

**АВАНГАРД**  
**В КУЛЬТУРЕ**  
**XX** 1900-1930  
**ВЕКА**

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 2**

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. Боров  
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. — 704 с.  
Кн. 2. — 2010. — 704 с. — ISBN 978-5-9208-0363-4**

Вторая книга данного коллективного труда исследует заявленную проблематику по страново-региональному принципу; она 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 и типологической взаимосоотнесенности. Авторы выводят проблемы авангардизма из привычно ограниченной географической сферы их рассмотрения и простирают авангардистскую проблематику за пределы традиционного западноевропейского региона в культуры США и Латинской Америки. Также представлены процессы литературного развития в странах Восточной Европы.

Книга адресована специалистам и всем, кто интересуется культурой 30-х годов XX века.

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

ISBN 978-5-9208-0363-4

**НАЦИОНАЛЬНЫЕ ВАРИАНТЫ**

**ТИПОЛОГИЯ**

---



## РУССКИЙ АВАНГАРД КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ ФЕНОМЕН

---

Попытка представить обобщенную типологическую картину того или иного явления в культуре всегда таит в себе опасность схематизации, односторонности и неполноты. Быть может, в наибольшей мере такие опасения уместны при разговоре об авангарде 10–20-х годов прошлого столетия. Сведение к одной или даже нескольким тенденциям феномена русского авангарда может не только упростить, но и существенно исказить всю картину. Одна из важных особенностей авангарда как раз и состоит в его многослойности, многовекторности, в прихотливом переплетении на первый взгляд взаимоисключающих тенденций и устремлений. Своеобразной моделью для описания авангардной культуры мог бы стать коллаж с его мерцающим смысловым полем, расслаивающимся, разорванным пространством, с его смешением самых разнородных языков, соединением элитарного и массового. Или же концепции «всечества» и «оркестрового искусства» русских авангардистов, распространяющие такую «коллажную» структуру на все искусство.

Возможен ли разговор о русском авангарде как о целостном явлении? Ведь с самого момента своего появления авангард — и литературный и художественный — включал в себя слишком широкий спектр явлений, порой противоположно ориентированных. В отличие от большинства европейских стран, где практически безраздельно господствовало одно направление (кубизм во Франции, футуризм в Италии, экспрессионизм в Германии), русский авангард лишен такой целостности и монолитности. Кажется, что при таких свойствах самого материала едва ли возможно выявить какие-то общие, сквозные темы и характеристики, которые бы скрепляли, объединяли в одну композицию многочисленные «коллажные» фрагменты, связанные с авангардным искусством в России. И все же, вполне возможно обозначить несколько тенденций, позволяющих говорить о русском авангарде как о целостном явлении культуры начала прошлого века. Именно эти сквозные тенденции и будут предметом данной работы.

В данной главе соблюден принцип разомкнутой структуры, свойственной самому авангарду; необходимо отказаться от одномерного взгляда и учесть самые различные векторы в культуре авангарда. Во многих случаях важнее будет лишь наметить, обозначить в общих чертах некоторые проблемы, а не исчерпать их. С другой стороны, следует обратить внимание на частные, в чем-то маргинальные явления внутри авангардного движения. Тем не менее они не просто вносят незначительные нюансы в общую картину, но порой существенно меняют в ней акценты и смыслы. Кроме того, принципиально значимыми для авангарда этого времени становятся не только реализованные, состоявшиеся тенденции, но и всего лишь

намеченные, оставшиеся в большей степени возможностью. Однако именно возможность представляется одной из принципиальных категорий авангарда — и его философии, и художественной программы, и его исторического контура.

Историю русского авангарда принято начинать с 1907–1908 гг. В этот период состоялись первые выставки («Стефанос», 1907; «Современные течения в искусстве», 1908), организованные будущими участниками авангардного движения. Дата, закрывающая историю авангарда в России, не может быть определена с такой же точностью. Вероятно, такой датой (конечно, достаточно условно) можно считать 1925 г., когда на художественной сцене в полный голос заявляют о себе новые направления, связанные с возвратом к фигуративному, станковому искусству. Естественно, с этого момента авангардные тенденции отнюдь не прекращают полностью свое существование. Однако дальнейшая история авангарда уже не может представлять магистральную линию в русском искусстве, хотя некоторые художники продолжают и в 30–40-е годы разрабатывать проблематику, близкую авангардному искусству 10-х и начала 20-х годов.

И в момент своего возникновения, и на протяжении всей почти двадцатилетней истории авангардное искусство существовало рядом с широким спектром модернистских течений, иногда непосредственно соприкасаясь с ними, а иногда намеренно отталкиваясь от них. Многие художники авангарда (особенно раннего) только по своим идейным, теоретическим программам могут рассматриваться в контексте авангардного искусства. В то время как их творчество в большей мере оказывается связано с символизмом, неоимпрессионизмом или модерном. О такой двойственности можно говорить в отношении Н. Кульбина, Е. Гуро, В. Маркова, многих живописцев из «Союза молодежи» (Школьник, Нагубников, Спандиков и др.). Другие художники только на короткий момент оказываются в русле авангардного искусства, а в дальнейшем их творчество развивается вне проблематики авангарда. Так произошло со многими участниками первой выставки «Бубновый валет» (Машков, Кончаловский, Лентулов) или с будущими остовами, такими как Лучишкин, Тышлер, Лабас, Вялов.

Важно также подчеркнуть, что авангардное движение представляло только одну грань в русской художественной культуре тех лет. В художественной жизни своего времени оно не занимало центрального положения. Рядом с авангардом существовали разнообразные направления и художественные течения. Продолжал свое развитие символизм и широкий спектр модернистских течений; и в живописи, и в архитектуре формировался неоклассицизм. Наконец, продолжала свое существование и реалистическая живопись, к середине 20-х годов набравшая новую силу и обогатившаяся достижениями модернизма.

Русская культура традиционно приучена к многомерности, многослойности. Стилистическая нечитаемость является одним из ее естественных состояний. Об этих свойствах русской культуры подробно писал в своих работах Д.В. Сарабьянов. Причем эти характеристики он относит не только к искусству рубежа веков, но и к более ранним периодам. «Стилистическая стертость», наложение стилистических тенденций, отсутствие между ними жестких границ, «принцип ускоренного, совмещенного развития» — все эти качества постоянно присутствовали в русской культуре. «Русский путь чреват большими контрастами, неравномерностью,

перемежающимися рывками и застоем <...> Эта особенность <...> многое предопределяет, тая большую энергию саморазвития, всегда сохраняя возможность участнику этого движения выйти за пределы правила, сделать скачок вперед или в сторону»<sup>1</sup>. Эти же свойства в более широком смысле — как устойчивые характеристики национального менталитета — отмечали и другие авторы. Г. Флоровский писал в своем исследовании: «История русской культуры, вся она в перебоях, в приступах, в отречениях или увлечениях, в разочарованиях, изменах, разрывах. Всего меньше в ней непосредственной цельности <...> Петр Киреевский верно указывал, что Россия живет как бы в многоярусном быту. Это остается верным и о внутреннем быте, о тончайшем и внутреннем строении народной души»<sup>2</sup>.

«Коллажная» структура авангарда, его вполне привычная для русского искусства стилистическая невыраженность эту традицию продолжают и даже радикализируют. Русский авангард никогда не укладывался в границы какой-либо школы, любые стилистические тенденции у русских авангардистов всегда дополнялись, совмещались и накладывались друг на друга. Неприятие школ, жестких объединений и канонов стало, пожалуй, определяющей чертой русского авангарда.

История русского авангарда не знает устойчивых и долговременных художественных группировок. Степанова в 1919 г. записывает такое показательное высказывание Родченко: «Особенная черта русских живописцев — индивидуальность, отсутствие школ»<sup>3</sup>. Объединения и художников, и литераторов, как правило, были кратковременными, порой случайными и подчинялись нередко тактическим задачам конкретного момента. Известная попытка бубнововалетцев создать более или менее структурированное и официально оформленное объединение была встречена в штыки группой Ларионова, сразу же отколовшейся от «валетов». Ларионов в своем заявлении подчеркивал прежде всего неприятие самой идеи устойчивого объединения, в котором ему виделось нечто застывшее и лишённое свободной энергии: «Только что молодые и новые, они — уже в прошлом. Они — история <...> И уже эта связанность с одним именем “Бубновый валет” выдает с головой. Чувствуется успокоенность, необходимость уютного угла и мещанское желание спекулировать на зарекомендовавшем себя названии <...> Мы же свободны. Были “Бубновый валет”. В этом году будем “Ослиным хвостом”, в следующем появимся как “Мишень”. Не связаны даже именем. Всегда молоды и независимы»<sup>4</sup>. Программный отказ от жестких рамок школ, направлений звучал в истории русского авангарда не раз. Эгофутуристы, например, связывали это свойство нового искусства в России с обращением к принципам анархического, свободного искусства, сложившимся в деятельности предшествовавших художественных течений, прежде всего декадентов. Как подчеркивал В. Ховин на страницах альманаха «Очарованный странник», связанного с эго-футуристами, любое художественное течение, следующее заветам декадентской эстетики, «вступившее на путь утверждения свободы творческого произвола», должно «прийти к отрицанию всякой значительности и всякого смысла существования школ»<sup>5</sup>. Александр Родченко в 1918 г. на страницах газеты «Анархия», уже в новой революционной ситуации, развивал схожие принципы анархической свободы творчества, просецируя их и на сферу искусства, и на сферу политики: «...не останавливайтесь на пути революции, идите вперед и, если вам помешают в творчестве жизни рамки вашей партии, до-

говоров, разрушите их, будьте творцами»<sup>6</sup>. Вместо направлений и школ в отношении русского авангарда точнее было бы говорить о неких центрах притяжения, собирающих самый разнородный с точки зрения стилистики материал, связанный прежде всего общим ощущением духа и ритма времени.

Внесистемный характер, свобода от скованности стилистическими рамками того или иного направления отличали русское авангардное искусство с первых лет существования. «Нет ничего в Море ужаснее повторяемости, тождественности, — писала О. Розанова в статье «Основы нового творчества и причины его непонимания». — Тождественность есть апофеоз пошлости. Нет ничего в Море ужаснее неизменного Лица художника»<sup>7</sup>. Уже в неопримитивизме свободная игра с различными стилями и ощущение подвижности границ искусства, способного ассимилировать язык вывески или «заборных» рисунков, детского или народного искусства, искусства примитивного, архаического, были важными характеристиками. Кубизм и футуризм в русском искусстве, как известно, почти не существовали в чистом виде, превратившись в парадоксальный стилистический сплав — кубофутуризм<sup>8</sup>. Однако наиболее законченные, подчеркнута программные формулировки эти тенденции получают в концепции «всечества», разработанной в 1913 г. Ларионовым и И. Зданевичем, и позднее, уже в конце 10-х годов, в «оркестровом искусстве». «Все стили признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие», — провозглашалось в одном из манифестов «всеков»<sup>9</sup>. Программный эклектизм и восприятие языка искусства как подвижного, поддающегося любым трансформациям, открытого для усвоения любых стилистических элементов стали одной из наиболее ярких характеристик деятельности тифлиских художественных и литературных группировок в конце 10-х годов<sup>10</sup>. Членами этих объединений и была создана концепция «оркестрового искусства», которое, по словам И. Зданевича, «упраздняет понятия традиции, нового и старого, отрицания и утверждения, оригинального и подражательного»<sup>11</sup>.

Такая свобода от формальных ограничений придает искусству особую подвижность, легкость, заряжает его энергией неперестанного становления. Особая «форма анархии» (Э. Юнгер), к которой постоянно стремился русский авангард, находит также отражение в устойчивой метафорике, использующейся в текстах многих художников и литераторов по отношению к произведениям нового искусства и одновременно для описания нового мироощущения. Неустойчивость, скольжение, расплавленность, текучесть — это частые образы в текстах самых различных представителей русского авангарда. Крученых в своей «Декларации слова как такового» утверждает: «Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить»<sup>12</sup>. Ларионов подчеркивает те же качества в лучистской живописи: «Картина является скользящей <...> живопись делается равной музыке». Матюшин использует аналогичный образ в одном из своих текстов: «Расплавленное слово в своем звукоряде даст силу новому <...> Волна из глубин сплавит все точки в один ценный слиток, и горячая лава сожжет всю грязь бытосмысла»<sup>13</sup>. Лисицкий в одной из статей начала 20-х годов также рисует образ мира, находящегося в состоянии головокружительного бега, неустойчивости и неперестаннных трансформаций: «Мы увидели себя внутри потока. Мы увидели бег. Мы увидели жизнь и формы трепещущими и содрогающимися от пробегающих в них сил»<sup>14</sup>. Эти образы соответствовали внутренней природе самого феномена рус-

ского авангарда, культивирующего открытость, изменчивость, непрестанное становление, разрывы.

Ориентация на «неконструктивный мир» — одна из важнейших особенностей русского авангардного искусства. Архаический, хаотический, даже анархический элемент в русском футуризме (вызвавший в свое время раздражение и непонимание у создателя футуризма Маринетти) определял не только национальное своеобразие русского будетлянства, но способствовал также рождению многих открытий, часто предвосхищавших логику развития европейского авангарда. «Форма анархии», к которой европейский авангард в наибольшей степени приблизился в дадаизме, в русском авангардном искусстве 10-х годов подспудно присутствовала постоянно. Плюрализм, множественность языков культуры, сосуществующих, взаимодействующих, вступающих в диссонансные или взаимодополняющие отношения, — эти свойства русского авангарда нередко становились стимулом для рождения самостоятельных художественных концепций.

Неприятие формальных ограничений для творчества можно также считать одной из причин тяготения русских авангардистов к внеэстетической проблематике. Рядом с мастерами европейского авангарда, как правило обращенными преимущественно к проблемам художественной формы, русские художники выглядят в значительно большей степени погруженными в вопросы общеполитические, мировоззренческие и социальные. Достаточно в этой связи назвать имена Малевича, Кандинского, Филонова, Матюшина, создавших не просто художественные школы, но целостные мировоззренческие концепции. «Форма анархии», внутренне присущая русскому авангарду, размыкала само художественное творчество вовне, не позволяя сосредоточиться на чистой эстетике. С другой стороны, это свойство русского авангарда связывает его с традицией русской культуры, для которой чистой эстетики, как правило, было недостаточно.

Русское авангардное искусство отличается не только внешней многослойностью и «скользящим» характером стилистики, но и внутренней проблематичностью, на уровне самих творческих концепций в нем присутствуют антиномичные, на первый взгляд не сочетаемые тенденции.

Особый «дух современности»<sup>15</sup>, заявивший о себе еще во второй половине XIX столетия, уже с момента своего рождения был отмечен поисками самоопровержения и самоотрицания. Внутри модернизма с самого начала отчетливо звучали голоса, отвечавшие на вызовы «современности» ее языком, но диссонирующие с основными векторами движения, заданными *modernité*. Авангардное искусство начала века неоднозначно и по-разному реагировало на новую структуру реальности, на те вызовы, которые адресовала «современность» традиционной культуре. Даже такие на первый взгляд сугубо прогрессистские и упоенные «современностью» движения, как футуризм или конструктивизм, при более пристальном исследовании обнаруживают двусмысленность и противоречивость в своем отношении к «современности». Как отмечают некоторые исследователи<sup>16</sup>, авангард нередко являлся реакцией (и часто негативной) на «современность» и предлагал разнообразные, иногда взаимоисключающие версии ответов на вызовы *modernité*.

В русском искусстве внутренние противоречия «современности» всегда ощущались достаточно остро. Модернизм в русской культуре часто был окрашен в

тона анти-модернистские и развивался скорее как негативная реакция на новую картину реальности. Вероятно, поэтому в русском авангардном искусстве возникают и получают широкое распространение многие явления, внутренне сопротивляющиеся «духу современности»; примитивизм, архаизирующий вариант русского футуризма, различные версии органической эстетики, тенденция к смешению стилей и направлений (кубофутуризм, всечество) и, наконец, преддадаистские тенденции, нередко опережающие собственно европейский дадаизм<sup>17</sup>.

Д.В. Сарабьянов в одной из работ описал своеобразную «традицию разрыва», сложившуюся в русской культуре<sup>18</sup>. В 1910-е годы эта традиция была продолжена и поддержана авангардом. Она способствовала тому стремительному движению русского авангарда от нового к новейшему, его ускоренному продвижению к самым радикальным решениям, сообщала ту легкость, динамику и свободу от формальных ограничений, о которых уже шла речь.

Отношение русского авангарда к традиции лишено одномерности и однозначности. Отрицая многое в современной или в ближайшей традиции, художники и литераторы авангарда обращались к традициям забытым, боковым, отвергнутым «высокой» или европейской культурой. В их произведениях архаическое и примитивное искусство, народное или детское творчество, искусство душевнобольных и сектантский экстаз, алхимия и шаманизм обретали новую жизнь и одновременно оказывались источником для самых радикальных и разрушительных экспериментов, материалом для создания нового, подчеркнуто современного языка искусства.

Вокруг авангардного искусства всегда существует особое напряжение, вызывающее противоречивые чувства — притягивающие и отталкивающие или по крайней мере рождающие настороженность. Во многом эта двойственность связана с отчетливо проявляющимся в авангардном творчестве опущением хрупкости и самого феномена искусства и тех смыслов, значений, функций, которые несет в себе искусство. «Ненужность» и даже неуместность искусства для «духа современности» становится в авангарде не только темой ностальгических переживаний. Художники и литераторы настойчиво пытаются найти различные методы реконструкции утраченного или создания нового способа функционирования искусства.

Необходимость оправдания искусства, поиск новых координат и новых смыслов для его существования становятся важным слагаемым многих экспериментов в русском авангарде. В этих экспериментах, на первый взгляд лишь разрушающих все традиционные координаты в мире искусства, присутствует часто парадоксальный опыт реставрации. Нередко он предстает как травматический опыт воспоминания неких смыслов, функций, значений, которые уже уходят и отблески которых можно уловить только в экстремальных точках, у самых границ мира искусства.

В экспериментах авангарда, возможно, с наибольшей отчетливостью проявилась двойственная природа феномена радикализма — сам жест разрушения, деформации обнажает, высвобождает архаические, глубинные пласты, «забытые», отвергнутые культурой. В русском авангарде также соединялись революционность и парадоксальный традиционализм, разрушительные и «консервативные» тенденции.

Многие свойства авангарда в России связаны с особой концепцией, которую, перефразируя название известной книги Николая Евреинова, можно определить

как «искусство для себя». Искусство как частный феномен, или «искусство для себя», повествует о «внутреннем», и его произведения являют собой следы или знаки внутреннего опыта<sup>19</sup>, «пути-письмена душевных движений»<sup>20</sup>. Апелляция к внутреннему опыту и поиск языка искусства, способного не столько повествовать, сколько стать живым свидетельством «внутреннего», были важнейшими свойствами авангардного искусства. Оценки и критерии, опирающиеся на готовую, общепринятую, конвенциональную систему суждений, оказываются неприменимы к такого рода произведениям. Поиск личного взгляда, для которого нет критериев, заданных извне, определял принципиальные свойства русского авангарда на протяжении всей его истории.

Своего рода манифест «искусства для себя» был сформулирован в 1912 г. в книге Николая Евreinova «Театр для себя»<sup>21</sup>. Евreinov распространял свою концепцию творчества, связанного прежде всего с особым опытом преобразования реальности и психики самого творца, на все сферы культуры и все области творчества. Этот личный, внутренний опыт становился для него единственным критерием в оценке всех явлений культуры: «...если религия не дает *мне лично* утешения в вере, наука не сулит *мне лично* радости от проникновения в тайны природы, искусство не дарит *мне лично* счастья от приведения Хаоса к Логосу, в преодолении материи духом, — ни религия, ни наука, ни искусство не существуют для меня в качестве ценностей. Тогда они по мне хоть и не существуют на свете вовсе! Какое тогда мне, *лично мне* до них дело?! *Мое личное* благо есть решающий критерий всех ценностей мира <...> В творческих достижениях радостнейшего из всех искусств — искусства «театра для себя» я как царь, как бог, не здешний, а тамошний, грёзный, преображенный в преображенном, великий, прекрасный и недостижимый никем и ничем»<sup>22</sup>.

Владимир Марков в 1912 г. в своем программном тексте «Принципы нового искусства» писал об искусстве для себя как о важнейшем элементе нового творчества: «Уже с самых незапамятных времен свободное творчество есть *искусство для себя*, зритель, публика для него явление совершенно случайное <...> Если художник уподобится в своем отношении к искусству дикарю, то он, подобно ему, будет думать только о себе самом. Публике и критике он вправе сказать: «Вы меня извините, но не приставайте со своими требованиями, предоставьте мне творить согласно моим внутренним импульсам и критериям»»<sup>23</sup>. Аналогичные характеристики искусства, обращенного к внутреннему опыту, не опирающемуся на готовые или застывшие значения и понятия, лежали в основе заумного языка А. Крученых. В «Декларации слова как такового» он утверждал: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным»<sup>24</sup>. Принципы искусства для себя программно развивались также в творчестве Елены Гуро, Николая Кульбина, в эстетике эгофутуристов. (Позднее близкие идеи в основе своих радикальных экспериментов подчеркивали многие европейские дадаисты. Тристан Тцара в «Манифесте дада 1918» писал: «Существует литература, которая не доходит до прожорливой массы. Произведение творцов, возникшее из подлинной необходимости автора и для него самого. Знание высшего эгоизма, где меркнут все законы <...> Искусство — вещь сугубо личная, художник создает его для себя»<sup>25</sup>.)

Концепцию искусства для себя, обращенного прежде всего к внутреннему опыту, можно считать одной из важных, если не центральных точек отсчета для формирования многих свойств авангардной культуры. С ней оказываются связаны — прямо или косвенно — наиболее радикальные открытия и достижения русского авангарда: футуристическая концепция словотворчества, беспредметная поэзия, многие версии живописной абстракции.

В творчестве большинства ведущих мастеров авангарда категория «внутреннего» становится одной из центральных. Казимир Малевич неоднократно подчеркивал обращение к внутреннему опыту как основную предпосылку освобождения искусства от подчинения предметному миру: «Художник, поэт, музыкант должны быть чуткими, чтобы услышать колебания творческих форм и видеть внутри себя их очертание»<sup>26</sup>. В статье «О поэзии» Малевич утверждал, что внутренний опыт поэта является единственным истинным источником его искусства, не поддающегося логическому описанию с помощью слов и понятий общепризнанного языка: «Человек-форма такой же знак, как нота, буква и только. Он ударяет внутри себя, и каждый удар летит в мир. Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта»<sup>27</sup>.

Искусство, критерием истинности и ценности которого является только «внутреннее», было также в центре интересов В. Кандинского. «Я пришел к выводу, — пишет Кандинский, — что весь основной смысл вопроса об искусстве разрешается только на базисе внутренней необходимости, обладающей жуткой силой вмиг перевернуть вверх дном все известные теоретические законы и границы»<sup>28</sup>.

Для Ольги Розановой внутренний опыт созерцания цвета, отвлеченный от каких-либо материальных, предметных соответствий, стал основой для ее «цветописи». В статье «Кубизм. Футуризм. Супрематизм» она писала о цвете, который не соотносится с объектами внешнего мира, не имеет их характеристик: веса, пространственной глубины, объема. Он понимается как некая сущность, доступная только внутреннему зору. Розанова писала о возможности «представить себе цвета и независимо от представления о предмете и не в порядке спектральном», о способности «воспоминания о цвете, выключенном из тела вещей и переставшем быть материальным»<sup>29</sup>.

Об обращении к внутреннему опыту, о преимущественно духовном измерении как наиболее яркой, самостоятельной характеристике русской беспредметной живописи неоднократно писала в конце 1910-х годов Варвара Степанова. Она рассматривала беспредметное искусство как «новое мирозозерцание, во всех областях жизни и искусства». «Это движение, — подчеркивала Степанова, — есть протест духа против материализма современности». «Беспредметное творчество — движение духа <...> Особенно это характерно для России <...> и родина беспредметности — Россия <...> это понятно — издавна она была страной духа»<sup>30</sup>.

Для русской художественной культуры концепция искусства, обращенного преимущественно к «внутреннему», была непривычной. Пафос общественного служения, умение произведения искусства попадать в резонанс с ожиданиями и запросами времени, его способность находить болевые точки своего времени — все это было характеристиками того типа искусства, который сложился в русской культуре второй половины XIX столетия. Именно принадлежность к такому типу



искусства для русской интеллигенции стала неперенным условием признания не только общественной, социальной, но и самой художественной ценности произведения. В эту традицию многие принципиально важные для авангарда тенденции явно не вписывались и даже программно противоречили ей<sup>31</sup>.

Определенную опору эта линия авангарда могла найти в различных версиях модернистской культуры (прежде всего в символизме и декадансе). В живописи близкие тенденции были свойственны многим художникам «Голубой розы» (Кузнецов, Милиоти, Уткин), для которых живописный язык также становился средством повествования о закрытом внутреннем опыте, не поддающемся окончательной и достоверной дешифровке извне. Живописный язык многих картин голуборозовцев утрачивал отчетливость не только формальную (расплывающиеся контуры предметного мира, едва уловимые, тающие цвета и т. д.), но и смысловую. Он превращался скорее в мелодическую интонацию, вызывающую к текучим ощущениям и эмоциям, а не к логически считываемому смыслу. Не случайно именно с этой линией русского модернизма многие авангардисты оказывались связаны и генетически, и эстетически. О такой связи можно с уверенностью говорить в отношении Кульбина, Гуро, Матюшина, Маркова, Малевича, Клуна, Крученых, Хлебникова, Д. Бурлюка и многих эгофутуристов.

Тем не менее в том внутреннем опыте, к которому апеллировали модернисты и авангард, были принципиальные различия. И художники, и поэты авангарда, в отличие от своих предшественников, были ориентированы не на сферу интимных и действительно частных переживаний, не на сферу того внутреннего опыта, который замыкает личность в пространстве эмоций, чувств, воспоминаний и ожиданий, в пространстве, куда могут проникать лишь отдельные напеки, слабые отголоски мира метафизического. Авангардисты, напротив, стремились к внутреннему опыту, максимально открытому, разомкнутому по отношению к «иному плану бытия». «Внутреннее» для них оказывалось прежде всего местом возможной встречи с трансцендентным. Возможен ли язык искусства или художественный образ, напрямую причастный «внутреннему» и непосредственно свидетельствующий о метафизическом, — именно в таком радикальном вопрошании, в своеобразной героизации внутреннего опыта заключалось существенное отличие авангарда.

Русский авангард (особенно на раннем этапе) культивировал своеобразную героину, близкую к феномену юродивого в русской культуре, основанную на возможности прямого обращения личности к трансцендентному, на поиске такого внутреннего опыта и такого адекватного этому опыту языка искусства, в котором бы открывалось присутствие трансцендентного. Многие парадоксальные эксперименты и открытия в искусстве авангарда рождены именно этими устремлениями.

Освобождение от фигуративности в живописи русского авангарда подразумевало открытие прямого пути к тому, что скрыто за видимостью вещей. «Внутреннее» становилось путем к метафизическому, а произведение искусства — своеобразной стенограммой траекторий движения духа по этому пути. Малевич в своей статье «О поэзии» дал общий контур такого идеального типа творчества, к которому были устремлены многие русские авангардисты: «В чем выражается религиозность духа, в движении, в звуках, в знаках чистых без всяких объяснений — действо, и только, жест очерчивания собой форм <...> движение знака идет по рисунку, и если бы опытный фотограф сумел снять рисунок пути знака, то мы полу-

чили бы графику духовного состояния»<sup>32</sup>. Именно «графикой духовного состояния» должны были стать многие произведения авангардистов, именно эта задача нередко проводировала и живописцев, и литераторов на самые радикальные (и зачастую негативно окрашенные) эксперименты с привычным языком искусства.

Важно подчеркнуть, что речь в данном случае идет именно об опыте. Не философские спекуляции, не рационально выстроенные и выверенные концепции, но непосредственно пережитое, испытанное, «живое знание» (если использовать терминологию русской философии) определило свойства «внутреннего» русского авангарда. Категория опыта для русской традиции — и религиозной, и философско-эстетической — имела, как известно, принципиальное значение. Апелляция к тому, что непосредственно пережито в личном внутреннем опыте, оказывается одной из мотиваций обращения русских авангардистов к различным видам пограничных состояний сознания и психики, в которых они ищут возможности прямой встречи с «иным планом бытия». Здесь можно было бы указать на многочисленные факты интереса художников и литераторов к состояниям сна, аффекта, экстаза, безумия.

Внутренний опыт, к которому был часто устремлен русский авангард, обладал еще одним свойством. Используя выражение Ж. Батая, его можно определить как «воля к исчерпывающему опыту». Антиинтеллектуализм, алогизм, интерес к примитиву, инфантильному творчеству, к глубинным бессознательным пластам человеческого психики, эстетика диссонанса и раскрытие творческого потенциала в нигилистических и разрушительных началах — все эти характеристики русского авангарда были рождены стремлением к формулировке «последних» вопросов и окончательных ответов, к поиску абсолютных форм творчества и «истоков бытия» искусства. Эти характеристики авангардного движения, конечно, имеют много общего с традиционными свойствами русской культуры.

Внутренний опыт авангарда обладал не только созидательной энергией, но и разрушительной. «Внутреннее» всегда сопротивляется формальной завершенности и отчетливости. Оно всегда предполагает некий «остаток», никогда не поддающийся оформлению, ускользающий от формы и нередко разрушающий ее. В какой-то мере аналогией для этих свойств «внутреннего» может представить понятие гетерогенного в философии Ж. Батая. Гетерогенное — вышедший из границ, за пределы ставшего и оформленного, незаконный, неподвластный логике элемент, действующий в культуре, в человеческом сознании и психике, в социуме. Его проявления в культуре отмечены определенной двойственностью. С ним могут быть связаны высочайшие взлеты духа, раскованность творческой энергии. И в то же время он высвобождает тревожные, хаотические, деструктивные силы, прорывающиеся на поверхность из глубины жизни и едва ли поддающиеся оформлению культурой. Эта двойственность сопровождает и тот внутренний опыт, о котором свидетельствует русский авангард.

В основе различных версий авангардного искусства лежало представление о существовании жестких границ самого языка искусства, не позволяющих вместить внутреннее переживание в какие-то законченные, логически связанные, выстроенные формы. Многие произведения авангарда демонстрируют взрыв изнутри сознания человека, разрушающий или испытывающий эти языковые границы. Творческий процесс для русских авангардистов часто оказывается подобен мгновенной

вспышке, озарению или взрыву, соединяющему разрушительные и созидательные энергии. Данные мотивы были важны для авангардной эстетики в целом и встречаются у многих художников и поэтов<sup>33</sup>. В. Каменский определял через такую метафорику существенные аспекты своего восприятия языка: «Буква — взрыв. Слово — стая взрывов»<sup>34</sup>. В своих теоретических текстах Малевич часто обращается к словесным метафорам, передающим этот не поддающийся оформлению внутренний хаос: «буря форм», «лавина бесформенных цветовых масс» и т. д. В одной из своих статей он говорит о принципиальной невозможности выразить с помощью традиционного языка тот «ритм и темп», которые побуждают поэта к творчеству: «...бывает, что буква не может воплотить в себе звуковое напряжение и должна расплыться <...> Не знаю, можно ли формами природы высказать исчерпывающее свое внутреннее слышание, слышится ли оно в образах лошади, Венеры, солнца, луны, хризантемы, — мне кажется, что нет <...> Самое высшее считаю моменты служения духа и поэта, говор без слов, когда через рот бегут безумные слова; безумные ни умом, ни разумом непостижимы»<sup>35</sup>. Эта «ни умом, ни разумом непостижимая» глубина внутреннего опыта интересует Малевича сначала в его алогичной живописи, а позднее — в супрематизме. В произведениях многих русских авангардистов часто создается, если так можно сказать, конструктивный хаос. Многие художники и литераторы ищут язык искусства, располагающийся в пространстве постоянного вопрошания о своих собственных границах, о пределах своих возможностей, балансирующий у самой границы языкового пространства.

И, наконец, еще одно свойство искусства для себя, искусства, обращенного к «внутреннему», необходимо отметить. С ним связана одна из самых устойчивых и глубоких антиномий русского авангардного движения. Стремление утвердить как новую ценность внутренний опыт, неподконтрольный социальным или идеологическим механизмам, отмечено в русском авангарде парадоксальной «динамикой деперсонализации». Экзальтация субъективизма, культ искусства для себя сопровождается выходом на поверхность культуры архетипических, коллективных, «элементарных сил и стихий». Рождение массового сознания как особого феномена новой культуры, различные версии философии коллективизма составляют неизменный фон, а точнее, своеобразную тень подчеркнуто экзистенциальной ориентации русского авангарда. Не случайно именно в беспредметном искусстве, и прежде всего в супрематизме, в наибольшей мере сосредоточенном на «внутреннем», в конце 1910-х — начале 1920-х утверждаются принципы нового коллективизма и антииндивидуализма. В статье «О “Я” и коллективе», написанной в 1920 г., Малевич провозглашал: «...чтобы идти к совершенству, нужно уничтожить себя — как уничтожают себя святые фанатики перед божеством, так современный святой должен уничтожить себя перед “коллективом” и тем “образом”, который совершенствует во имя единства, во имя соединения»<sup>36</sup>. В своей глубине героизированный внутренний опыт, напрямую открытый «иному плану бытия», который прежде всего интересовал русских авангардистов, невольно приближал к тем планам культуры и личности, где оживали архетипические, внеиндивидуальные начала. Разрушить автономию и господство субъективного в культуре русский авангард пытается через включение «первоистоков», «элементарных сил», через выход к биологическим, физиологическим или чисто техническим, научным измерениям художественного творчества.

«Динамика деперсонализации», скрытая в глубине экзистенциальной линии русского авангарда, связывает его с другим полюсом авангардного движения, в большей мере привычным для русской культурной традиции. Этот полюс был связан с декларативным утверждением в искусстве пафоса общественного служения, создания социально активного искусства, коллективного, жизнестроительного. Многие русские авангардисты программно подчеркивали связь с этой традицией русской культуры. Д. Бурлюк отмечал ее значение для футуризма: «Мы воспитаны на школе русских рационалистов — Писарева, Чернышевского, Добролюбова. Эта закваска в нас настолько сильна, что работы шедших за Вл. Соловьевым, Страховым, Потебней, Веселовским, группы “Мира искусства” и “Весов” — во главе с Андреем Белым — являются лишь тонкой коркой, из-под которой воспоминания юности просвечивают достаточно отчетливо и незыблемо»<sup>37</sup>. Именно эти свойства авангардного эксперимента в искусстве часто оказываются в центре внимания исследователей, с ними связывают самые принципиальные характеристики русского авангарда.

Как правило, эти полюса, условно говоря, экзистенциального и социального пересекались и взаимодействовали даже в творчестве одного художника. Так было, например, в творчестве Кандинского и Малевича, Маяковского и Хлебникова. Взаимодействие этих линий давало наиболее оригинальные версии русского авангардного опыта. И все же именно присутствие второго плана — обращенного к личному, внутреннему опыту — даже в самых программно социальных и жизнестроительных проектах (например, в конструктивизме) создавало особое напряжение культуры, предопределившее тот творческий взлет, который произошел в русском авангардном искусстве.

Многие особенности авангардного искусства, как уже отмечалось, связаны с осознанием ограниченности возможностей художественного творчества. С одной стороны, речь идет об ограниченности выразительных средств традиционного искусства, а с другой — в это время рождается специфическая проблема свободы искусства, ставшая важной темой в культуре всего XX в. Ограничения, внутренне присущие самому искусству, и ограничения, диктуемые искусству извне (власть, общество, религия и проч.), становятся предметом постоянных размышлений, конфликтов и самых разных «мифологий» о «свободном творчестве». Постоянный мотив свободного искусства, свободного от принятых нормативов художественного языка или эстетических нормативов, а также от внешнего давления социума, традиции или морали, сопровождает всю историю авангарда. Поиск максимальной творческой свободы часто осуществляется через демонстративное нарушение привычных границ искусства: вторжение на территорию повседневного, отказ от материальной формы произведений, обращение живописцев к жесту, слову, через нарушение установленных норм функционирования искусства и его восприятия.

Свободное искусство для русских авангардистов соотносилось, с одной стороны, с принципами искусства для себя, о которых уже шла речь, а с другой — с новыми методами, новыми способами создания художественных произведений. В теории «свободного искусства» (Н. Кульбин) или «свободного творчества» (В. Марков) особое значение придавалось бессознательным механизмам в основе творческого процесса. Произведение искусства, согласно Маркову, рождается из

глубин человеческой психики, не подчиняясь ни внешним нормативам, ни рациональному диктату. Случайное, произвольное, алогичное и неконструктивное становятся основными источниками и принципами «свободного творчества»: «Источник случайной красоты может таиться не только в слепых, посторонних, чисто внешних факторах, но и в тайниках самой человеческой души, в бессознательных движениях руки и мысли художника. На этой свыше дарованной способности человеческого духа построен принцип свободного творчества <...> Так хорошо, так радостно выпустить душу на волю, рисовать и работать, полагаясь на счастье, не стесняя себя никакими законами и правилами, а идти слепо, без цели, идти в неизвестное, всецело отдавшись свободному исполнению, и распырять, разметать все завоевания, все наши quasi ценности»<sup>38</sup>. Перемещение внимания в творческом процессе на мгновенное, импровизационное, стихийное и нерациональное в самых различных течениях русского авангарда также было связано с концепциями свободного творчества. Аналогичные тенденции проявлялись и в интересе русских живописцев и литераторов к инфантильному творчеству, к «эстетике случая» и алогизму, в концепции сдвига А. Крученых или «наобумного» творчества И. Тендрякова.

В послереволюционное время мифология свободного искусства получила новое социальное измерение. Присущее авангарду стремление к постоянному обновлению и агрессивный настрой по отношению к заданным извне культурным и социальным нормативам позволили многим деятелям авангарда проводить параллели или даже отождествлять собственную мифологию свободного искусства и революционную энергию пересоздания мира. В 1918 г. на страницах газеты «Анархия» один из авторов проводил, например, прямое отождествление футуристического «бунта искусства» и революции: «Все революционное, все бунтарское, все неслыханно дерзкое и отважное и дикое — это футуризм»<sup>39</sup>. Никакой власти, никакого авторитета, никакого влияния ниоткуда, нигде и никогда! <...> Только в такой революционной форме представляется нам истинный футуризм, бунт искусства»<sup>40</sup>. В те годы многим казалось, что взрывная энергия авангарда внутренне согласуется с революционной стихией и, следовательно, сама проблема сопротивления нового искусства внешнему давлению социума или традиции если не исчезает совсем, то, безусловно, уходит на второй план. «Религия творчества», господствовавшая в авангарде, казалось, становится всеобщей, захватывает всю культуру, начинает управлять всем социальным пространством. Именно эта ситуация стала основой для актуализации в авангардном искусстве первых послереволюционных лет стремлений к поиску новых организационных форм, не противопоставляющих, но активно включающих авангард в социум.

С другой стороны, сама попытка социализации, включения авангардного искусства в жесткие рамки организаций и даже партийных программ и уставов стала, как кажется, знаком близкого исчерпания, угасания самого авангардного движения в русской культуре.

«Мы на крайнем пределе веков!.. К чему оглядываться назад, раз нам нужно высадить таинственные двери невозможного? Время и Пространство умерли вчера. Мы живем уже в абсолютном...»<sup>41</sup> — провозглашалось в знаменитом Первом манифесте итальянских футуристов. Эта позиция «на крайнем пределе», предпри-

сывавшаяся художнику авангарда и воспроизводящаяся в различных самоописаниях и литераторов, и живописцев, порождает существенный парадокс: чтобы удерживать свою авангардную позицию, искусство должно быть отчуждено и удалено от основного потока культуры, от центра культурного пространства, должно существовать в его периферийных, краевых зонах. Следуя логике сакрализации будущего, авангард стремится указывать на то, чего еще нет, стремится вырваться за пределы существующего и занять позицию, в наибольшей мере удаленную от наличного бытия. В силу этого авангардизм как эстетическая концепция настаивает на максимальной подвижности, на последовательном отказе от завершенности, устойчивости, ориентирует на постоянную смену нового новейшим, изначально закладывая в искусство импульс саморазрушения, внутреннего самоопровержения. Иначе говоря, в каждом авангардном движении, обреченном на погоню за ускользающей современностью, изначально присутствует образ декаданса: страх упадка и одновременно устремление к границам и, более того, концу искусства<sup>42</sup>. Авангардное искусство, каждое мгновение отвергая и опровергая само себя, постоянно находится на границе культуры, постоянно подвергает сомнению свое собственное существование. «Смерть искусству» — это эпатазирующее название сборника стихов В. Гнедова не просто дразнило публику, но выражало одну из глубинных антиномий концепции авангардизма.

Неустойчивость соотношения центрального и периферийного становится важным элементом в авангардной культуре. Пребывание на периферии раскрывается в авангардном искусстве через метафоры забвения, оставленности, отчуждения, подполья и проч., часто возникающие в авангардистских текстах. В одном из своих воззваний 1918 г. Родченко, следуя этой мифологеме «подполья» и маргинальности, так описывал авангардистов: «Мы — пролетарии кисти! Творцы-мученики! Угнетенные художники! Мы — обитатели холодных чердаков и сырых подвалов! <...> Мы, ютящиеся в конурах...»<sup>43</sup> Одновременно с культивированием собственной маргинальности в авангарде присутствует достаточно агрессивное устремление к центру, а также желание переместить в центр периферийные явления культуры. Здесь можно указать на присущее практически всем авангардным движениям стремление включить в контекст «высокой» культуры разного рода маргиналии: примитивное искусство, детское творчество, архаическое и народное искусство, массовую, тиражную продукцию и проч.

Кроме того, некоторые маргинальные элементы, сопутствующие процессу творчества, нередко становятся предметом особого внимания русских авангардистов. К таким «маргиналиям», получившим новое прочтение в творчестве художников и поэтов авангарда, принадлежит жест. С неустойчивостью периферийного и центрального, свойственной русскому авангарду, было связано внимание к состояниям пред-творчества, к шуму или гулу еще невнятных, хаотических психических вибраций, предшествующих рождению самого искусства. Уловить и угадать контур этого пред-творчества позволял, в частности, жест, сопровождающий письмо живописца или писателя, декламацию или исполнение музыкальных произведений. Поиск выразительных средств, которые позволили бы запечатлеть не просто тот или иной образ, но сам процесс его рождения, археологический интерес к «раскопкам» первооснов, или, по словам Крученых, «истоков бытия» искусства — именно эти аспекты определили специфику особой эстетики жеста, сложив-

шейся в русском авангарде 10-х годов. Для русских футуристов жест связывался не только с внешней театрализацией поведения, рассматривался не только как физический, действенный аккомпанемент поэтической речи или изобразительного языка, но выступал в качестве «пре-эстетического»<sup>44</sup> феномена, своеобразного знака зарождения самой ситуации творчества.

Здесь же нужно отметить особый интерес русских футуристов к проблеме почерка — элемента также традиционно маргинального при разговоре о произведении литературного или изобразительного творчества. Почерк, тем или иным образом фиксирующий в графике письма психические импульсы, оказывается зримым продлением внутреннего пространства художника. Ритмы и формы почерка были в концепции русских футуристов столь тесно связаны со всем психическим и даже физическим строем человека, что становились своего рода его абстрактной стенограммой. «Почерк есть нечто свойственное всему телу данной особи, — подчеркивал Д. Бурлюк. — Он так же индивидуален, как его внешность, и вполне выражает человека. Линейная концепция, его дуги, кривые (их напряженность) измерения углов совпадут (в среднем) при исследовании с линейным выражением наносимой линии на плоскость особи»<sup>45</sup>.

Сближение стилистики художника с эмоциональной графикой письма может быть отмечено в некоторых рисунках для футуристических книг (например, Ларионова для сборника стихов Крученых «Помада»), в которых линейные росчерки фиксируют прежде всего не фигуры или предметы, а психические импульсы, «жесты» или «следы» самого творческого процесса. Подобная же абстрактная графика сопровождала заумную поэзию в серии гектографических книг А. Крученых, выполненных им в конце 1910-х годов. И почерк, и своеобразные рисунки-письмена подчинены нерациональным импульсам, переменам настроения и как будто стихийно выплескивают на бумагу скрытую внутреннюю динамику. Они отражают не жизнь сознания, а иррациональную, бессознательную ритмику всего организма, даже, точнее, непосредственное движение руки, телесный импульс.

Еще одной маргиналией, интересовавшей русских авангардистов, стал черновик. В знаменитых «самописных» книгах футуристов 1910-х годов часто нарочито воспроизводились все приметы черновика: поправки, вписанные над строкой слова, зачеркивания, имитация каракулей на полях и т. д. Письменный знак как след или «эхо внутренней психики творца», не имеющий строгого семантического значения, — постоянный мотив футуристических книг<sup>46</sup>. Эти «знаки-следы» напоминают изъятые из целостного контекста, целостного пространства письма отдельные элементы. В них угадывается что-то от виньеток и «буквенных завитков», от произвольных каракулей на полях, от росчерков и «жестов» пера, фиксирующих сугубо индивидуальную манеру начертания. Их общее свойство — принадлежность к маргиналиям в структуре письма. Традиционное место для их существования — черновик.

Введение этого маргинального — чернового — пространства в сферу эстетически значимого было связано с установкой русской футуристической эстетики на принципиальную прерывистость, фрагментарность. Черновое пространство являлось также прообразом такой структуры художественного произведения, в которой рисунок и текст, или «помарки и виньетки творческого ожидания» и «графи-

ческая жизнь писем», существуют как равноправные знаки единого творческого процесса. Неотъемлемой частью этого пространства была вариативность, и в нем с наибольшей естественностью могли реализовываться столь любимые будетлянами мотивы метаморфоз. Эта вариативность и метаморфозность черного пространства связана как с семантической неопределенностью отдельного знака, так и с открытостью, принципиальной незавершенностью произведения.

Эстетическое значение этих маргиналий, черновых элементов, пожалуй, наиболее последовательно было осознано в творчестве Е. Гуро. С приверженностью к открытым структурам и в литературных, и в живописных произведениях были связаны сопровождающие многие ее законченные рисунки следы черновой работы карандашом, освободиться от которых художница не стремилась. Черновые орнаменты линий, как бы на ощупь пробирающихся к форме, вводились в их структуру как полноправный элемент изображения.

С другой стороны, это черновое пространство хранило в себе свидетельства бессознательных — теневых — творческих процессов. И в этом аспекте оно также попадало в сферу интересов русских авангардистов, стремившихся, по словам Крученых, «к утадыванию и выявлению, проецированию на экран стихов, еще темных неосознанных психо-физических рядов — ритмов, образов, звуков и проч.»<sup>47</sup>.

Смещение внимания на маргиналии в творческом процессе было знаком той особой краевой позиции в культуре, на которую был ориентирован авангард. Такая позиция позволяла существовать в состоянии постоянной открытости и незавершенности. Она соответствовала также особой философии будущего, которой принадлежало важное место в авангардной культуре. Эти свойства «периферийности», краевой позиции в культуре точно сформулировал в одном из своих интервью Иосиф Бродский: «...окраина — это начало мира, а не его конец. Это конец привычного мира, но это начало непривычного мира, который, конечно, гораздо больше, огромней»<sup>48</sup>. Эта «еще-неокончателность» (Э. Блох), внутренняя незавершенность авангардной культуры, проявляющаяся, в частности, в ее краевой позиции, в ее тяготении к границам мира искусства, обеспечивала постоянное обновление, постоянное движение к новому и неизвестному. Эрнст Блох писал об этой внутренней открытости и незавершенности как о важнейшем свойстве самого бытия, обеспечивающем живой характер искусства.

И, наконец, еще одно свойство этого смещения на периферию необходимо отметить. Статус искусства внутри авангардной культуры теряет прежнюю устойчивость и определенность. Авангард существует в ситуации постоянного размышления о природе искусства, в постоянном вопрошании: «Что такое искусство?», а также в ситуации постоянного сомнения, маниакального поиска аргументов для оправдания его существования. Чувство сомнительности и неуместности искусства — одно из существенных слагаемых авангардной культуры.

Эти свойства по-разному реализовались в авангардном искусстве, получая каждый раз оригинальное воплощение. Так, незавершенность, проектность стали принципиальными свойствами многих произведений конструктивизма. В них заново ставится вопрос о природе искусства, делается попытка найти новое определение для художественного произведения. Причем любое произведение конструктивизма демонстрирует прежде всего бесконечность самого поиска. Бесконечность



развития, неостановимый ход технического изобретательства или биологических процессов, с которыми соотносится искусство конструктивизма, не предполагают остановок, не дают возможности обрести устойчивые координаты. Понятия лабораторной работы, экспериментального упражнения, использующиеся часто художниками-конструктивистами, подчеркивают этот неустойчивый, неопределенный статус их произведений.

Авангард принято соотносить с идеями прогресса. Однако эта во многом искусственно спроецированная на весь авангард установка присуща лишь отдельным моментам в истории авангардного движения. Точнее более или менее отчетливый прогрессистский характер авангард приобретает в момент исчерпания собственных ресурсов, в момент своеобразного «упадка», выражающегося в энергичной адаптации в социальном пространстве, принципиальной ориентированности на центральное положение в культуре и рождении массовых форм «авангардного» искусства. В русской ситуации это происходит к началу 1920-х годов, и в этом смысле конструктивизм оказывается в значительной степени закатом авангарда, отказом от собственно авангардной — краевой и элитарной — позиции.

«Социализм осветил миру свою свободу, и... Искусство пало перед ликом Творчества», — так в 1918 г. в «Декларации», написанной Казимиром Малевичем<sup>49</sup>, была сформулирована одна из центральных установок всего русского авангарда. О своеобразной «религии творчества», «обоожествлении художественного процесса, его сакрализации»<sup>50</sup>, свойственной многим русским авангардистам, уже писали исследователи. Русские авангардисты последовательно разрабатывали концепции творчества, противопоставляя его искусству. Конечно, эти поиски были связаны с тенденциями в культуре 10-х и 20-х годов, не ограниченными рамками авангардного движения.

Уже на рубеже столетий конкуренция между концепциями искусства и творчества была достаточно острой. Однако в первые десятилетия XX в. в рассуждениях представителей самых разных и зачастую враждебных друг другу художественных группировок искусство все более определенно начинало сдавать свои позиции. Высказывания о «недостаточности искусства» (В. Соловьев) становятся в эти годы общим местом и в символистских, и в авангардистских кругах.

И в XIX в. «разрушение эстетики», провозглашенное Д. Писаревым, и в начале XX столетия авангардистский лозунг «смерть искусству» опирались, по существу, на один и тот же стереотип: противопоставление «мира искусства», в основе которого лежит сумма рассудочных конвенций, и «живого мира явлений», в котором только и возможно творчество. С понятием «творчество», причем с безусловно положительным знаком, в это время соотносятся такие определения, как витализм, стихийность, органичность. Творчество ассоциируется с духовным порывом, с энергией, преодолевающей косность материи, тогда как искусство — с ремеслом, техническим навыком, с закрепощенностью материей. Искусство представляет результат, вещь. Творчество — процесс, и потому его границы практически невозможно прочертить, тогда как границы искусства достаточно определены.

Творчество в интерпретации русских авангардистов часто соотносилось с бергсоновским образом мира, где «форма — это мгновенное состояние какого-либо процесса»<sup>51</sup>, с концепцией непрерывного становления. Философия жизни

перекликается также с концепциями энергетизма, необычайно популярными на рубеже столетий. Наиболее целостная версия энергетизма была предложена немецким химиком и философом В. Оствальдом. Согласно его концепции, в основе всего в мире лежит субстанция, способная к бесконечному превращению, которую он называет «энергия». Именно энергия представляет собой единственно подлинную реальность, а все свойства видимого, материального мира — лишь те или иные проявления энергии. Материя может познаваться и восприниматься только через проявления энергии («материя есть не что иное, как пространственный распорядок разных энергий, и все, что мы говорим о ней, в сущности говорим об этих энергиях»<sup>52</sup>). По существу, понятие энергии в трактовке Оствальда уничтожало одну из центральных оппозиций европейской мысли — противопоставление материи и духа. Признанная в качестве единой основы и для физических, и для психических явлений, энергия становилась идеальной метафорой для обозначения той неуловимой, изменчивой силы, которая движет и миром, и отдельным человеком. Естественно, что в оппозиции искусства и творчества энергия оказывалась на стороне последнего.

Само понятие «творчество» и в философии жизни, и в энергетизме обретало поистине космические масштабы. Оно представало как нелокализуемая сила, которая управляет жизнью в целом и одновременно психикой отдельного человека, космосом и созданием конкретного художественного произведения. Искусство рядом с творчеством представало ограниченным сугубо человеческим измерением. Кроме того, оно мыслилось величиной исторической и, как всякий исторический феномен, ограничивалось определенными временными рамками. Эти свойства и давали повод говорить о «недостаточности искусства»<sup>53</sup>, о его погруженности в поток времени, способный поглощать и разрушать все человеческие феномены. «Было бы явную ошибкой, — писал В. Соловьев, — считать существующие ныне способы и пределы художественного действия за окончательные и, безусловно, обязательные. Как и все человеческое, искусство есть текущее явление»<sup>54</sup>. Несмотря на свою вовлеченность в процесс непрестанного становления жизни, творчество, в отличие от искусства, никогда не сопрягалось с теми или иными историческими формами существования. По своей сути, по своей природе оно не имело границ, и его деятельность могла разворачиваться бесконечно. Тем самым создавалась парадоксальная ситуация: с одной стороны, творчество не могло удерживаться в рамках искусства, а с другой — вплетало само искусство в бесконечную игру энергий, в бесконечную ткань жизни, лишая его устойчивости, освобождая и его от «логики твердых тел».

На этом фоне уже в первые годы XX в. к художнику все чаще начинают предъявлять требования владеть не просто своим ремеслом, определенными профессиональными навыками, но и более широкими демиургическими возможностями. Причем диапазон здесь был достаточно широк — от теургических концепций до создания социально ангажированной эстетики, влияющей на сознание масс. Известная формулировка Ницше наилучшим образом передает этот новый спектр задач, встающих перед художником: «*Мое направление в искусстве: продолжать творить не там, где пролегают границы, но там, где простирается будущее человека! Необходимы образы, по которым можно будет жить! <...> высочайшие образы стимулируют сотворение прекрасных личностей: это и есть смысл искус-*

ства, — кто чувствует себя пристыженным в его присутствии, того оно делает *недовольным* и охочим до творчества того, кто достаточно силен...»<sup>55</sup>

Уже в начале 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. Две основные сферы нового творчества — это политика и жизнетворчество. Цель искусства в новой перспективе видится прежде всего как «стимулирование творческой, обращенной на нас самих силы!»<sup>56</sup>

Для русских авангардистов именно творчество становится той центральной силой, которая будет определять облик культуры будущего, той культуры, прообразы которой можно узнать в различных произведениях авангарда. О творчестве, сменяющем или преодолевающем искусство, писали многие русские художники и литераторы. Степанова, например, в своих записях 1919 г. приводит такие рассуждения Родченко: «...в искусстве — не важна живопись, а важно творчество. Сперва мы дошли до понятия, как творить, до искусства в искусстве, а затем оставили одно творчество»<sup>57</sup>.

Такие компоненты «творчества», как погруженность в «поток жизни», соотнесенность с глубинными витальными силами, с энергией, определяющей структуру и материального и нематериального мира, т. е. с силами не локализуемыми ни в пространстве, ни во времени, неизбежно приводили к невозможности соотносить «индивидуальное» с понятием «творчество». Не случайно концепции коллективизма переживают в этот период свое возрождение. Футуристический призыв «стоять на глыбе слова “мы”», производственное искусство, «культура “мы”» Уновиса, антииндивидуализм аналитического искусства Филонова или конструктивистов — вот лишь краткий перечень новой «философии коллективизма» русского авангарда. Важно подчеркнуть, что коллективизм авангарда был далек от той версии, которая некоторое время спустя будет сформулирована в советской культуре. Одним из принципиальных отличий станет как раз то экзистенциальное измерение, тот личный внутренний опыт, который неизменно присутствовал в авангарде, парадоксально сочетаясь с различными вариациями «культуры “мы”».

Внутренний опыт, погружение в глубины индивидуального сознания и психики и философия коллективизма, «культура “мы”» составляли два устойчивых полюса в авангардном движении. Они сопровождали всю историю русского авангарда, определяли существо его творческой концепции.

Одна из особенностей русской культуры начала века, проявлявшаяся в самых разных областях: художественной, научной, социальной, была связана с поисками в секуляризованной культуре новых сакральных ценностей. Их могли видеть в «инстинктуальных силах» — интуиции, «жизненном порыве», в волевом начале, в сверхиндивидуальных категориях: природа, человечество, нация, социальный класс. Однако одно из центральных мест принадлежало различным формам сакрализации творчества, взятого не только с художественной точки зрения, но значительно шире — как деятельность человеческого духа во всех своих проявлениях. Вероятно, можно даже говорить о том, что сакрализация творчества перекрывала нередко все прочие тенденции. «Творческий акт, — провозглашал, например, Бердяев, — есть самоценность, не знающая над собой внешнего суда»<sup>58</sup>.

Поиск новых сакральных устоев для культуры и утверждение самоценности творчества, определявшие в очень широком плане атмосферу жизни в начале века, оказывались также источником вдохновения для многих течений в искусстве. Создание «теургического искусства, преображающего бытие», в первую очередь связано с представлениями о символизме. Однако у художников и поэтов авангардного лагеря прообразом для концепций творчества также нередко становится область сакрализованных действий. Религиозная практика и образцы сектантской глоссологии рассматриваются Крученых как аналог процесса футуристического словотворчества. Малевич видит в самом поэте и художнике служителя «религиозного духа». Он, по словам Малевича, «являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно»<sup>59</sup>. В статье, посвященной творчеству Павла Филонова, Матюшин писал: «Все стало понято по-новому. Другая широкая радость зацвела. Мир стал населен не распыленным человечеством, а великим общим телом Бога <...> Не для показа стали творить, а велением духа, для путей нового тела»<sup>60</sup>.

В своих воспоминаниях Клюн приводит один выразительный эпизод из разговоров с Малевичем: «У Малевича всегда было устремление к какой-то непонятной мистике. На мои вопросы в беседах с ним он как-то сказал: А может быть, я буду патриарх какой-то новой религии?»<sup>61</sup> Это высказывание создателя супрематизма характеризует не только его личные амбиции и взгляды на природу нового искусства. В прямолинейной и безапелляционной форме Малевич формулирует глубинную претензию авангардного искусства как такового. Недостаточность чисто эстетического измерения для нового искусства, его программное вторжение в сферы политики, его притязания на пересоздание жизни, на собственную философию и, наконец, настойчивые поиски инструментов, с помощью которых искусство могло бы не только отражать, но и создавать новый сакральный опыт, — все это стало принципиальными слагаемыми авангарда.

Попытки искусства переместиться на территорию сакральную, политическую, научную, идеологическую или философскую, которыми отмечен весь XX век, были симптомами утраты в пространстве культуры собственного «места искусства», если использовать выражение одного из современных критиков. С одной стороны, это было связано с изменением социального статуса самого художника, с формированием нового институционального мира, обслуживающего искусство. Однако другой важной (если не решающей) причиной стал разрыв с теми фундаментальными духовными координатами существования искусства, которые были заданы ему в европейской традиции христианством. В авангарде осознание этого разрыва как глубинного импульса для решительного пересмотра самих основ искусства было далеко не однозначным. Чаще всего этот разрыв наделялся самоценностью, воспринимался как освобождающая, преображающая сила, закрывающая «ветхую» эпоху и открывающая или, точнее, созидаящая «здесь и сейчас» новую землю и новое небо<sup>62</sup>. Однако иногда этот отрыв от глубинного фундамента европейского культурного сознания рассматривался как нарушение естественного состояния искусства, сверпившееся в предшествующую эпоху господства человеческого разума, а новое искусство авангарда воспринималось как инструмент реставрации забытых основ. Конечно, реставрации парадоксальной, окрашенной в тона своего времени, но все же обращенной к истокам бытия искусства — к его сакральной

природе. При этом важно отметить, что сама сакральность далеко не всегда связывалась в это время с христианской традицией.

В культуре того времени вполне возможно говорить о своеобразном языческом ренессансе. И многие свойства авангардного искусства формировались, с одной стороны, на фоне кризиса ортодоксальной религии, а с другой — на фоне оживления интереса к языческим и гностическим культам и философии. Кроме того, мифология «отверженности», сложившаяся вокруг нового искусства (начиная с «проклятых» поэтов Франции), нередко соприкасалась и пересекалась в это время с революционным бунтом, на знамени которого часто были начертаны имена отвергнутых и поверженных богов. М. Элиаде в статье «Оккультизм и современный мир» писал об этой тенденции в искусстве Франции, проявившейся у символистов и подхваченной затем художниками и поэтами авангарда: «Они отрицали современную официальную религию, этику, социальные устои и эстетику. Некоторые из них были не только антиклерикалами, как большинство французских интеллектуалов, но антихристианами. Они отвергали фактически все иудео-христианские ценности, так же как греко-римские и ренессансные идеалы. Их интересовали гностики и другие секретные объединения не только из-за редкостных оккультных знаний, но также потому что они подвергались преследованиям со стороны Церкви. В оккультной традиции эти художники искали доиудео-христианские и доклассические (догреческие) элементы, т. е. египетские, персидские, индийские или китайские творческие методы и духовные ценности... Стефан Малларме утверждал, что современный поэт обязан преодолеть Гомера, потому что с него начался упадок западной поэзии. А когда интервьюер спросил: "Но какая же поэзия существовала до Гомера?", Малларме ответил: "Веды!"»<sup>63</sup> Очевидно, что этот процесс носил общеевропейский характер, и в России его своеобразие заключалось главным образом в той особой роли, какую играли в этом движении многочисленные русские секты, соединявшие в своих доктринах глубоко архаичные элементы и революционный дух своего времени. «Я не мыслю себе Россию без этих людей и этого рода духовных движений, — писал о сектантах Н. Бердяев. — Это есть характерное русское странничество... Все эти искатели праведной жизни в Боге, которых я встречал в большом количестве, были революционерами, хотя революционность их была духовная, а не политическая. Все они были религиозные анархисты»<sup>64</sup>.

Устремления авангарда за границы эстетической автономии стали также реакцией на жесткие ограничения, предложенные искусству в культуре Нового времени. Специализация и дифференциация знаний, особенно в XIX в., оставила ему для существования некую условную автономию эстетического. Недостаточность, ограниченность чисто эстетического измерения в начале XX в. становится стимулом к преодолению как существующих форм искусства, так и способов его социального функционирования. Оценка художественного произведения уже в начале столетия все чаще начинает определяться его способностью к специфическому номадизму, т. е. его цепкостью по отношению к внешним контекстам: социальному, политическому, экономическому, философскому, его умением встроиться в их скрытую механику функционирования, спроецировать их модели и методы в свое пространство.

Из всех территорий, на которые притязало искусство в начале столетия, русский авангард часто выбирает наиболее архаичную, наиболее фундаментальную — территорию сакрального. Художников и литераторов в большей мере интересовало даже не философское, но прежде всего сакральное измерение искусства. Именно с присвоением себе этой территории были прежде всего связаны те импульсы власти, которые исследователи подчас видят в искусстве авангарда. В сферу сакрального опыта были направлены поиски Кандинского и Малевича, Кульбина и Матюшина, с ней постоянно соприкасались в своем творчестве Хлебников и Крученых, Гуро и ранний Маяковский. И даже такие на первый взгляд «рационалисты» и прагматики, как конструктивисты, рассматривали свое творчество и свою жизнестроительную программу в контексте выявления энергетического контура реальности, победы духа над материей.

Наиболее дерзкий и программный характер эти претензии в русском искусстве получили, конечно, в творчестве Малевича. Экспонирование в 1915 г. «Черного квадрата» на выставке «0,10» как новой иконы самым непосредственным и демонстративным образом обнажило эти претензии авангардного искусства. Не вдаваясь сейчас в содержательную сторону «религиозных» притязаний Малевича, подчеркнем сам жест программного и даже скандального обращения к сакральному измерению для нового искусства. Этот жест связывает Малевича с достаточно значительной (и в русском, и в европейском авангардном искусстве) тенденцией. Условно ее можно назвать парадоксальным традиционализмом или «консервативным» авангардизмом. Возврат к тому состоянию, когда творческое действие человека было максимально приближено к Божественному Творчеству, составлял основное направление поисков в этой ветви авангардного искусства. Примеры такой эстетической позиции можно отметить и в итальянском футуризме (особенно в творчестве Маринетти), и в немецком экспрессионизме, и в раннем, цюрихском, дадаизме. Хуго Балль — один из самых радикальных европейских дадаистов — записывал в своем дневнике: «Мы наделили слово силой и энергией, которые позволили нам вновь открыть евангельское понятие “слово” (логос) как магический комплексный образ»<sup>65</sup>.

Концепция нового языка у русских футуристов также часто программно формулируется через возврат к праязыку, к языку, способному созидать мир. Мотив возвращения через опыты словотворчества и заумной речи к началу, к истоку — к скрытому и забытому в современном мире райскому языку или языку золотого века — достаточно устойчив у русских футуристов. О забвении в современной культуре «истоков бытия» слова неоднократно писали Крученых и Хлебников. Маяковский видел цель футуристической поэзии в «возрождении первобытной роли слова». Об утрате «письмен Первоначалья», о «потерянной горнестии» языка писал поэт И. Игнатъев. Кроме того, сам мотив возведения слова к его истоку, возвращения языку его первоначальной силы — называя, вызывая к жизни вещи — мотив, составлявший один из центральных устоев словотворческих экспериментов русских авангардистов, также содержит в себе ностальгию по утраченному райскому состоянию человека, отсылая к известному месту из Книги Бытия, где Адам дает в раю имена всему природному миру. Футуристическое словотворчество открывает возможность для восстановления этой ситуации первоначала, или, как пишет Хлебников, «дает право населить новой жизнью <...> оскудевшие волны

языка. Верим, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения»<sup>66</sup>. Подобные же мотивы можно отметить в «Декларации слова как такового» А. Крученых: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена»<sup>67</sup>.

Граница между территорией эстетики и сакрального в первой половине XX столетия начинает меняться, размываться. Недостаточность чистой эстетики для искусства становилась важным следствием открытия нового сакрального опыта. Одним из центральных понятий для новой теологии в начале века становится понятие «нуминозного». Это понятие принципиально отличает новую сакральность от гуманистической, этической, морализаторской теологии XIX в. Впервые его предложил в своей работе «Священное» (1917) Р. Отто, а позднее оно широко использовалось в работах К. Юнга. «Нуминозность» — определение для невыразимого, таинственного, пугающего, т. е. качеств, присущих божественному. Многие свойства авангардного искусства развивались и существовали в контексте осознания власти нуминозного, его первичной, глубинной основы для искусства и культуры.

Два полюса в открытой вновь сакральности представлены такими знаковыми событиями в культуре начала века, как «открытие» русской иконы и массовое увлечение архаическим искусством, своего рода языческое возрождение. Эти два мира, две культурные традиции во многом противостояли друг другу и их соединение в русском авангардном искусстве давало порой парадоксальные результаты.

О значении открытия иконы для авангардного искусства уже неоднократно писали исследователи. Я хотела бы в данном случае подчеркнуть только один аспект этого события. Одним из важных следствий «открытия» иконописи стала, с одной стороны, секуляризация, своего рода доступность сакрального, а с другой стороны — обнаружение связанности, соприсродности сакрального и художественного. Само искусство все чаще начинает пониматься в связи с религиозным опытом: «Художественный опыт есть в самой своей глубине опыт религиозный, — формулировал со всей жесткостью Вейдле, — потому что изъяснения веры не может не заключать в себе каждый творческий акт, потому что мир, где живет искусство, до конца прозрачен только для религии»<sup>68</sup>. И более того: «Логика искусства есть логика религии <...> искусство не только тяготеет к религии <...> но и реально коренится в ней, будучи в своей глубине с нею соприсродно»<sup>69</sup>.

Вера в прогресс, в поступательное движение истории и одновременно ощущение близящегося конца истории составляли одну из центральных антиномий русской культуры рубежа веков. Один из исследователей писал об этих годах: «...вера в историю, в прогресс, в скорое и окончательное торжество над жизнью всех культурных идеалов и водворение среди людей земного рая представляла своего рода религию русских интеллигентных слоев второй половины прошлого века»<sup>70</sup>. В конце столетия эта «религия» стала приобретать все более радикальные формы и русская культура стала перемещаться, по словам Мережковского, «из плоскости исторической — в глубину апокалипсическую». «Апокалипсический оптимизм» (Флоровский) можно считать также одним из ведущих компонентов в сложении философии и эстетики русского авангардного искусства.

Устремленность к будущему, безусловно присущая авангарду, на первый взгляд указывает на его приверженность идее прогресса. Однако даже в футуризме образы будущего существуют не в прогрессивистской перспективе, предполагающей линейное движение по восходящей, но в перспективе эсхатологической, в перспективе исчерпания и достижения конечной точки истории. Вместо линейного движения от плохого к хорошему или наоборот авангард всегда демонстрирует разрыв в этом однонаправленном процессе и нарушение логической последовательности.

Авангардное искусство стремится исчерпать европейскую культуру до ее первоисточков, раскопать скрытое на дне культурного сознания. И нередко в искусстве авангарда в парадоксальных, а иногда пародийных формах угадываются осколки европейской культуры, уводящие в глубину Средневековья и далее к мифическим истокам. Само авангардистское «будущее», как правило, представляет собой спроецированный в грядущее миф золотого века, это всегда нечто логически невозможное, отсутствующее и недостижимое. Как и всякое радикальное движение, авангард, пытаясь повернуть ход истории вспять, замкнуть концы и начала, нарушает именно прогрессивистскую, ограниченную плоскостью сознания логику исторического развития.

Русские футуристы, в отличие от итальянцев, были более прямолинейно и программно далеки от упоения идеями прогресса. Кстати, эту внутреннюю чуждость футуризма «прогрессу» и, напротив, его стремление идти против хода истории улавливали и некоторые современники. Бенуа был не так уж не прав, когда писал о футуризме как о нашествии варваров, стремящихся прервать и повернуть вспять движение современной культуры. Именно этот «специфический привкус» футуризма и пугал его больше всего: «...ужасом веет... от всего того страшного и грозного, что обвеивает их, что и есть тот могущественный "ветер пустыни", который готовится разрушить все здание нашего культурного благополучия»<sup>71</sup>. Другие, менее утонченные, критики предлагали формулировки более прямые и жесткие: «Футуризм — регресс»<sup>72</sup>.

Сами русские футуристы своими «дикими выходками» не просто давали повод для упреков в варварстве и разрушении «культурного благополучия», но в теоретических построениях исходили из представлений, прямо противоположных идеям прогресса. В своих статьях они говорили не о прогрессивном развитии искусства, но о последовательной инволюции, регрессе в культуре. «После былин и "Слова о полку Игореве", — утверждал Крученых, — словесное искусство падало, и при Пушкине оно стояло ниже, чем при Тредьяковском»<sup>73</sup>.

Антиисторизм русского авангарда, его постоянное противодействие логике истории, стремление уклониться от давления истории проявлялись в таких свойствах авангардного движения, как мифологизация современности, мессианские претензии и восприятие своего творчества преимущественно в перспективе исчерпания и завершения истории. Можно отметить также часто возникающие у русских художников проекции в современную жизнь эсхатологических мотивов. Современный город, новая машинная реальность нередко описываются сквозь призму традиционных символов, образов и идеологии «конца света». Эсхатологические образы проецируются также на современный язык. Язык, погруженный в историческое время, неизменно описывается как угасающий или мертвый. «Слово подо-



шло к пределу <...> Штампованными фразами заменил Человек Дня несложный слово-обиход. В Его распоряжении множество языков <...> вместо незамысловатых писем Первоначалья» (И. Игнатьев)<sup>74</sup>; «Новый цикл слова. На сжатом поле мы сеем...» (Н. Кульбин)<sup>75</sup>.

Вместо линейного времени в искусство авангарда приходит новая логика: симультанизма и взрыва, сжимающих линейное движение в мгновенные вспышки, логика озарения и шока, исключающая возможность последовательности и связности. Это новое ощущение времени часто находит в искусстве выражение в обращении к символическим ситуациям выхода из времени. Инфантилизм и архаика, еще не осознающие необратимость времени, экстаз, опыт катастроф, безумие — эти мотивы и образы постоянно притягивают внимание и литераторов, и живописцев самых разных направлений.

К началу XX столетия европейская культура теряет веру в прогрессистскую концепцию линейного развития. «Связанный с прогрессом оптический обман» (Э. Юнгер) рассеивается и обнаруживается новая структура, новый порядок реальности. В ней одновременно сосуществуют хаотическое смешение всего и вся и строгая геометрия, банальность и элитарность, грубый материализм и экзальтированный спиритуализм. Исчезновение (или, точнее, расфокусированность) прогрессистской оптики существенно влияет на все сферы культуры. Язык (и не только литературный) утрачивает способность к линейной репрезентации реальности. Художественная литература постепенно теряет интерес и вкус к последовательному, связному повествованию. Способность и желание рассказывать истории становится все большей редкостью в культуре. Исследователь раннего европейского модернизма К. Батлер писал об этом: «Так как теряется уверенность в том, что обычный синтаксис способен выражать случайные процессы, то все меньше верится и в возможность представить мир через рассказ о последовательных, связанных событиях. Авторский язык обращается к эллиптическим конструкциям, к сравнению и алогизму, к симультанизму и коллажу»<sup>76</sup>. Аналогичные процессы происходят и в изобразительном искусстве — исчезает повествовательность, пространство картины теряет прежнюю целостность, «забывает» о строгой логике линейной перспективы.

Погоня за последним, окончательным произведением, желание поставить точку в истории живописи становится одной из ведущих тем в авангарде 1910–1920-х годов. Парадоксальная жажда конца искусства также представляла одну из версий реакции культуры на диктатуру прогресса. В то же время страх перед «дурной бесконечностью», предложенной (а точнее, навязанной) искусству в Новое время, сочетается в русском авангарде с упоением этим головокружительным бегом, с восторгом перед неостановимым движением вперед.

Противодействие логике истории и прогресса в русском авангарде давало о себе знать в самых различных мифологиях. Один из таких антиисторических мифов был связан с идеями третьей революции духа. И хотя этот миф не был создан внутри авангардной культуры, но он был энергично подхвачен и разрабатывался многими деятелями авангардного движения. В этой мифологии третьего царства духа, известной со времен Средневековья и связанной главным образом с именем Иоакима Флорского, преодоление исторического измерения, выход из исторического времени были сформулированы со всей определенностью. Идея обновления

ветхого мира, его возврата к истокам, к особому измерению реальности, в котором не существует истории, традиции и нормативов, была центральной в концепции третьей эпохи Св. Духа, созданной Иоахимом Флорским. М. Элиаде в «Продолжении эсхатологического мифа» писал: «...эта идея получила колоссальный резонанс... третья эпоха понималась им как царство Свободы под руководством Святого Духа, что предполагало преодоление исторического христианства и как последнее следствие — отмену существующих правил и институтов».

Именно с этой мифологией связывали многие русские авангардисты свое восприятие современных революционных событий. «Манифест летучей федерации футуристов», подписанный Д. Бурлюком, В. Маяковским и В. Каменским и опубликованный весной 1918 г. в «Газете футуристов», провозглашал: «Февральская революция уничтожила рабство политическое. Черными перьями двуглавого орла устлана дорога в Тобольск. Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков. И только стоит неколебимый третий кит — рабство Духа <...> Довольно. Мы, пролетарии искусства, — зовем пролетариев фабрик и земель к третьей, бескровной, но жестокой революции — Революции Духа»<sup>77</sup>. В той же газете было помещено «Открытое письмо рабочим» Маяковского, в котором также звучала тема третьей революции: «Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства».

В истории модернизма есть идеи, оказавшие влияние на ключевые аспекты новой концепции искусства, способствовавшие созданию новых контуров самых разных искусств. К таким ключевым и универсальным категориям принадлежит симультанизм. Для русского авангарда симультанизм также стал одним из ключевых инструментов преодоления линейной логики и уклонения от исторического времени. Эта концепция в 1910-е и начале 1920-х годов захватывала воображение самых разных художников и поэтов, самых разных художественных группировок.

В основе различных версий симультанизма можно отметить своеобразную интерпретацию философии жизни. Симультанизм представляет собой попытку уловить не внешние характеристики окружающего мира, но его скрытую, глубинную механику действия, его творческий принцип. (Хьюлзенбек: «Симультанизм — непосредственное напоминание о жизни...») Желание схватить жизнь в ее целостности, найти абсолютную, окончательную форму искусства, адекватного потоку жизни, было главным в различных версиях симультанизма. Отсюда возникал также определенный биологизм и даже физиологизм. Симультанизм в эстетике итальянского футуризма был, например, программно основан на физиологизме, на буквальном следовании за физиологическими законами зрения в динамике.

Симультанизм в русском искусстве также всегда был очень близок к физиологизму, но к физиологизму особого рода. Интерес русского авангарда к различным возможностям материализации сферы психического стал главной основой для русской версии симультанизма. Симультанизм для русских авангардистов выступал не только как художественное средство, но прежде всего как знак симультанного мироощущения, когда «мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного» (Крученых). В иллюстрациях, сопровождающих многие футуристические сборники, вырабатывается своеобразная стилистика скорописи, мгновенного «схватывания» формы в нескольких линиях, штрихах, в нескольких мгновенных

движениях руки. Стилистика, использующая эффект нарочито случайного, непровольного, как бы спонтанного, выплескивания в движениях кисти или карандаша «переживаний вдохновенного». И одновременно дающая впечатление максимальной концентрации времени, его переживания как мгновенной вспышки. Стилистика, сплавляющая в одно целое физическое движение рисующей руки, пластическую форму и внутренние эмоции, психическую энергию. Требование одномоментности или симультанности внутреннего творческого импульса, внутреннего движения и его материализации, его фиксации во внешнем жесте и форме было важной особенностью той версии симультанизма, которая сложилась в русском авангарде.

Симультанный принцип изображения, разработанный итальянскими футуристами, провоцировал, кроме того, рождение такого важного компонента русской авангардной эстетики, как алогизм. Картина, построенная по принципу симультанного зрения, утверждалось в футуристическом манифесте, «означает одновременность окружающей среды и следовательно дислокацию и расчленение предметов, рассеяние и слияние деталей, освобожденных от ходячей логики и независимых друг от друга»<sup>78</sup>. Симультанизм дает картину реальности без априорных логических схем, упорядочивающих ее. Алогичные произведения Малевича «Англичанин в Москве», «Авиатор» во многом следовали логике, а точнее, «форме анархии», которую предлагало симультанное зрение, и в то же время вносили существенные коррективы в концепцию симультанизма.

Смещение пространственных планов, наплывы друг на друга различных предметов, изолированных и удаленных в реальном пространстве, линейная ритмика, закручивающаяся в спиралеобразном движении к центру холста и вовлекающая тем самым смотрящего внутрь картины, — все эти композиционные приемы составляли классическую азбуку футуристического симультанизма. Алогичные картины Малевича используют схожие приемы. Однако, в отличие от футуристического симультанизма, следующего за естественными законами зрения и даже подчиненного им, алогизм Малевича эти законы опровергает. Игра дистанциями, масштабами на его алогичных картинах хотя и напоминает внешне некоторые приемы симультанизма, но соответствует оптике внутреннего зрения, строится как умозрительное сопоставление различных знаков, масштаб которых и связи между которыми диктуют отнюдь не глаза. На алогичных картинах Малевича изображение, распластанное на плоскости, сохраняющейся невзирая на динамику масштабов, напоминает в большей мере пространство текста, живописный ребус, адресованный не зрению, а сознанию. Но сознанию преобразованному — алогичному, отказавшемуся от логики, соответствующей лишь миру феноменальному.

Симультанизм и в литературе, и в изобразительном искусстве стал одним из основных инструментов выхода в особое нелинейное пространство, в котором уже не может разворачиваться повествование. Раздробленные фрагменты реальности в оптике симультанизма не выстраиваются больше в логические цепочки, а образуют парадоксальные, спонтанные сцепления, создают пространство с разрывами, провалами, искривлениями, немотивированными соединениями разнородного и неожиданными скачками.

Симультанизм трансформирует глубинную внутреннюю структуру произведения искусства, переплавляет привычные контуры видов искусства в новые кон-

фигурации. Симультаннизм в более широком смысле слова — как определенное мироощущение — становился часто источником для возникновения новых видов художественного творчества, в которых доминировала «форма анархии». Симультанная поэма Тцара «*L'amiral cherche une maison a louer*», исполненная в марте 1916 г. Тцара, Хюльзенбеком и Янко, представляла собой «контрапунктный речитатив, в котором три или несколько голосов одновременно говорят, поют, свистят или что-нибудь в этом духе, но так, что из пересечений их "партий" складывается элегичное, веселое и причудливое содержание вещи»<sup>79</sup>. Ее структура представляла собой определенный аналог «заумным концертам» в коллажах Крученых, выполненных в духе оркестрового искусства. И в том и в другом случае в основе художественного произведения лежало соединение различных языков, различных стилей, и в том и в другом случае они представляли в виде фрагментов, перемешанных, звучащих одновременно, наслаивающихся друг на друга. И в том и в другом случае в общую структуру произведения были включены беспредметные элементы — абстрактные геометрические формы в коллажах и шумовые эффекты в симультанной поэме. Подобно тому как в структуре симультанной поэмы всегда присутствует элемент случайности (различный тембр голосов исполнителей, различная скорость речи, создающие разнообразные и неожиданные эффекты), так и в коллажах или «заумных концертах» Крученых всегда есть элемент случая, нарочитой невыстроенности, небрежности, незаконченности композиции. Всегда есть элемент автоматизма, механического (а порой и демонстративно «наобумного») соединения различных образов. Эти «случайно» пойманные, хаотичные сочетания образов рассчитаны на то, чтобы их столкновения создавали своеобразные смысловые пустоты, позволяющие освободить работу бессознательного.

Хаотические ритмы новой реальности, отражающиеся в оркестровых или симультантных произведениях, не пугают и не отталкивают их создателей. Напротив, именно внутри хаоса они угадывают очертания нового, естественного, органически возникающего, а не навязанного извне языка искусства. Языка почти лишенного формы, ускользающего от жестких определений, но позволяющего максимально сократить дистанцию между внутренним и внешним.

Один из эффектов симультаннизма был связан с исчезновением дистанции между предметами, с рождением особого ощущения проницаемости мира, неустойчивости предметных границ. Прозрачность, проницаемость предметов друг для друга на футуристических картинах и «проницаемость» слов, разомкнутость их формы до чистой звуковой материи в футуристической поэзии воссоздавали картину мироощущения, в котором преодолеваются пространственно-временные барьеры. Кроме того, эта тематика находила свое преломление в ряде мотивов и образов, к которым обращались поэты и художники. Футуристическая «война» со временем и пространством нередко напрямую соприкасается с темой войны, отражаясь в сопутствующих ей образах апокалиптического «выхода из времени» и натурфилософии, трактующей метаморфозы смерти и воскрешения.

И наконец, особая версия симультанной эстетики была создана в так называемом оркестровом искусстве. В нем был предложен особый вариант программно антиисторической, нелинейной художественной концепции. Новый подход к образительному языку в оркестровом творчестве принципиально отличался от ориентации авангарда на постоянный поиск нового, на постоянное расширение границ

искусства. Программный эклектизм не ищет новых языков, новых форм. В нем прежде всего воплощается «воля к исчерпывающему опыту» и стремление преодолеть любые ограничения, заданные художнику извне самим языком.

В оркестровом искусстве моделируется особое симультанное пространство культуры, в котором художник может «писать не только в разной манере, но и соединять разное понимание живописи на одном холсте». Это одновременное сосуществование различных языков «освобождает искусство от власти временных задач и, уничтожая случайный характер всякого стиля, сообщает произведению необычайную полноту»<sup>80</sup>. Термин «оркестровый» применялся в это время по отношению к различным видам искусства. Крученых говорил об «оркестровой поэзии, все сочетающей» («Миллиорк»), а Илья Зданевич применял его к коллажным работам самого Крученых, соединявшим различные изобразительные материалы (этикетки, рисунки, абстрактные наклейки цветной бумаги, фотографии), хаотическое смешение которых создавало впечатление «заумного концерта».

Актуальность принято считать одной из центральных категорий авангардного искусства, можно даже сказать, его опознавательным знаком. Бодлер еще в XX в. писал о значении в новой живописи «мимолетной, преходящей красоты нынешней, современной жизни», подчеркивая значение «преходящего, исчезающего, случайного» в искусстве. Актуальность выводит художественное произведение в пространство неустойчивости, мимолетности, в среду эфемерных, призрачных ценностей.

Актуальность искусства проявляется прежде всего в постоянной погоне за новизной, в неустанном поиске все новых и новых эффектов ошеломления, удивления. Искусство современное, актуальное должно непременно удивлять, поражать, шокировать, ошеломлять — только так оно может удерживаться, балансировать на острие мгновения. Оно наносит удар по зрению, чувствам, опровергает привычную логику, традиционные нормы восприятия. Эта страсть к ошеломлению неизбежно ставит авангард в пограничную ситуацию, подводит его к границам мира искусства, провоцирует обращение к самым радикальным экспериментам с художественной формой и одновременно обрекает на двусмысленный контакт с массовым, модным, сиюминутным.

Особая роль современного городского пространства в формировании многих свойств авангардного искусства отмечалась уже не раз. Новые отношения человека с пространством в современном городе, новый стиль и ритм жизни, новая психология влияли на способы видеть, на механику зрения. Они требовали особого языка, адекватного новой реальности. Современный город создавал новое пространство коммуникации. Реклама, массовые печатные издания, фотография, кинематограф, телефон, телеграф и т. д. формировали подвижное, децентрализованное, максимально ускоренное информационное пространство. Искусство различными способами пробовало вписаться в эту новую реальность. Актуальное действие, сиюминутное, рассчитанное на непосредственный контакт, представляло один из вариантов приближения к новому языку. Он получил воплощение, с одной стороны, в театрализации жизни и поведения, которые были характерны для многих авангардных движений, а с другой — в интересе художников и литераторов к сфере политики, откуда многие из них черпали новые формы и техники творческой

деятельности (агитационные приемы, организация публичных манифестаций, включение масс в свои художественные действия). Подвижность, актуальность, мгновенность, массовость, рассредоточенность в пространстве, а с другой стороны, конкретность, физиологизм, телесность, непосредственность — это тот образ творчества, который в наибольшей степени соответствовал новым реалиям жизни.

Русские авангардисты также программно утверждали особую ценность мгновения настоящего. Крученых, например, призывал «стоять на точке зрения одинокой истины данного момента (мгновения)»<sup>81</sup>. В 1910-е годы Крученых создал даже целую концепцию «моментального творчества», в котором сама механика творческого процесса организовывалась в соответствии с ускоренными, мгновенными ритмами: «Мгновенным написанием дается полнота определенного чувства. Иначе труд, а не творчество; много камней, а нет целого <...> Как писать, так и читать надо мгновенно. Моментальность — мастерство»<sup>82</sup>.

«Дух современности» (Бодлер), о котором все чаще начинают рассуждать уже в 70-е годы XIX в., приносит также новую механику зрения, задает новые правила видения. Их важными элементами становятся фрагментированность, отрывочность, отсутствие жесткой системы координат, симультанность, стирание границ между реальностью и иллюзией. Если использовать метафору Бодлера, то созерцатель современной жизни «подобен наделенному сознанием калейдоскопу, в каждом узоре которого отражается многообразие жизни»<sup>83</sup>. И в то же время существенными слагаемыми нового визуального опыта оказываются стандартизация, жесткая регламентация, привычка глаза к общим, неиндивидуализированным, повторяющимся формам и образам. Уличная реклама, афиши и плакаты, массовые иллюстрированные журналы, массовая печатная продукция (открытки, репродукции, иллюстрированные бульварные издания и проч.), фотография и кинематограф — этот новый визуальный ряд, подвижный, лишенный стилистического единства и общего смыслового контекста, настойчиво вторгается в культуру, отвоюя в ней все более значительные пространства.

Важным слагаемым в мироощущении и философии авангардной культуры становится специфическая оптика, сквозь которую воспринимается реальность. Это — взгляд денди, бездельника, ребенка или безумца. Восприятие ими окружающего мира не имеет защиты в опыте прошлого, ориентировано исключительно на настоящее мгновение. Фуко в одной из своих работ рассматривал провокативные выступления дендизма в европейской культуре рубежа веков как средство героизации настоящего момента, как специфическую аскетическую практику, в которой естественная, природная логика человеческого бытия подчиняется логике искусства. Он писал об «аскетизме денди, который превращает в произведение искусства свое тело, поведение, свои чувства и страсти, само свое существование». Авангард (главным образом через культуру декаданса) многое воспринял от этой традиции. Творчество художника авангарда все чаще становится «поведением», «жестом», выстроенной определенным образом стратегией существования в пространстве культуры, ориентированными на мгновение настоящего. Рядом с производением искусства практически равноценную значимость приобретает стиль, манера жизни и поведения, сплавающиеся со стилем искусства. Кроме того, сама жизнь подчиняется искусству, имитирует искусство, перемещающееся с книжных страниц или живописных полотен в повседневность.

В авангардной культуре 1910-х — начала 1920-х годов само произведение искусства нередко утрачивает центральное положение, оказываясь подчас боковым феноменом в творческой деятельности. Художников все чаще привлекает нечто вокруг искусства — атмосфера, жизненный ритм, который искусство не только улавливает, но который оно также способно создавать. Художники в 1910-е и особенно в начале 1920-х годов настойчиво пытались найти такие формы существования искусства, которые размыкали бы границы художественного произведения вовне.

Подобное смещение акцентов связано с принципиальным изменением в интерпретации самой природы искусства. Произведение искусства не является больше самоцелью, самодостаточным автономным миром. Оно рассматривается как средство достижения определенного внутреннего опыта, как инструмент для создания особой атмосферы. Художественное произведение, погружаясь в поток хаотических, случайных скрещений с движением жизни, теряет традиционные координаты своего существования. Оно оказывается в состоянии специфической подвижности, текучести и неупорядоченности.

Такая экзальтация актуального в искусстве авангарда ставит под сомнение концепцию прогресса, понимаемого как неуклонное, последовательное движение вперед. Мышление скачками, эксцессами становится господствующим в мироощущении авангарда. Озарение, шок, к которым апеллирует авангард, создают разорванный характер времени, вносят разрывы в непрерывный континуум истории, в историческое время. Произведение авангардного искусства фиксирует, кристаллизует мгновение озарения и шока, мгновение исполнения и завершения. Актуальность парадоксальным образом провоцирует также рождение в авангардном искусстве мессианской мистики, устремления к выходу из истории или устремления к концу, к границе самого мира искусства.

С этими особенностями авангардного проекта культуры связан также утопизм, сопутствующий большинству авангардистских течений в культуре начала века. Некоторые исследователи утопического сознания, например Эрнст Блох, считают утопизм сущностной чертой искусства как такового. Согласно этой точке зрения, любой вид творчества в той или иной степени содержит элемент утопизма. Искусство — даже в случаях радикального реализма и натурализма — создает нечто отличное от действительности, строит свой идеальный, воплощенный в материальных объектах, но все же воображаемый мир. В авангардной культуре и, шире, в культуре модернизма этот утопический импульс, скрытый в художественном творчестве, приобретает программный характер.

Утопическое мышление связано со специфическим пониманием и переживанием времени в европейской культуре — необратимого, всегда устремленного к будущему. Ориентация на будущее является одной из наиболее характерных особенностей культуры Нового времени. И, соответственно, ожидание становится одной из принципиальных категорий культуры. Постепенно область ожидаемого разрастается, захватывает все большее пространство культуры. Ожидания отрываются от предшествующего опыта, более того, от какого-либо опыта вообще и переносятся в область чистого воображения, становятся питательной средой для рождения утопического творчества.

Религиозные корни всех, даже самых рационалистических и научных, утопических построений очевидны. Ощущение несовершенства мира, неудовлетворенность наличными формами бытия и для религиозного сознания, и для утопического служат источником вдохновения. Однако связь утопизма с религиозным мышлением существует в весьма определенной области. Утопии и ереси нередко рассматривают как типологически и генетически связанные явления. Очень часто рождение утопического сознания, утопических проектов напрямую соотносят с различными течениями еретической мысли прежде всего в христианской традиции. Разного рода хилиастические движения, бесспорно, имеют много точек соприкосновения с утопиями, и с авангардистскими утопиями в частности.

И, наконец, еще один важный для авангарда аспект религиозных корней утопии. После «смерти Бога» утопическое пространство становится в европейской культуре местом пребывания сакрального, «местом, где можно вообразить Бога». Утопия — пространство открытого будущего, свободное от реализации, от воплощения и соответственно свободное от исчезновения и смерти. Возможно, именно поэтому особое значение утопии приобретают для атеистического сознания. Излишне напоминать, что, несмотря на декларируемое пренебрежение к утопии, марксистская философия являла собой классическую версию религиозно окрашенного утопизма. Авангард, постоянно балансирующий между поиском божественного присутствия и чувством богооставленности, был, если так можно сказать, обречен на утопизм.

С другой стороны, утопическое мышление часто напрямую связано с идеей революции, с идеей радикального отрицания существующего порядка мира. В русской культуре конца XIX — начала XX столетия революция и религия, разрушение существующего мира и поиск «места, где можно вообразить Бога», постоянно соприкасались. Две темы и два образа — «революция и религия» (название статьи Мережковского) — были определяющими в духовной истории России тех лет. К настоящему времени уже очевидна глубинная связь многих революционных движений с религиозными течениями. Несмотря на воинствующий атеизм, характерный, например, для коммунизма или анархизма в лице Бакунина, не только психологические истоки их революционных теорий и деятельности коренились в проблематике религиозного плана, но зачастую и непосредственно были инспирированы интеллектуальными течениями, хотя и уклонившимися от ортодоксальной версии религии, но явно окрашенными в религиозные тона<sup>84</sup>. Именно в соединении политического и религиозного радикализма Мережковский видел смысл исторических событий, происходивших в России в начале столетия. «Отрицание “града настоящего”, т. е. государственности, как начала антирелигиозного, утверждение Града Грядущего, т. е. безгосударственной религиозной общности, Анархической Теократии, — писал он, — и есть движущая, хотя пока еще бессознательно движущая, сила всего великого русского раскола-сектантства, этой религиозной революции, которая рано или поздно должна соединиться с ныне свершающейся в России революцией социально-политической»<sup>85</sup>. Революция в русской интеллигентской среде того времени прочитывалась, как правило, не столько в политическом, сколько именно в религиозном («Иногда кажется, что самый атеизм русской интеллигенции — какой-то особенный, мистический атеизм», — Мережковский), а иногда и прямо в мифологическом контексте.



Утопизм авангарда, бесспорно, находил много точек соприкосновения с этими двумя — «революция и религия» — силами русской культуры начала века. Утопии авангарда всегда культивируют еще не ставшее, не реализованное, не исполненное. В них безраздельно господствует «принцип надежды». Утопизм авангарда связан с тягой к преодолению границ наличного, данного, ограниченного. В нем всегда присутствует горечь, неудовлетворенность существующим порядком вещей, всегда присутствует негативный элемент, отрицание реальности. Утопическое культивирует и поддерживает в культуре состояние постоянно ускользающей надежды, никогда не исполнимого желания. Утопические проекты в искусстве авангарда нагнетают, концентрируют эти свойства.

Чаще всего авангардистские утопии подхватывают и развивают идеи, условно говоря, носящиеся в воздухе, идеи, которыми жила культура того времени. Так было и в случае с утопическими по своей сути концепциями четвертого измерения, и с идеей третьей революции духа, и с различными версиями космизма. Эти идеи вдохновляли многих русских авангардистов и часто служили идеологической основой художественных экспериментов. Одна из центральных утопий русского авангарда была связана с концепцией «психической эволюции», в которой нашли отражение и космизм, и теории четвертого измерения, и различные мессианские идеи о «новых людях» и «новых расах». Пафос обретения нового зрения, новой психики, нового сознания, новых органов восприятия («нам известны чувства, не жившие до нас») составлял основу утопии русского футуризма. Он сформировал многие положения эстетики, такие как особое значение алогизма и абсурда, акцентирование бессознательной (а не волевой) механики творчества, увлечение инфантилизмом и примитивом, интерес к разного рода техникам психических трансформаций (от мистического экстаза до безумия).

Язык будущего, который приближает, готовит «психическую эволюцию» человека, стал одной из основных тем русского футуризма. «В искусстве мы уже имеем первые опыты языка будущего. Искусство идет в авангарде психической эволюции», — эти слова из манифеста Крученых «Новые пути слова» представляют собой дословную цитату из сочинения русского теософа П. Успенского «*Tertium Organum*». Теория Успенского о «четвертом измерении», соединяющая интерес к достижениям науки и позитивистскую трезвость с эзотерическими откровениями мистики, обнаруживала внутреннюю близость с мифологией русского футуризма и привлекала внимание многих художников и литераторов.

В культуре начала века существовала концепция, в рамках которой авангардистская утопия «психической эволюции», нового сознания и открытия новых измерений реальности обретали современно-архаичную форму, в которой интонации магической сказки сочетались с пафосом научности, позитивности и сугубо современным мышлением естествоиспытателя. Речь идет о различных версиях космистских доктрин. Все они — от оккультистских до естественнонаучных — демонстрировали повышенный интерес к сфере психического (причем именно к бессознательным, глубинным уровням психики) и к сфере трансформации материального, к проблемам эволюции, взаимодействия и преображения материи и психики. В русской культуре конца XIX — начала XX в. космизм получил самое широкое распространение и в философии, и в так называемом неоправославии, и в теософ-

ских и оккультистских движениях, и в естественнонаучных теориях, и даже в области политики.

Связь космизма с искусством авангарда уже не раз отмечалась в исследованиях, посвященных, например, творчеству Кандинского и Малевича. Особенно настойчиво и энергично космистская тематика утверждается в русской культуре в 20-е годы, находя для себя самые разные формы. Объединение художников и поэтов-биокосмистов, многие аспекты супрематизма Малевича и деятельность его учеников, эксперименты Матюшина, творчество Филонова, Кандинского, Чекрыгина, Редько, Кудряшова — вот далеко не полный перечень различных преломлений космистской тематики в русском авангардном движении. Тема трансформации мира, перехода его в новое качество, рождение новых форм, новых типов психики и сознания неизменно привлекала внимание русских авангардистов. Очевидно, именно ее можно считать основным связующим звеном между космистскими теориями и авангардным экспериментом в искусстве<sup>86</sup>.

Утопия может рассматриваться также как некий вариант космогонии, как дерзкий жест сотворения мира. Художник, создающий утопическое пространство, подобен демиургу. Он творит особые микровселенные, внутри которых действует только воля художника. Такая утопическая космогония присутствует в творчестве Малевича и Кандинского, Поповой и Лисицкого, создававших в своих беспредметных произведениях особый живописный космос. Кандинский именно в таком космогоническом ключе трактовал новое беспредметное искусство: «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение и технически так, как возник космос, — оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию, имя которой — музыка сфер. Создание произведения есть мироздание»<sup>87</sup>.

Утопия, несмотря ни на что, всегда является особого рода размышлением о действительности. Скорее всего именно утопическая составляющая авангардного искусства провоцировала его на вторжение в жизнь, на создание различных версий идеальной, подчиненной художественной воле и артистической прихоти модели реальности. Другой стороной этого свойства утопического мышления оказывается проявление агрессивности художественной воли, ее склонности к насилию и разрушению.

Любая утопия предполагает, хотя, как правило, об этом умалчивается, заведомую нереализуемость, невозможность воплощения своих гиперреальных фантазий. Предпочтение этой нереализуемости (пусть даже драматически окрашенной), отказ от возможности конкретного воплощения, обретения топоса — принципиальные свойства утопии. Утопическое провоцирует искусство также уклоняться от реализации, удерживает его на тонкой грани, в постоянном напряжении между реальным и воображаемым. Исполнение, реализация неизбежно содержат в себе привкус банальности, разочарования. Утопическая составляющая искусства сохраняет в культуре ауру, хоть и ускользающей и по сути дела недостижимой, но все же присутствующей надежды. Невозможность реализации утопии позволяет избежать жалкого и разочаровывающего результата, она сохраняет то пространство, в котором можно вообразить божественное, уклониться от давления банально-

го и завершенного. Э. Блох писал о «незавершенности высокого мастерства, трансформированного под давлением утопического», как о глубинной, сущностной характеристике искусства. О тяготении русского авангарда к открытости, незавершенности, процессуальности уже шла речь выше.

Утопическое мышление авангарда двойственно: с одной стороны, в нем очевидно тяготение к репрессивному (к мелочному, жесткому регламентированию, выстраиванию идеальной жизни), а с другой — утопическое предполагает постоянное ускользание от завершения, культивирует невозможность завершения. Утопия пытается отрицать «еще-не-окончателность бытия» (Блох). Она всегда устремлена в сторону абсолютного идеала, исключая живое движение, развитие и проч. И в то же самое время именно утопия (в силу своей нереализуемости, незавершенности) обнаруживает и демонстрирует неизменную «еще-не-окончателность бытия». Иными словами, внутри репрессивного механизма авангардной утопии, в самой структуре утопического сознания скрыт элемент противоположный, обращенный к максимальной свободе, обещающий возможность свободы.

Многие жесты авангардного искусства, демонстративно отвергающие традиционные формы, традиционный язык искусства, обретают свое значение в контексте установившихся в европейской культуре практик социального, общественного бытования художественных произведений. Во многих случаях тяготение к изменению традиционных форм искусства связано с полемикой или резкой конфронтацией с устоявшимися институтами, с общепринятой практикой использования и интерпретации искусств.

Одним из институтов Нового времени, с которым иногда весьма агрессивно полемизировали многие авангардисты, был музей. Антимузейность раннего авангарда связана, в частности, с отказом от понимания искусства как абсолютно ясного, подчиняющегося известным законам явления, вписанного в определенную иерархию и исполняющего в ней строго обозначенные функции. Искусство для авангардной культуры представляет собой ускользающий, неявный, требующий новых определений феномен. Естественно, поэтому в авангардном движении рождается особый интерес к уже существующим механизмам обозначения искусства. Музей и связанные с ним стратегии разграничения искусства и не-искусства представлял наиболее разработанный и общепринятый в европейской культуре механизм узнавания искусства.

Музей создает воображаемое, иллюзорное, в каком-то смысле легендарное пространство-время, в котором человеческому сознанию диктуются особые правила восприятия, мышления, самосознания. Некоторые современные исследователи сравнивают появление музея в европейской культуре с открытием прямой перспективы в эпоху Возрождения. Подобно системе перспективного изображения, музеи также предлагали своего рода модель соотношения человека с миром, модель его методов освоения реальности и самосознания. Музей в европейской культуре оказывается одним из наиболее эффективных механизмов порождения смыслов, знаний, организации и регулирования способов восприятия. «Музей кристаллизовал и преобразовал разнообразие старших методов производства знания, его обработки, хранения и представления в новый синтез, который был

сопоставим с развитием в восемнадцатом столетии других современных форм наблюдения и наказания в больницах, тюрьмах и школах»<sup>88</sup>. И, наконец, музеи становятся важнейшими инструментами создания пространства истории, историзации мышления.

Нередко музеи сравнивают с еще одним специфическим жанром искусства Нового времени — с романом. Беллетристика также представляет особую практику конструирования реальности и истории. В этом смысле музейная экспозиция являла собой определенную параллель роману. Она выстраивала систему зрительного восприятия, аналогичную повествовательным структурам, предлагала зрителю траекторию движения среди различных объектов (не важно этнографических или художественных), схожую с разворачиванием той или иной истории на страницах романа. Разрушение устойчивых повествовательных структур в литературе начала века, которое неоднократно отмечалось исследователями, было, конечно, связано с глубокими сдвигами в культурном сознании эпохи, такими как отказ от линейного времени истории и оживление мифотворчества. Программная анти-музейность многих авангардных движений, безусловно, вступала в резонанс с этими тенденциями.

Эпоха позитивизма — с ее стремлением к классификациям, упорядочиванию, описанию и синтетической систематизации реальности — превратила музей в один из основных символов прогресса и «современности». Музей (в самом широком смысле слова, не только художественный) предлагал особую систему повествования о мире через отбор и систематизацию разнообразных артефактов. Редукция мира к набору предметов, его представляющих, и к заданным схемам отношений человека к череде этих артефактов становилась одной из примет культуры второй половины XIX столетия. Мышление предметными рядами, репрезентация мира через систему объектов ведет к тому, что «музейная» логика начинает просвечивать в самых разных сферах культуры, накладываясь на восприятие живой реальности. Один из побочных, естественно не предусмотренных эффектов музеефикации реальности был связан с размыванием границ между территориями искусства и жизни.

Одним из наиболее ярких воплощений такой музеефикации реальности, «музейным» способом чтения смыслов в самой реальности можно считать знаменитую Всемирную выставку, проходившую в Париже в 1900 г. Национальные павильоны на выставке были организованы как фрагменты реальной среды, точная имитация реальности. Подчеркнутый реализм репрезентации (в некоторых павильонах имитировалась даже пыль и следы времени на предметах) и одновременно отличие всех объектов от подлинной реальности, их «музейный», неживой характер отмечали многие посетители<sup>89</sup>. Павильоны Всемирной выставки представляли специфическую однородность пространства, в котором границы искусства и не-искусства, реальности и иллюзии оказывались размыты.

Еще одну версию стирания границ между искусственной территорией музея и реальностью предлагали экспозиции музеев естественной истории и этнографии, представляющие предметы жизни внутри пространства музея. Перемена естественного контекста для вещи, перемещение ее в иную реальность становились признанной и распространенной культурной практикой. Модернистская практика деконтекстуализации вещей вполне сопоставима с этими «традиционными» жеста-

ми, демонстрировавшимися в стенах этнографических музеев в рамках «традиционных» культурных институций.

Отношение русского авангарда к музею двойственно. С одной стороны, музей как механизм историзации сознания, как механизм внедрения готовых значений и смыслов в авангардной культуре отвергается. С другой — некоторые музейные стратегии (деконтекстуализации, наделения художественной ценностью) в авангардном искусстве становятся предметом пристального внимания, подвергаются исследованию, заимствуются и переосмысляются. Так, музейные стратегии повторяются, обыгрываются или демонтируются в приемах «экспонирования» фрагментов реальности в пространстве искусства, внутри картинного мира в так называемых живописных скульптурах. Эффект изоляции вещей из их естественного жизненного контекста, на котором строится большинство ассамбляжей, типологически близок механизмам музеефикации реальности. Конечно, живописные скульптуры не просто воспроизводили, эксплуатировали эти механизмы, работавшие в культуре. Они их высвечивали, обнажали их скрытую природу, демонстрировали их внутреннюю (отнюдь не однозначную) сущность. Обычная бытовая вещь, попадая в пространство картины, внутрь рамы (или же в пространство выставочного зала, музея), трансформируется, меняет свой статус. В ассамбляжах механизмы разграничения территорий искусства и не-искусства, действующие в культуре, обнаруживают свою двойственную суть — иррационализм и игра воображения соединяются в них с рациональными и научными системами организации. Радикальные жесты перемещения бытовых предметов в пространство искусства обнажают эту двойственную природу рациональных институций мира искусства. Это использование институций, игра с существующими механизмами функционирования культуры, обнажение скрытых структур культурного пространства становятся одной из важнейших тенденций в искусстве авангарда. На выставке «0,10» под номером 107 среди работ И. Пуни в каталоге был представлен некий объект, описанный одним из рецензентов следующим образом: «без всяких комментариев, выставлена обыкновенная доска, вершка два шириною и  $\frac{1}{2}$  аршина длиною, выкрашенная в зеленый цвет»<sup>90</sup>. В этом (возможно, утрированном или неточном) описании уловлена тем не менее суть проблемы — возможность причислить к искусству практически любой объект, используя особые механизмы музеефикации, особую практику музейной деконтекстуализации.

В рамках авангардного или, шире, модернистского искусства в 1910-е годы существовало движение, направленное на расширение, распатывание границ искусства, на умножение перечня явлений или предметов, которые могут получить статус искусства, оказавшись в пространстве музея. Один из основных творческих методов авангардного искусства — присвоение и деконтекстуализация, игра с перемещениями предметов или «чужих» культур на территорию современного мира искусства. Диапазон таких присвоений весьма широк: народное искусство, городское фольклорное, детское, непрофессиональное, искусство африканское, примитивное и архаическое. На выставках русских авангардистов часто экспонировались рисунки детей, дилетантов, народные картинки, африканское искусство, этнографизмы разного рода. В основе построения некоторых ассамбляжей (прежде всего ассамбляжей, использующих редимейд) можно узнать тот же жест перемещения, игры с различными территориями.

Что заставляет считать искусством несколько досечек, реек и жестянок, сгруппированных вместе? Только наличие в культуре особых институтов, особых ритуалов, особых механизмов порождения смысла, наделения значением. Искусство авангарда в наиболее радикальных формах, невзирая на вражду с музеями, было по сути дела супермузейным искусством. Оно изначально мыслилось только в контексте некой истории искусства, в ряду других произведений, с которыми оно полемизировало или, напротив, развивало определенные их свойства. Наличие истории искусства и особого экспозиционного пространства (музей, галерея) — это необходимые условия для возникновения художественного радикализма. Не случайно в конце 1910-х — начале 1920-х многие авангардисты были так озабочены проблемой музея нового искусства и проблемой создания своей собственной версии истории искусства. Можно полагать, что эти тенденции свидетельствовали уже об исчерпании, завершении самого авангардного проекта в культуре.

При всем антиисторизме, радикальные жесты авангарда имеют смысл только в контексте истории. Они оперируют с колоссальными контекстами, а не с неким смыслом, заключенным в самом произведении. «Черный квадрат» Малевича или контррельефы Татлина, коллажи или живописные скульптуры обретают свое значение, свой смысл через отсылку к многовековой традиции живописи. Они вбирают этот глобальный исторический контекст живописи как свою часть.

Еще один вариант переосмысления традиционных институций мира искусства был представлен в конце 1910-х годов в попытках перемещения искусства на улицу, включения его в пространство современного города. Новая индустриально-городская среда, пространство интенсифицированной, ускоренной коммуникации, постоянно привлекала внимание художников, литераторов и музыкантов, искавших возможности прямого контакта между искусством и жизнью. Здесь можно вспомнить особую эстетику афиш, интересовавшую многих живописцев, футуристический «трим» Ларионова и Зданевича, интервенционистские манифестации итальянских футуристов, оформлявшиеся часто как художественные акции, проекты футуристической или конструктивистской моды.

Со времени появления музеев и художественных салонов в европейской культуре Нового времени сложилась особая практика бытования искусства и особые формы контакта с произведением искусства. Согласно этим правилам, общение с искусством было вынесено за пределы повседневности, перемещено в особое пространство, и его созерцание подчинялось заранее заданным нормативам. В музейных залах каждая картина или скульптура встраивалась в определенную систему отношений с другими произведениями искусства, становилась не только объектом эстетического наслаждения, но и средством репрезентации истории, средством национальной самоидентификации. По словам одного из современных исследователей, музеи «установили образцовые модели для того, чтобы “читать” различные объекты как следы, представления, отражения или заместители личностей, сообществ, наций, рас и их историй». Они стали инструментами «производства и сохранения <...> истории и социальной памяти», инструментами «активизации общественных воспоминаний»<sup>91</sup>.

Различные формы отказа от музея, от ритуализированных форм контакта с искусством стали предметом особого интереса для русских авангардистов в конце

1910-х годов. Производственное искусство, обращение к декоративному искусству и попытки внедрения художественных форм, разработанных в станковом искусстве, в массовое производство (фарфор, текстиль, мебель), наконец, послереволюционные эксперименты по перемещению искусства в городское пространство — все это стало важными элементами авангардной культуры, искавшей новые формы функционирования искусства.

Отказ от практики музейного существования искусства в первые годы после революции был связан не только с эпатажными жестами авангардистов, не только с практическими задачами революционной агитации. Отказ от пребывания искусства внутри музейного пространства был сродни отказу от пребывания внутри исторического времени, выходу за пределы истории, с которым и ассоциировалась революционная мифология этого времени. Кроме того, за антимузейными выступлениями авангарда узнается протест против той системы отчуждения, полярного разведения искусства и повседневного опыта, на которых строилось существование искусства в музеях и выставочных пространствах. Василий Каменский — один из создателей манифеста «заборной литературы и площадной живописи» — писал позднее: «...все эти музеи и выставки очень утомительны от чрезмерного скопления картин, и туда надо ходить специально в известные часы, будто во храм божий, а тут вышел на улицу — и шагай, и любуйся во все сочные глаза»<sup>92</sup>. Художники, отказываясь от музейных стен, искали новых форм контакта с искусством. Их основными характеристиками должны были стать непринужденность, естественность, непосредственность, позволяющие освободить процесс восприятия искусства от «ритуальных» правил.

Ритуализованные формы контакта с искусством, построенные на системе изоляции, изъятия произведений из естественной, условно говоря, нелинейной среды жизни, были, конечно, связаны с более широкими и глубинными основаниями культуры Нового времени. В определенном смысле поиски непосредственности были инспирированы процессом десакрализации искусства, точнее — институциональной сферы, обслуживающей искусство, к которому неоднократно апеллировал авангард. «Искусство будет "с небес" жертвенников и вдохновений низведено на землю»<sup>93</sup>, — писал, например, в 1919 г. Д. Бурлюк. Кроме того, процессы отчуждения, пронизывающие все сферы социальной и культурной жизни в «современном» обществе, подвергались ожесточенной критике начиная уже с XIX столетия. Наиболее последовательный характер эта критика получила в марксистской философии. Противоположность системе отчуждения в современной культуре и обществе не случайно стало одним из стимулов именно «левых» движений в искусстве. В какой-то мере эта критика механизмов отчуждения также провоцировала выход искусства на улицу.

«Декрет о демократизации искусства», опубликованный 15 марта 1918 г. в «Газете футуристов», представлял идеологическую платформу для многих экспериментов в первые годы после революции. В «Декрете...», подписанном Маяковским, Каменским и Д. Бурлюком, объявлялось о создании особого типа искусства, свободного от прежней системы координат, рассеянного, рассредоточенного в пространстве города. «Во имя великой поступи равенства каждого перед культурой Свободное Слово творческой личности пусть будет написано на перекрестках домовых стен, заборов, крыш, улиц наших городов, селений и на спинах автомо-

билей, экипажей, трамваев и на платьях всех гражда. <...> Пусть самоцветными радугами перекинутся картины (краски) на улицах и площадях от дома к дому радуя, облагораживая глаз (вкус) прохожего.

Художники и писатели обязаны немедленно взять горшки с красками и кистями своего мастерства ишюминовать разрисовать все бока, лбы и груди городов, вокзалов и вечно бегущих стай железнодорожных вагонов <...> Пусть улицы будут праздником искусства для всех...»<sup>94</sup>

В декларации о «площадной живописи и заборной литературе» рисовалась картина тотального заполнения городского пространства искусством — живописью, поэзией (Каменский, например, предполагал помещать стихи на фронтонах зданий), музыкой. Вместо плоскости музейных стен или выставочных залов искусство попадало в пространство, наполненное неровностями, перепадами, случайными скрещениями различных позиций созерцания, динамикой и произвольной, несрежиссированной игрой света. В той тотальной изобразительной поверхности, в которую превращался город, не было места для линейной логики. Эта новая среда не позволяла разворачиваться какому-либо повествованию, в ней было невозможно историческое измерение. Вместо этого должен был возникнуть калейдоскоп, бесконечная череда образов, разбросанных, рассеянных, хаотически перемешанных в городском пространстве.

Ориентация на органический тип культуры была одной из наиболее самобытных и устойчивых характеристик русского авангарда. Природа — не столько ее внешние формы, сколько ее творческие методики — часто служила художникам прообразом в поисках нового языка искусства. В одной из своих статей Матюшин писал об этом усвоении художником творческих принципов природы: «Природа говорит: Наблюдайте мое творчество, но не фотографируйте кистью, карандашом, резцом. Если вы пойдете путем повторения моих форм, вам никогда не достичь безграничности совершенства движения моих частей и всего целого. Вы можете только учиться творить подобно мне, с той же силой и даже более. Вы моя совершенная суть и вам дана воля и движение к творчеству созидания, а не к творчеству воспроизведения подобного»<sup>95</sup>.

Вместе с тем проникновение в глубинную жизнь природы становилось нередко для художников и поэтов авангарда исходным импульсом для открытия реальности другого порядка. Не только элементы характерной для авангардной эстетики дегуманизации были восприняты искусством из опыта погружения в жизнь природных стихий и первоэлементов. Особый спиритуальный космос, получивший свое воплощение в ранних версиях беспредметного искусства, во многом также был создан в результате проникновения в законы «творчества созидания», существующего в природе. Герметический космос природы, живая и одушевленная материя которого обретает свой «голос» в человеческом творчестве, в то же время открывал для художника возможность постижения скрытых ритмов внутренней природы самого человека.

Не лирическое одушевление природы, а интерес к таинственным ритмам ее внутренней жизни, открывающей контуры нового мира, определял многие особенности того проекта органической культуры, который разрабатывался русским авангардом. Образы скрытой внутри природной материи жизни (души или искры



божественного света) являлись традиционной тематикой в гностических и герметических доктринах. Эти образы и темы можно узнать также в некоторых художественных концепциях русского авангарда. Гностический миф освобождения от сковывающих человеческий дух законов материи был одним из центральных в эстетике раннего русского авангарда. Он находил отражение в парадоксальных методах творчества, к которым обращалось авангардное искусство, методах, требовавших от художника одновременного разрушения, опровержения природы и максимального совпадения с ее творческими ритмами.

«Новая веселая весна за порогом, — писал М. Матюшин в предисловии к сборнику "Трое", — новое громадное качественное завоевание мира. Точно все живое, разбитое на тысячи видимостей, искаженное и уничтоженное в них, бурно стремится найти настоящую дорогу к себе и друг к другу, опрокидывая все установленные грани и способы человеческого общения. И недалеко, может быть, дни, когда побежденные призраки трехмерного пространства и кажущегося, каплеобразного времени, и трусливой причинности, и еще многие и многие другие — окажутся для всех тем, что они есть — досадными прутьями клетки, в которой бьется творческий дух человека — и только»<sup>96</sup>.

Тема органического, природного начала в искусстве занимала существенное место у русских авангардистов. Мир техники воспринимался в 1910-е годы чаще всего как враждебная сила, подавляющая и деформирующая органическую основу жизни. По сравнению с итальянским футуризмом русское будетлянство проектировало биологический, природный вариант новой культуры, базирующейся на логике живого организма, а не машины. Уже Н. Кульбин в своих статьях подчеркивал установку на максимальное сближение творческого процесса художника и творческого процесса в природе: «В природе существует великое искусство, естественное искусство <...> В природе, отраженной в психике художника, — первый источник теории искусства, теории художественного творчества»<sup>97</sup>.

Ощущение растворенности в природе, внутреннего родства природных и творческих ритмов было одной из постоянных тем в русском кубофутуризме. «Человек, — записывал, например, в своем дневнике Матюшин, — одна из пылинок единого, уже осознавшая право на Божественность и признающая это право за всей видимостью. Он уже не становится в гордую позу, не надувается вдохновенно перед явлениями мира, он уже сознает себя одной из маленьких частей целого не имеющей никаких преимуществ перед другими частями одушевленными или неодушевленными»<sup>98</sup>. Слитность искусства и творчества с природными, биологическими ритмами неоднократно подчеркивал и Д. Бурлюк. «Искусство является органическим процессом», — утверждал он<sup>99</sup>. В текстах Малевича человек предстает замкнутым в «тело» природы, являя собой ее глубинную внутреннюю жизнь: «Мы живое сердце природы... Мы ее живой мозг». И следуя этой логике, Малевич делает вывод: «Мы не можем победить природу, ибо человек — природа»<sup>100</sup>.

В русском авангардном искусстве существовало множество версий органической эстетики или органической культуры. Остановимся лишь на некоторых. Один из вариантов интерпретации природного в русском авангарде связан с радикальными подходами к органическому творчеству. Органическая культура русского авангарда в ее развитых, сложившихся формах в творчестве Матюшина и его школы, Мансурова или Митурича тяготела в большей мере к просветленному и в ка-

ком-то смысле рационализированному пониманию органического. В нем прежде всего искали целесообразность, внутреннюю логику, а не случайность, хаотические, спонтанные начала. Параллельно в русском авангардном движении разрабатывалась и другая версия, условно говоря, органического радикализма, существовавшая в большей мере как проект и основанная на «принципе случайного».

«В чистом виде, — подчеркивает Марков в статье “Принципы нового искусства”, — принцип случайного не есть результат рациональных, сознательно направленных к известной цели процессов души, и даже не игра человеческой руки, не регулируемой аппаратом мысли, а следствие совершенно слепых, посторонних влияний»<sup>101</sup>. Пожалуй. Впервые в русском авангардном движении Марков намечает общий контур случайного искусства, создаваемого самой природой. «Разве мало красоты, — пишет он, — можно найти в случайном, бессмысленном наборе пятен, линий, китайских букв, в пестрой толпе, в случайно переплетенных сучьях»<sup>102</sup>.

Случайность в рамках такой естественной эстетики предстает прежде всего как элемент жизни, элемент ее непрерывного потока трансформаций, непредсказуемых поворотов и комбинаций, подчиняющихся своим — отличным от человеческой рациональности — законам. Из таких случайных, нерациональных процессов и складывается ткань жизни. В этом жизненном потоке нет человеческой меры, человеческой рациональности, он не соразмерен человеческим пропорциям. И тем не менее действие этой силы способно порождать некие феномены, соприродные человеческому творчеству, способно создавать образцы случайной красоты.

Интерес к подобным явлениям в русском авангардном искусстве 1910-х годов был достаточно устойчив. Н. Кульбин в своих теоретических работах утверждал: «Живопись и скульптура внешнего вида и внутреннего строения камней, растений и животных бесконечно прекрасны. Так же прекрасны и танцы планет, облаков, волн моря. Глубоко увлекательны: архитектура созвездий, земли и ее органов и комедия, которая в них происходит»<sup>103</sup>. Давид Бурлюк, неоднократно подчеркивавший, что «искусство является органическим процессом», также видел перспективу для существования случайного искусства природы: «...к области эстетического исследования должны быть отнесены плоскости песчаных отмелей с рисунками на них, оставленными прибоем, древесные листья, с живописью лишаев, белые стены мазанок с сеткой теней от листьев и сучьев деревьев»<sup>104</sup>.

Пожалуй, наиболее последовательную, программную версию такого «естественного искусства», где художником выступает само течение жизни, предложил в конце 1910-х годов «футурист жизни» Владимир Гольцшмидт. Для него высшей формой искусства являлось прямое творчество жизни, проявляющееся буквально во всем, начиная от физической тренировки тела и кончая своеобразной концепцией художественного произведения, реализующегося не в традиционных предметных формах, а в непосредственных жизненных действиях, ощущениях и психических переживаниях. Такое искусство случайно возникает в самом жизненном потоке, его надо только видеть, улавливать, проникаясь ритмами «естественного творчества». Поэт Василий Каменский в одной из статей так излагал эту теорию своего друга: «Писать стихи на бумаге и писать картины на полотне не есть еще все искусство. Определеннее сказать — есть истинные поэты, есть удивительные художники, которые не пишут ни на бумаге, ни на полотне, а творят искусство из

жизни. За последнее время стали появляться поэты — художники жизни, отрицающие бумагу и полотно как средство передачи своих художественных идей. Молодой философ Гольцшмидт, поэт духовной жизни человека, говорит: мои стихи — дни, мои картины — мир вокруг, мое художественное произведение — моя жизнь» 105.

В этих версиях «естественного искусства» случай становится основным инструментом творчества самой природы. Деятельность художника, включающего в свой творческий метод «принцип случайного» в его чистом виде, уподобляется действию природы. Граница между творчеством человека и случайным творчеством природы оказывается практически стерта. Такое творчество предполагает пассивность воли художника. Он только улавливает творческий поток в природе или в течении жизни, в который пассивно погружается.

Сама природа творит сцеплениями случайностей, за которыми возможно увидеть некую неиндивидуальную творческую силу. Ее частицы присутствуют также и в человеческом творчестве. Игра случая как раз и раскрывает, обнаруживает этот до-человеческий, биологический, не связанный с радио и вообще с индивидуумом пласт в творческой деятельности. «Естественное искусство» наглядно представляет случайные совпадения, случайные сцепления человеческих, субъективных и вне-человеческих сил. Мгновения их попадания в резонанс друг с другом и дают возможность человеку видеть «естественное искусство» природы.

Этот тип творчества в русском искусстве начала века остался маргинальным, нереализованным или, точнее, нереализуемым намерением. Однако само присутствие такого намерения в искусстве этого времени весьма характерно. В нем получили свое преломление важнейшие свойства русского авангардного движения: антииндивидуализм, интерес к бессознательным, неподконтрольным радио творческим силам, внутреннее сопротивление историзму и линейной логике, противовес которым угадывался, в частности, в биологических ритмах, в стихии природного творчества. Кроме того, эта версия органической эстетики в русском авангарде связана с принципиальным изменением в XX столетии представлений о границах искусства. В данном случае эти границы отодвигаются в глубину потока жизни, расплавляются в биологических процессах роста, развития, в метаморфозах материи, совершающихся под воздействием слепых, внешних факторов. Произведение искусства в этих радикальных проектах органической культуры теряет свои контуры. Оно возникает не как результат целенаправленных волевых усилий художника, а как результат случайных комбинаций природных процессов, которые в какой-то момент могут быть увидены и осознаны эстетически. Если использовать современную лексику, то в этих проектах угадываются контуры той «делокализации художественного произведения» (выражение Поля Вирильо), к которой искусство на протяжении всего XX столетия приходило неоднократно и которая сегодня стала повсеместной (правда, уже не в версии органической, а, напротив, технологической культуры).

Примером такого понимания новых границ искусства могут служить скульптуры Михаила Матюшина из корней деревьев, которые он делает начиная с 1913 г. Его скульптуры — произведения «естественного искусства» природы, созданные силой биологического роста, органического движения материи. В их формах нет волевых, рациональных, субъективных начал. Они случайны. Художник только

находит их, узнает, вспоминает в них те или иные ритмы и образы. Однако сама эта возможность узнать искусство в творениях природы рассматривается Матюшиным как проявление во внешнем мире скрытых, недоступных научному, рациональному подходу начал, как проявление божественного. В одной из статей он пишет: «Любой кусок дерева — железа — камня — утвержденный мощной рукой современной интуиции, может выразить сильнее знак божества, чем его обыкновенная преходящая портретность»<sup>106</sup>. В этом смысле в интерпретации художников русского авангарда случайная красота, открывающаяся в «естественном искусстве», — это не хаотический произвол, но проступающая на поверхность жизни ее божественная суть. «Всякий порыв, каждый подвиг, каждое движение линии и мысли, — пишет Марков, — совершаются не случайно и не бесцельно, а обусловленные какой-нибудь внутренней необходимостью, выработанным принципом, каноном, религией, и они именно заставляют совершать ряд совсем непонятных действий — голодать, истязать себя, кривляться, создавать идолов, чудовищные формы, непонятные мелодии, гармонии, миры»<sup>107</sup>.

Матюшин в своих скульптурах улавливает не просто творческую игру природы, но «знак божества». Он узнает в них трансцендентный исток творчества и искусства, в котором исчезает индивидуальность. В его скульптурах проявляется то тяготение к внеиндивидуальному типу творчества, к преодолению субъективизма, которое было одним из важнейших компонентов всей эстетики русского авангардного искусства. В этом внеиндивидуальном творчестве угадывалась также возможность искусства выйти за свои пределы — приблизиться к той творческой энергии, которая представляет эссенцию жизни (и ее биологическую, и ее духовную форму). Точнее, найти такую конфигурацию творческого метода, в котором и биологическая и духовная энергия обретали бы единство.

Другая версия органической эстетики была предложена в творчестве Владимира Татлина. В его материальных подборах, контррельефах и угловых рельефах были даны первые образцы органических конструкций. В области работы с реальными материалами органическую эстетику (помимо Татлина) развивали М. Матюшин, П. Мансуров, П. Митурич, отчасти Л. Бруни. В творчестве этих художников соединялись два начала: волевой творческий метод конструирования новых художественных систем и стремление связать этот метод с закономерностями и ритмами органического мира. Парадоксальное соединение технического, инженерно-научного подхода к творчеству с биологизмом, стремление найти естественный баланс между этими разнонаправленными силами отличало эту версию «конструктивизма».

Татлин создает в своих работах вариант органической конструкции — совмещающей естественную, органическую логику и логику искусственную, техническую, ту логику, согласно которой человек создает из материалов, а шире — из материи природы новую реальность, новый предметный мир. Материальный подбор Татлина прежде всего выявляет жизнь самого материала — его массу, тяжесть, жесткость, различные способы его деформации, его сопротивляемость. Причем эта жизнь протекает сама по себе, художник ее только наблюдает, подсматривает, проникает в нее, но не подчиняет своей логике, своему сознанию. В подборах Татлина раскрывается онтология вещного мира, достигается то «непритворное пребывание вещи», о котором писал Хайдеггер. Феномен искусства в творчестве Татли-

на погружается на значительно большую глубину, чем собственно эстетическая плоскость. Он трактуется как фундаментальное, онтологическое слагаемое бытия человека в мире.

Произведения Татлина обладают не столько силой диссоциации, разрушения, аналитического расчленения материи, сколько энергией собирания, строительства, упорядочивания. Это ощущение создает, во-первых, техническая, конструктивная сторона работ: сам метод крепления и соединения, обеспечивающий спаянность, слитность разнородных материалов, их совершенную подогнанность друг к другу. Кроме того, в татлиновских рельефах материалы, выхваченные, изъятые из естественной среды жизни, не умирают, не мертвеют, но сохраняют органическую полноту свойств. Именно поэтому Пунин мог с полным основанием, без особой метафоричности, говорить о «сложных живых построениях» татлиновских контррельефов, о «наращении» в них «живых и реальных пространственных отношений», о «живых материалах» и «живом пространстве» татлиновских «досок»<sup>108</sup>.

Недостаточность, исчерпанность эстетического пространства для искусства, которое было одним из наиболее острых переживаний в культуре начала XX столетия, в творчестве Татлина находит одно из самых оригинальных воплощений. В своих работах он совершает прорыв к глубинной онтологии творчества, к осознанию его соприродности самому бытию человека в мире.

Органические конструкции развивали на свой лад широко распространенную в русском искусстве идею о новом произведении искусства, равноценном с произведениями природы или техники. Методы построения материальных подборок, создающих некую органическую целостность, автономную реальность, новый организм, представляли подобие научно-магических операций с материей. Эти поиски шли в соответствии с логикой науки, с использованием терминологии и методов науки, но в то же время органические конструкции обнаруживали разного рода странности, отклонения в самой волевой, рациональной научной и творческой системе. Они представляли не просто попытку увидеть технику через органику и наоборот. Во многих произведениях «органического конструктивизма» в самой технике, в самом аналитическом, техническом мышлении начинала просвечивать некая глубинная «архаическая» основа. В органических конструкциях рождался проект особого универсума, находящегося уже за границами Просвещения, в них проступали контуры новой культуры эпохи пост-Просвещения и постнауки.

Многие принципиальные свойства культуры первых десятилетий XX в. сложились под воздействием новых научных открытий, новой картины реальности, предложенной наукой того времени. Кроме ньютоновской механической модели мира, основанной на гомогенности пространства и времени, на стабильных неделимых телах, наука обнаружила к концу XIX столетия своего рода метамир — децентрированный, многомерный, текучий мир энергий, волн, излучений и сил. Вместо атомарной структуры мира, мира твердых тел, проявился энергетический контур мира, где изолированные и стабильные вещи не существуют. Хуго Балль в своей «Лекции о Кандинском» передал чувство ошеломления и страха, испытанное в начале века многими деятелями культуры, оказавшимися в новой реальности: «Твердь бесследно исчезла. Исчезли камень, дерево, металл. Великое стало мелким, а мелкое достигло гигантских размеров <...> учение об электронах вызва-

ло странную вибрацию во всех плоскостях, линиях, формах. Изменился внешний вид предметов, их вес, их взаимный антагонизм, их взаимоотношения»<sup>109</sup>.

В то же время эта «мгновенная» деформация привычных представлений о мире, произошедшая на рубеже столетий, заставляла многих сомневаться в самой достоверности научного знания, воспринималась как веский аргумент, подрывающий рациональную и научную структуру реальности. О такой перемене, о рождении новой картины мира, опровергающей прежнюю рациональность, писал, например, Кандинский: «Одна из самых важных преград на моем пути сама рушилась благодаря чисто научному событию. Это было разложение атома. Оно отозвалось во мне подобно внезапному разрушению всего мира. Внезапно рухнули толстые своды. Все стало неверным, шатким и мягким. Я бы не удивился, если бы камень поднялся в воздух и растворился в нем. Наука казалась мне уничтоженной: ее главнейшая основа была только заблуждением, ошибкой ученых, не строивших уверенной рукой камень за камнем при ясном свете божественное здание, а в потемках, наудачу и на ощупь искавших истину, в слепоте своей принимая один предмет за другой»<sup>110</sup>.

Крушение прежней картины мира, произошедшее в науке этого времени, очевидно, можно считать одним из источников возросшего интереса к мистике, оккультизму, ко всему иррациональному. Эти интересы наряду с вниманием к новым научным открытиям постоянно присутствуют в культуре русского авангарда, составляя еще одну внутреннюю антиномию, еще одну пару противоположно направленных векторов в авангардном движении.

Отношение к науке в русском авангарде было далеко не однозначным. Конечно, новые научные открытия, трансформирующие привычную картину мира, вызвали восхищение, увлекали и часто становились источником для новой мифологии авангарда или мотивировкой для самых радикальных экспериментов с языком искусства. В то же время мир науки и техники воспринимался многими представителями авангардного движения скорее как конкурирующий проект или как те силы, которые только предвосхищают действительные открытия, принадлежащие исключительно новому искусству. О таком превосходстве авангардного искусства писали многие литераторы и художники авангардного лагеря. Степанова, например, утверждала: «Беспредметное творчество пока еще только зарождение новой великой эпохи, невиданного до сего времени великого творчества, которому предназначено открыть двери в тайны более глубокие, чем наука и техника»<sup>111</sup>.

Лисицкий в своем программном тексте «Преодоление искусства» также подчеркивал превосходство тех творческих сил, которые несет новое искусство. Именно они составляют квинтэссенцию современной жизни и превосходят не только традиционное искусство, но также технику и науку: «...новый мир все же будет сооружен. Он будет построен силой, которая преодолеет и искусство, и науку, и технику. Он будет сооружен силой прямой и точной, как путь лунатика, перед которой все отступит в позоре»<sup>112</sup>.

Вероятно, наиболее программный характер обращение к науке и технической реальности получает в самом конце 1910-х и в начале 1920-х годов в конструктивизме. Уже современники связывали конструктивизм с «определенно выраженной тенденцией выйти за пределы замкнутого в себе художественного произведения, т. е. с тенденцией ликвидации искусства как отдельной дисциплины»<sup>113</sup>. Может ли

искусство сохранить свою идентичность в новом агрессивном пространстве технической и научной реальности, среди тех вызовов, которые бросает традиционной культуре «современность», этот вопрос встал с наибольшей остротой, пожалуй, именно в конструктивизме.

В основе идеологической программы конструктивизма лежит новая интерпретация художественного творчества, рассматриваемого теперь в категориях инженерной, производственной, лабораторной работы. Аналитический метод конструктивизма, его апелляция к науке на первый взгляд обеспечивали ему прочные позиции среди сугубо рационалистических течений в культуре начала 1920-х годов. И все же конструктивизм (особенно его русская версия), находящийся на самой границе традиционной территории искусства, как бы случайно цеплял, притягивал к себе отдельные элементы, противоречащие жесткой рациональности.

Популярный в искусстве авангарда в конце 1910-х — начале 1920-х годов лозунг «Искусство как наука» в общем контексте культуры представлял уже вполне ретроградную тенденцию. Научное мышление, как известно, признавалось в качестве идеального и единственно истинного еще в XIX столетии. К 1920-м годам XX в. уже в самой науке появляются отчетливые симптомы истощения прежнего оптимизма. Важно подчеркнуть, что конструктивизм интересует не собственно классическая версия научного мышления, научного метода, но их новая версия, скорректированная современными открытиями. Вероятно, само соприкосновение научного мышления и искусства оказалось возможно только в момент размывания классических контуров науки. Именно этот процесс и открыл возможность существования «искусства как науки». Наука, научный метод мышления, попадая в пространство мира искусства, обнаруживали свои скрытые прежде стороны. Искусство, беря на вооружение науку, вольно или невольно подрывало научную логику и тем самым, вероятно непроизвольно, включалось в общую тенденцию опровержения, подрыва классической версии науки.

Новый мир энергий и сил, открытый современной наукой, определял особенности конструктивистской эстетики и выводил ее за пределы одномерной, жестко рациональной концепции искусства. В философии энергетизма, популярной уже с конца XIX в., именно энергия рассматривалась как первооснова мира. В качестве первоэлемента мира утверждался не атом: неделимый и стабильный, а подвижная и не имеющая устойчивой формы энергия. Как отмечает один из современных исследователей, новая физика начала прошлого века значительно ближе стояла к древним концепциям Гераклита, чем к прежней версии механической вселенной Ньютона. Если заменить в сочинениях Гераклита слово «огонь» словом «энергия», то можно было бы слово в слово повторить его рассуждения о динамической природе мира для описания новой реальности, открытой современной наукой<sup>114</sup>.

Конструкции<sup>115</sup> — один из наиболее оригинальных и значимых видов нового творчества, разработанный конструктивистами. В них господствовала не логика мира-механизма и мира твердых тел, а логика мира волновых излучений и потоков энергий. Производство искусства рассматривалось в конструктивизме как инструмент выявления рассредоточенных во всем мире энергий. В конструкциях энергетическая первооснова мира обретает конкретную форму, становится возможным ее увидеть. В этом плане утилитаризм конструктивизма имел явный метафизический оттенок: конструкция обнаруживает потоки сил, потоки энергий, она выявля-

ет и исследует их взаимодействие, она позволяет увидеть скрытое, невидимое энергетическое строение мира, лежащее за пределами непосредственного опыта.

В конструкциях нет мышления объемами. Не объем или поверхность определяют структуру конструкции, но соотношение сил, напряжение между ее элементами, давление их друг на друга, их сопротивление. Энергия становится в конструкциях тем тотальным началом, с которым соотносится новое произведение искусства. Эта тотальность подобно тотальности органического мира и мира материи в «органических конструкциях» также размывает контуры чисто эстетического измерения искусства. Некоторые конструктивисты в буквальном смысле слова представляли в своих работах игру силовых линий. Так, работа Карла Йогансона «Самонапряжение конструкции» (1921), показанная на выставке ОБМОХУ, была построена на силе натяжения. Конструкция из нескольких металлических прутьев удерживала свою конфигурацию в пространстве с помощью специальных тросов, натянутых между металлическими «линиями».

Конструкция представляет попытку из разобранного до первоэлементов мира традиционного искусства создать его новый облик, новый образ художественного произведения, разработать новый тип художественного мышления. Конструкции, безусловно, соотносятся с миром техники и машин. Они иногда просто эстетизируют готовую машинную форму, но чаще пытаются перенять внутренний принцип работы машины: ее функциональность, ее лаконизм, волевое подчинение материи своим задачам. Но если у дадаистов машинный мир предстал в отчуждающем, ироничном свете, то в конструктивизме всегда сохранялась серьезность и романтизм в интерпретации машинной эстетики.

Восприятие машины и техники в начале века было далеко от сугубо утилитарного и рационального. Машина неизменно была окутана романтическим ореолом таинственности. В ней подозревалося наличие каких-то неизвестных энергий, которые могут изменить не просто повседневную жизнь, но и самого человека. Одно из примечательных свойств эстетики авангарда, уже неоднократно отмечавшееся, — повышенный интерес к механизмам и механическим действиям: от непосредственного изображения машин в живописи, механизации человеческого тела в театральных спектаклях, экспериментов с «механическим» языком в поэзии до разного рода утопий и метафизических построений на основе глубинной «механизации» человеческой цивилизации, природы, психики и т. д. Причем мир в этих новых концепциях уже не рассматривается как сложный божественный механизм, постигаемый разумом и имитируемый в творчестве. Теперь машина становится прообразом скрытой, иррациональной сущности самого человека.

В более широком плане вторжение различных механизмов в человеческий организм, образование странных симбиозов машины и тела становится одной из постоянных тем в искусстве авангарда. Истоки ее можно видеть еще у итальянских футуристов. Например, в таких описаниях человека будущего у Маринетти: «Мы верим в возможность несчетного числа человеческих трансформаций, и заявляем без улыбки, что в человеческом теле дремлют крылья <...> Нечеловеческий и механический тип, построенный для вездесущей скорости, естественно, будет жестоким, всеведущим и воинственным. Он будет наделен неожиданными органами <...> мы можем уже теперь предвидеть развитие гребня на наружной поверхности



грудной кости, тем более значительного, чем лучшим авиатором станет будущий человек»<sup>116</sup>.

Человеческое тело в искусстве авангарда нередко подвергается «усовершенствованию» посредством разного рода механических конструктов. Такие механизированные тела, составленные из геометрических объемов с металлическими поверхностями создает в своих кубистических работах 1910-х годов Малевич («Лесоруб», «Усовершенствованный портрет строителя», «Крестьянки с ведрами»). Человеческое тело приобретает в некоторых работах, условно говоря, монтажный характер — строится из разного рода механических элементов, знаков, объектов, даже обыденных бытовых предметов. Такие тела создает в начале 1920-х Лисицкий в серии своих «Фигурин» для оперы «Победа над Солнцем» (1920–1921) или К. Редько (многие работы начала 20-х, такие как «Муж и жена», 1922, «Голова», 1922, РГАЛИ).

Образы человека-автомата в европейском искусстве (особенно популярные у дадаистов) были порождены шокирующим эффектом разрушительного вторжения техники в человеческую жизнь во время Первой мировой войны. Именно из опыта войны приходят в европейское искусство многие мотивы отчуждающей, агрессивной и завораживающей власти мира машин. Эта новая сила воспринимается как один из центральных элементов «духа современности». Уже в 1930-е годы Ф.Г. Юнгер в своей известной работе «Совершенство техники» точно выразил этот пришедший во время войны новый опыт вторжения механизмов в человеческий мир. Юнгер пишет о «демонических силах машин», обнаружившихся в военное время, подчеркивая, что «с развитием техники возрастает мощность деформирующих сил», захватывающая всю культуру: «...повсюду валялась развороченная и разбитая на части техника, фантастически скрученная и разодранная; самолеты, автомобили, повозки, кухни превратились в груды металлического лома, из которого торчали железные штанги и искромсанные куски листовой стали. Эта деформация технической аппаратуры — и деформация человеческого тела, которая была с ней связана, — соответствовала такой технической организации, при которой в аппаратах заключено много подавленных стихийных сил»<sup>117</sup>.

В России образы механизированного человека имели, как правило, иную основу. Не столько военный опыт, сколько оптимистическая утопия рождения нового человека стала истоком для подобных тем в русском искусстве, особенно в послевоенное время и в начале 1920-х годов. Непременными слагаемыми этой утопии в послевоенное время становятся, если перефразировать Шопенгауэра, «мир как труд и производство», а также «философия коллективизма». Эти проявления «духа современности» оказываются идеологической основой для сближения человеческого организма и машины.

Эти идеи в первые послереволюционные годы буквально пронизывали всю культуру, входили в повседневный быт, в искусство, в сам процесс промышленного производства. В книге «Индустриально-ритмическая гимнастика» (1921) один из авторов с воодушевлением подчеркивал: «Целый ряд физиологов <...> подошли к организму человека, как к рабочей машине, и установили физиологический ритм работы живого человеческого двигателя»<sup>118</sup>. Аналогичные мотивы пронизывают всю мифологию новой пролетарской культуры и образы новой антропологии, которая развивается в это время. Например, А. Гастев, разрабатывавший в эти годы

теорию особой «культуры труда», последовательно проводил в своих сочинениях идеи о скором слиянии человеческого организма и машины, о том, что «сам мир будет новой машиной» и «родит новых существ, имя которым уже не будет человек»<sup>119</sup>.

Эта мифология получает свое преломление и в авангардном искусстве, прежде всего в конструктивизме. На принципе бесконечной вариативности однообразных элементов построены многие конструкции Родченко этого времени («Круг-в-круге», «Шестиугольник-в-шестиугольнике», «Пространственная конструкция № 16», «Пространственная конструкция № 21» — все 1920–1921 гг.). Серия деревянных конструкций К. Иогансона, показанных на выставке ОБМОХУ, также строилась на принципе бесконечных вариаций однотипных модулей. Их композиции создают впечатление игры или работы неостановимой комбинаторики, бесконечного умножения, деления элементов. Этот тип конструкций указывает на общую тенденцию конструктивизма — невозможность целостности, законченности построения. С разомкнутостью, неостановимостью конструирования из однородных элементов все новых и новых комбинаций связано тревожное ощущение, которое оставляют многие конструкции: ускользание, иррациональность, раскрывающиеся внутри максимально рациональных построений, внутри элементарных, предельно отчетливых форм.

Искусство в этих работах пытается оперировать прежде всего категориями количественными, традиционно ему чуждыми. Принцип бесконечности, воплощенный в конструкциях из однообразных модулей, базируется на чисто количественном повторе, безостановочном воспроизводстве стандартных элементов. Это программное введение количественных и стандартизированных категорий в производство искусства подобно использованию новых, подчеркнуто современных материалов. Оно также размывает привычные контуры, устойчивые границы мира искусства, смыкая его с миром науки, техники, новых коммуникаций, безличных стандартов и человеческих толп. В этих работах угадывается новый ритм, новый очерк не только самого искусства, но в более широком смысле — новая антропология, контур нового человека, целиком принадлежащего миру труда и производства.

Разомкнутые, бесконечно вариативные ритмические конструкции внутренние соответствовали не только производственным ритмам, но и в более широком смысле — механической ритмизации всего жизненного строя, связанного с миром труда и производства, с жизнью современных мегаполисов и людских масс. Тактильный опыт в конструкциях, как правило, минимизирован. Пристрастие к металлическим поверхностям, которое можно отметить в большинстве конструкций, нивелирует тактильные ощущения, лишает их разнообразия, сообщает им специфическую монотонность промышленного ритма. Металлические поверхности конструкций ориентированы на нейтрализацию всех телесных ассоциаций или ощущений при их восприятии. Человеческое тело в конструкциях стараются «забыть», игнорировать, растворить в энергиях и ритмах машинного мира. Большинство конструкций не содержит никаких антропоморфных намеков или воспоминаний. Человек из этого мира напряженной, ритмичной работы материалов изъят. Человеческое присутствие в конструкциях сказывается только в присущей многим работам эмоциональной экзальта-

ции, которая представляет лишь своего рода энергетический след человека в новом мире.

В конструкциях все организовано так, чтобы избежать какого-либо индивидуализированного опыта. Они существуют в пространстве безличного мышления науки, описывающей некие абсолютные объекты, или автоматизированного производства стандартных форм. И даже тот аффектированный эстетизм, та эмоциональная аура, которая возникает вокруг некоторых работ, не апеллирует к живому, индивидуальному опыту, но, скорее, к безличной эмоциональности, присущей толпе, к эмоциям, лишенным каких-либо индивидуальных оттенков.

Слияние человеческого организма и машины самым непосредственным образом связывается также с рождением особого коллективного зрения, коллективного восприятия и реальности и искусства. Одно из требований этого коллективного, анонимного зрения — скользящий характер изображения, его мгновенная схватываемость, не предполагающая, точнее, заведомо исключающая сам процесс созерцания. Мир как труд и производство стремится как можно дальше уйти от любой созерцательности, забыть сам навык созерцания, заменив его ритмической организацией точечных оптических эффектов, в наибольшей мере соответствующих непрерывному механическому ритму «работы живого человеческого двигателя». На таких мгновенных ритмических, пульсирующих эффектах построена рекламная и пропагандистская продукция конструктивистов (плакаты, фотомонтажи, журнальный и книжный дизайн). Новая культура, которая создается массами и для масс, последовательно уклоняется от всех созерцательных навыков, стремится максимально освободиться от «немного мышления живописи», размывая таким образом сам контур, устойчивые границы традиционного «мира искусства».

Критика концепции разума, сложившейся в европейской культуре в Новое время, была одной из центральных задач в радикальных экспериментах авангардного искусства начала прошлого века. Эти критические тенденции проявлялись в самих творческих методах, в способах обработки материала, в системе отбора (сознательного или бессознательного) сюжетов и тем. Одним из таких сюжетов, сопротивляющихся «духу современности», в новом искусстве стала мифология случайного.

Интерес к случайному в конце XIX — начале XX в. оживляется главным образом в связи с общим кризисом рационализма Нового времени. Случай рассматривался как один из феноменов, позволяющих вернуться к целостной картине мира, отвергнутой наукой Нового времени ради создания механической, жестко зависимой от причинно-следственных связей модели реальности. «Эрозия детерминизма» (Пригожин) с конца XIX столетия начинает определять многие основополагающие тенденции в науке. Различные проявления случайного, разрушающие механистическую модель действительности, служили своеобразным знаком особых измерений реальности, в которых не действовали законы причинности, механистического и детерминистского мышления. Термодинамика, статистическая физика, квантовая механика создали новую картину мира, важным элементом которой стала случайность, вероятностная модель реальности. «Принцип случайного» играл также важную роль в теории эволюции Дарвина. Именно случайность стала в его концепции основным механизмом порождения жизни. Хаотические соедине-

ния, бессистемные взаимодействия веществ привели, согласно Дарвину, к появлению живой клетки. Этот принцип случайных взаимодействий играет ведущую роль, как считал Дарвин, и в дальнейшем развитии живых организмов.

В искусство «принцип случайного» вносит энергию ускорения, освобождает в нем трансгрессивные силы. Разрушение устойчивого фундамента и привычных координат, возможность внезапных, катастрофических мутаций форм, пространства, времени, логики — все это было частью «закона случая» (Ж. Арп). Случай открывал рискованные и опасные пространства, провоцировал нарушение границ. Причем не только границ европейской рациональности, но и границ искусств, сформированных и очерченных согласно тем же законам рации. Игра случая вводит в искусство особый принцип творчества, в котором освобождаются глубинные механизмы фантазии, родственные бессознательной игре природы, не знающей о существовании человеческой рациональности.

Однако деструктивная, алогичная игра случая может одновременно быть и творческой силой. Случайность рассматривалась многими художниками прежде всего как механизм порождения нового, как эффективный способ достижения того, что нельзя исчислить рациональным путем. Случайное в начале века часто соотносится с понятием жизни, с противостоящим человеческой логике потоком энергий, биологических процессов, и с популярной в эти годы «философией жизни», также способствовавшей углублению «эрозии детерминизма». При этом в случайном открывается еще одна грань — его близость к бессознательным, автоматическим и отчасти механическим процессам. Автоматическое творчество в самых разных формах, от экстатической, аффектированной речи, которая лежала в основе концепции зауми или «моментального творчества» А. Крученых, до набумного творчества И. Тереньева, неизменно включает в себя случайность как своеобразный ключ к бессознательному.

Случайное — зыбкая грань, где для многих художников в начале прошлого века на мгновение пересекались слепая игра природы, биологических процессов и сверхчувственное. Случайность всегда соседствовала с чем-то загадочным — магией, чудом. Через случайное художники и литераторы авангарда пытались оживить в искусстве глубинную, забытую механику творчества, основанную на целостном, непосредственном ощущении. «Принцип случайного» сообщает искусству особое напряжение, заставляет художника постоянно искать «баланс между небесами и адом» (Арп). Это неустойчивое состояние искусства, в которое внедрен «вирус» случайного, вынуждает балансировать между экзальтацией субъективизма и вторжением в творческий процесс внечеловеческих, «элементарных сил», между рациональным планом, замыслом, методом и спонтанностью, мгновенной вспышкой озарения.

Введение в искусство случайного противоположно тенденциям редукционизма, упрощения, сведения сложного к элементарному, которые также были широко представлены в авангардном искусстве. 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.

Случайность в культуре начала века рассматривалась обычно как средство уклонения от детерминистской картины мира, средство ухода от логики механической вселенной. Именно в таком плане — как смещение в сторону непредвиденного, непреднамеренного — трактует случайность Марков. «Случайность, — пишет он, — открывает целые миры и рождает чудеса»<sup>120</sup>. Чудесное, ключом к которому является случайность, в контексте рассуждений Маркова равнозначно неожиданному, непредвиденному, неподвластному рациональному расчету и линейной логике.

Концепция «свободного искусства» Кульбина или «свободного творчества» Маркова, не ставящая каких-либо жестких языковых барьеров, берущая, по словам Маркова, под свою «горячую и страстную защиту все те нелепые проявления человеческой души, тот аляповатый и грубый будто бы лик искусства, который так преследуется в Европе»<sup>121</sup>; концепция «всечества», провозглашенная в 1913 г. Ларионовым и Зданевичем, а позднее, уже в конце 1910-х годов, созданное на ее основе в Тифлисе «оркестровое искусство» — все эти самобытные художественные концепции русского авангарда основывались на восприятии языка искусства как подвижного, поддающегося любым трансформациям, лишённого жестких границ и открытого для действия «принципа случайного».

Использование «принципа случайного» в искусстве оказывается также связано с важной для русского авангарда проблемой истоков и природы художественного творчества. В какой мере в создании художественного произведения действует автор, его рациональный расчет, план, его воля, а в какой мере через художника действует что-то еще? Вторжение в искусство бессознательного нередко разрушает традиционную концепцию авторства, раскрывая присутствие в глубине творческого процесса неизвестных, непроницаемых для сознания областей. «Иногда бывает, — пишет Марков, — и это не так редко, что человек ощущает в себе наплыв таких идей, таких переживаний в своей психике, которые ему кажутся чем-то посторонним, не ему принадлежащим и явившимся как будто извне»<sup>122</sup>. Марков во многих своих работах подчеркивает важность участия в творческом процессе «“я” скрытого, подсознательного, неизвестно откуда налетевшего, часто совершенно чужого, случайного», вызывающего «наплыв идей, который не является результатом сознательного мышления, направленного к какой-нибудь цели»<sup>123</sup>. В результате такого творчества особую ценность в произведении искусства получает отсутствие «элементов логики и активно направленной воли».

Механическое и случайное часто перекликаются и соприкасаются в самых различных произведениях авангарда. В действиях механизмов, не подчиненных сознанию, свободных от человеческой рациональности, раскрывается двойственная сущность случайного — в нем присутствует автоматизм особого рода. С одной стороны, он демонстрирует одну из наиболее эффектных версий свободного творчества, а с другой — предполагает освобождение от антропоморфности, от логотризма и сообщает нечеловеческий характер самому творчеству. Поэтому фан-

тасмагорическая, ирреальная реальность, рожденная свободной игрой случайностей, содержит в себе и то тревожное чувство, которое всегда присутствовало в восприятии мира автоматического и механического.

Одна из версий механики случайного связана с темой неустойчивого равновесия, мгновения пойманного баланса в разбегающихся и готовых в любой момент рассыпаться формах. А. Пуанкаре в своей книге «О науке» баланс, неустойчивое равновесие считал одним из главных элементов в механике случайного: «Если конус стоит на вершине, то мы знаем, что он опрокинется, но мы не знаем в какую сторону. Нам представляется, что это полностью зависит от случая»<sup>124</sup>. Изобразительные мотивы, в тех или иных формах представляющие моменты неустойчивого равновесия, в искусстве конца 1910-х — начала 1920-х годов встречаются постоянно. Падающие или балансирующие на грани падения фигуры — частые темы в кубофутуризме (Пуни. «Мытье окон», 1915), в коллажах и фотомонтажах Родченко (фотомонтажи к поэме Маяковского «Про это», 1923), Клуциса (фотомонтаж «Спорт», 1922). Многие беспредметные ассамбляжи Пуни начала 20-х годов построены как неустойчивые комбинации форм и материалов, порой демонстративно едва прикрепленных к поверхности.

Даже если художники напрямую не соотносят обращение к ситуациям неустойчивого равновесия с «принципом случайного», косвенным образом они отсылают к общей для культуры этого времени мифологии случая. Самый неожиданный вариант этого мотива представлен в некоторых работах конструктивистов. Многие конструкции Медунецкого, Иогансона, Стенбергов создают ощущение приостановленного, замершего в неустойчивом равновесии падения элементов, из которых они составлены. В других конструктивистских работах оказывается демонстративно смещен центр равновесия, что также создает впечатление неустойчивой, пойманной на мгновение комбинации элементов, готовой в любой момент трансформироваться в новое сочетание. Форма перевернутого конуса — классический образ механики случайного — также часто возникает в конструктивистских работах (например, в архитектурных композициях Родченко 1919–1920 гг.). Лисицкий в своих эскизах к «Победе над солнцем» (1920) также представляет символическое соединение механизма и человека в композициях, демонстрирующих неустойчивый баланс, хрупкое равновесие механических и антропоморфных элементов. Пристрастие к балансирующим на грани падения, разрушения конструкциям и в более широком плане может быть отмечено в культуре 1920-х годов. Эти образы неустойчивого равновесия получают даже свою массовую, спортивно-эстрадную версию в популярных в это время гимнастических танцах или в знаменитых живых пирамидах физкультурников.

Западное искусство прежде всего в творчестве дадаистов и сюрреалистов предложило целый веер возможных техник творчества, основанных на использовании бессознательной игры случая. И у дадаистов, и у сюрреалистов «принцип случайного», как правило, превращается в сознательный творческий метод. В русском искусстве случайность не становилась самостоятельным, самоценным творческим методом. Она скорее присутствовала как подспудный лейтмотив, существовала как эпатажный жест, угадывалась как возможность в различных концепциях: в алогизме, в «моментальном творчестве» Крученых, в наобумном творчестве Терентьева или, например, в футуристической раскраске лица, сливающейся и

рифмующейся, согласно футуристической теории, со множеством случайных комбинаций окружающего пространства: «...мы раскрашиваемся на час и измена переживаний зовет измену раскраски, как картина пожирает картину, как за окном автомобили мелькают, внедряясь друг в друга витрины — наше лицо»<sup>125</sup>.

Вероятно, единственным примером использования случая как особого творческого метода, схожего с дадаистским, можно считать полулегендарную полуанекдотическую историю из воспоминаний Лившица, в которой описывается сцена работы братьев Бурлюков в Чернянке: «Подходит Давид к только что законченному Владимиром пейзажу. — А поверхность у тебя, Володичка, слишком спокойная...

Но Владимир уже не слушает его и пинком распахивает стеклянную дверь, ведущую в парк <...> схватив свой последний холст, Владимир выволакивает его на проталину и швыряет в жидкую грязь <...> Владимир не первый раз “обрабатывает” таким образом свои полотна. Он сейчас перекроет густым слоем краски пришившие к поверхности комья глины и песку, и <...> его ландшафт станет плотью от плоти гилейской земли»<sup>126</sup>.

Ближе всего к дадаистским экспериментам со случаем в русском искусстве оказывается концепция «наобумного творчества» И. Терентьева. Терентьев так формулировал свои воззрения: «Неожиданное слово для всякого поэта важнейший секрет искусства <...> Эпитет контрастирующий заменен эпитетом ни с чем не сообразным; стрельба в обратную сторону требует в работе над стихом особо важные части произведения отмечать словом, которое “ни к селу ни к городу”. Разряжение творческого вещества производится в сторону случайную! Наибольшая степень наобумного в заумном. Там и образы и слова выскакивают неожиданно даже для самого автора»<sup>127</sup>. Однако эта версия работы с «законом случая» осталась в большей мере декларативным утверждением и почти не переходила в реализуемый на практике творческий метод.

В русском искусстве «принцип случайного» чаще реализовался не в тех или иных методах творчества, прямо основанных на игре случая, а в сознательно организованной стилистике, воссоздающей подобную игру. О «принципе случайного» в поэзии в этом аспекте пишет Н. Бурлюк в своей статье «Поэтические начала», рассуждая о двух «детях случая» — рифме и оговорке: «Рифма в почете, конечно, заслуженном, оговорка же, *lapsus linguae*, — этот кентавр поэзии — в загоне»<sup>128</sup>. Введение многими русскими футуристами в ткань своих поэтических произведений оговорок, описок, случайных смещений, опечаток — факт неоднократно отмечавшийся.

Аналогичным образом эффект случайного присутствовал в некоторых рисунках М. Ларионова, в которых он использовал принцип протекающей раскраски. Этот прием был воспринят Ларионовым из русских лубочных картинок, на которых пятна краски, растекающиеся за контуры рисунка, создавали игровое смещение цвета и формы, производившее впечатление спонтанных, импровизационных жестов художника.

Живописный алогизм в творчестве Малевича — еще одна форма существования «принципа случайного», предстающего здесь также в качестве стилистического приема, особого оборота изобразительной речи, подобного словесным оговоркам или ошибкам. Хаотическое и бессвязное сочетание различных мотивов на кар-

тинах Малевича («Корова и скрипка», «Авиатор», «Англичанин в Москве») также представляло собой зрительный образ неконструктивного пространства, подобного сновидению или речи бессознательного. В отличие от большинства версий использования «принципа случайного» в искусстве, в проявлениях которого нет не только элементов логики, но и «активно направленной воли», в алогизме Малевича случайность предстает как волевым образом сконструированный художественный язык. Малевич использует для *описания* эффектов случайного именно язык, хоть и деформированный и сотканный из «частей искрошенных миров»<sup>129</sup>.

Позднее метод волевого конструирования игры случая можно отметить в коллажной технике и фотомонтажах у Родченко, Телингатера, Крученых, Степановой. «Принцип случайного» обретает здесь парадоксальную характеристику — он становится устойчивой, стилистической формой, «формой анархии» (Э. Юнгер). Однако здесь стилистика случайного в значительно большей мере соотносится с механическими процессами. Она лишена того экзистенциального напряжения, которое угадывается в алогичных произведениях Малевича и в зауми Крученых. Тревожная и пугающая сторона автоматизма, образ реальности, подчиненной произвольной игре логики автомата, — вот основное впечатление от многих коллажных композиций.

Еще одна версия особого языка случайного связана с разработкой некоторыми художниками стилистики автоматизма как спонтанного, подчеркнуто телесного, органического жеста. В подобных работах могут имитироваться, например, случайные брызги пятен краски, произвольно разбегающиеся на листе (серия рисунков Л. Бруни «Негативы», 1921), или произвольный, непросчитанный экспрессивный жест-росчерк (серия беспредметных рисунков 1919 г. В. Степановой). В отличие от коллажной игры случая, в этих работах можно говорить об органической версии стилистики случайного, основанной на бессознательной механике тела.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Сарабьянов Д.В. Русская живопись 19 века среди европейских школ. М., 1980. С. 239.

<sup>2</sup> Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 500.

<sup>3</sup> Родченко А., Степанова В. Будущее — единственная наша цель: Каталог. Мюнхен, 1991. С. 136.

<sup>4</sup> Цит. по: Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932. СПб., 1996. Т. 1. С. 48.

<sup>5</sup> Ховин В. Медь гремящая и кимвал звучащий // Очарованный странник. 1914. № 3. С. 11.

<sup>6</sup> Родченко А. Будьте творцами! // Родченко А. Опыты для будущего. М., 1996. С. 62.

<sup>7</sup> Розанова О. Основы нового творчества и причины его непонимания // Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 195.

<sup>8</sup> Кубофутуризм был известен также в других странах (Франции, Италии, Чехии), однако нигде он не получил такого развития и не стал самостоятельным течением.

<sup>9</sup> Лучисты и будущники // Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен, 1967. С. 177.

<sup>10</sup> Речь идет об объединениях «Синдикат футуристов» (1917–1918), куда входили художники и поэты А. Крученых, И. и К. Зданевичи, Н. Чернявский, З. Валишевский, Ладо



Гудиашивили, Кара-Дарвиш, и «41°» (1918–1920), членами которого были И. Терентьев, А. Крученых, И. Зданевич.

<sup>11</sup> Зданевич И. Доклад, читанный в Академии Медицины // *L'Avanguardia a Tiflis. Venezia*, 1982. P. 305–306.

<sup>12</sup> Крученых А. Декларация слова как такового // *Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания*. М., 1999. С. 44.

<sup>13</sup> Матюшин М. О старом и новом в музыке (ОР Гос. музея В.В. Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 1).

<sup>14</sup> Эль Лисицкий. Преодоление искусства // *Эксперимент*. 1999. Т. 5. С. 141.

<sup>15</sup> Выражение Ш. Бодлера.

<sup>16</sup> Sheppard R. *Modernism — Dada — Postmodernism*. Evanston (Illinois), 2000. P. 71–88.

<sup>17</sup> Об опережении русскими поэтами и художниками многих европейских дадаистов писал, например, участник дадаистского движения Ханс Рихтер. См.: *Richter H. Dada, Art and Anti-art*. L., 1997. P. 198. О русском «дадаизме» см. также: *The Eastern Dada Orbit: Russia, Georgia, Ukraine, Central Europe and Japan*. N.Y., 1998.

<sup>18</sup> Сарабьянов Д.В. К своеобразию живописи русского авангарда // *Сарабьянов Д. Русская живопись: Пробуждение памяти*. М., 1998. С. 277.

<sup>19</sup> Внутренний опыт — название одной из работ Ж. Батая.

<sup>20</sup> Название картины О. Розановой.

<sup>21</sup> Характерно, что книга Евреинова была оформлена рисунками Кульбина.

<sup>22</sup> Евреинов Н. Театр для себя // Евреинов Н. Демон театральности. М.: СПб., 2002. С. 130.

<sup>23</sup> Марков В. Принципы нового искусства // Вольдемар Матвей (Марков В.) Статьи; Каталог работ; Переписка. Neptuns, 2002. С. 31.

<sup>24</sup> Крученых А. Декларация слова как. С. 44.

<sup>25</sup> Тцара Т. Манифест дада 1918 // Альманах дада. М., 2000. С. 92–94.

<sup>26</sup> Малевич К. Перелом // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 105.

<sup>27</sup> Малевич К. О поэзии // Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 145.

<sup>28</sup> Кандинский В. Ступени // Кандинский В. Избр. труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 286.

<sup>29</sup> Розанова О. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // *Неизвестный русский авангард*. М., 1992. С. 335.

<sup>30</sup> Степанова В. Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 50.

<sup>31</sup> Эти же свойства русского авангардного искусства стали одним из принципиальных моментов для его неприятия в рамках так называемой тоталитарной культуры, стремившейся заменить автономный и индивидуальный «внутренний опыт» массовыми гипнотическими феериями.

<sup>32</sup> Малевич К. О поэзии. С. 147.

<sup>33</sup> О поэтике взрыва в русском авангарде см.: Еришов Г. Взрыв сознания и мотив бомбы у русских футуристов // *Хлебниковские чтения*. СПб., 1991. С. 123–134.

<sup>34</sup> Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 123.

<sup>35</sup> Малевич К. О поэзии. С. 145, 149. Схожие мотивы лежат в основе концепции зауми Крученых.

<sup>36</sup> Цит. по: Шатских А. Витебск: Жизнь искусства 1917–1922. М., 2001. С. 83.

<sup>37</sup> Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 144.

<sup>38</sup> Марков В. Принципы нового искусства. С. 2.

<sup>39</sup> Нужно заметить, что в эти годы термин «футуризм» обычно применялся по отношению ко всему левому искусству.

<sup>40</sup> Баян Пламень. Письмо к товарищам футуристам // *Анархия*. 1918, 26 марта. № 27. С. 4.

- 41 *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // *Маринетти Ф. Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 107.
- 42 Об этих свойствах модернизма писал Д. Каспит: *Kuspit D. The Dialectic of Decadence*. N.Y., 2000.
- 43 *Родченко А.* Художникам-пролетариям // *Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель: Каталог. С. 118.
- 44 Термин Н. Евреинова.
- 45 *Бурлюк Д.* Энтелехизм. Нью-Йорк, 1930. С. 7.
- 46 См., напр., сборники «Мирсконца», оформленный Роговиным, «Взорваль» (Кульбин), «Тэллиз» (Кульбин, Розанова).
- 47 *Крученых А., Петников Г., Хлебников В.* Заумники. М., 1922. С. 17.
- 48 *Волков С.* Диалоги с Бродским. М., 2000. С. 22.
- 49 *Малевич К.* Декларация // *Experiment / Эксперимент*. Los Angeles, 1999. Vol. 5. P. 90.
- 50 *Сарабьянов Д. В.* К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // *Русская живопись: Пробуждение памяти*. М., 1998. С. 284.
- 51 *Бергсон А.* Творческая эволюция. Минск, 1999. С. 335.
- 52 *Остальд В.* Философия природы. СПб., 1903.
- 53 *Соловьев В.* Первый шаг к положительной эстетике // *Соловьев В.* Соч.: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 555.
- 54 *Соловьев В.* Красота в природе // *Соловьев В.* Соч. Т. 2. С. 352.
- 55 *Ницше Ф.* Злая мудрость // *Ницше Ф.* Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 747.
- 56 Там же.
- 57 *Родченко А., Степанова В.* Будущее — единственная наша цель: Каталог. С. 136.
- 58 *Бердяев Н.* Смысл творчества. М., 1916. С. 11.
- 59 *Малевич К.* О поэзии. С. 148.
- 60 *Матюшин М.* О Филонове // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского дома на 1977. Л., 1979. С. 232.
- 61 *Клюн И.* Мой путь в искусстве. М., 1999. С. 138.
- 62 Первые версии *modernus* — как точки отсчета для новой жизни — глубоко связаны с христианской религией. Более того, являются ее важнейшим слагаемым. *Modernus* — это собственно христианский мир, новый, преображенный мир, отказавшийся от прежнего «ветхого», противостоящий всему *antique*, античному, языческому. В дальнейшем все концепции *modernus* так или иначе будут соотноситься с этой начальной точкой отсчета. Само существование «начала» становится возможно только в перспективе линейного, исторического времени христианства. «Концепция современности принадлежит исключительно западной культуре и не может быть отделена от христианства, т. к. она могла родиться только внутри мировоззрения с необратимым историческим временем» (Октавио Пас). Теологическое измерение, заданное в момент рождения самой концепции *modernus*, в той или иной форме будет присутствовать в самых различных интерпретациях «современного», обновленного мира.
- В ренессансную эпоху приходит новое понимание: *modernus* теперь это, напротив, возврат к *antique*. Начиная с Ренессанса и особенно в эпоху Просвещения сама идея «современности» отделяется от христианства. В Просвещении разрыв с христианской и теологической версией *modernus* становится окончательным. Быть современным — быть вне теологии, быть «свободным мыслителем» и, более того, быть если не в противоречии, то в отчуждении от христианства. Однако и здесь — в негативной форме, в отрицании — сохраняется определенная зависимость, связь с религиозными, христианскими истоками самой концепции «современности». О концепции «современности» см.: *Calinescu M. Five Faces of Modernity*. Duke, 1987.
- 63 *Eliade M. Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions*. Chicago, 1978. P. 53.

<sup>64</sup> Бердяев Н. Самопознание. М., 1990. С. 187. Многие исследователи хлыстовских сект указывали на связь их ритуальной практики с языческими обрядами и в более широком плане с мироощущением, характерным для языческих культов. См., напр.: Айвазов И. Г. Русское сектантство. М., 1915. Повышенное внимание к хлыстовству в культуре начала века существовало на фоне возросшего интереса к архаическим языческим культурам. Оживший языческий пласт был важным компонентом в творчестве многих художников и литераторов начала века: Хлебникова и В. Иванова, Кузмина и Блока. К. Вагинов в одном из стихотворений сформулировал эту тенденцию с афористической точностью: «Пусть Вифлеем стучит и вое / Я волнами языческими полну» (Абракасас. 1922. № 1. С. 50).

Сектантская мистика привлекает внимание многих деятелей культуры начала века: Розанов, Бердяев, Бальмонт, Белый, Гиппиус, Евреинов, Блок, Клюев, Кузмин, Радлова, Крученых, Гуро, Хлебников и др. В этот период выходит огромное количество литературы, посвященной самым разным сектам, и многие историки религии склонны считать, что сектоведение как особая наука складывается именно в это время. О влиянии сектантства на творчество многих литераторов см. в работах: Ivask G. Russian Modernist Poets and the Mystical Sectariness // Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde. Ithaca, 1976; Иваск Г. О хлыстах и хлыстовской поэзии // Возрождение. Париж, 1970; Никольская Т. Тема мистического сектантства в русской поэзии 20-х годов XX века // Учен. зап. ТГУ. Вып. 883. Тарту, 1990; Эткинд А. Содом и Психея. М., 1996; Он же. Хлыст: Секты, литература и революция. М., 1998.

<sup>65</sup> Балль Г. Дневник // Дадаизм. М., 2002. С. 102.

<sup>66</sup> Хлебников В. Наша основа // Творения. М., 1986. С. 627.

<sup>67</sup> Крученых А. Декларация слова как такового. С. 63.

<sup>68</sup> Вейдле В. Умирание искусства. М., 2001. С. 74.

<sup>69</sup> Там же. С. 75.

<sup>70</sup> Лопатин Л. М. Философские характеристики и речи. М., 1911.

<sup>71</sup> Бенуа А. Кубизм или кукипизм? // Речь. 1912. 23 ноября.

<sup>72</sup> Первухин М. Псевдофутуризм // Современный мир. 1914. № 3. С. 174.

<sup>73</sup> Крученых А. Новые пути слова // Русский футуризм... С. 65.

<sup>74</sup> Игнатъев И. Предисловие к книге В. Гнедова «Смерть искусству». Цит. по: Гнедов В. Собрание стихотворений. Тренто, 1992. С. 126.

<sup>75</sup> Кульбин Н. Слово как таковое. Цит. по сб.: Забытый авангард. Россия: Первая треть XX столетия // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 21. S. 24.

<sup>76</sup> Butler C. Early Modernism: Music and Painting in Europe 1900–1916. Oxford, 1994. P. 9.

<sup>77</sup> Газета футуристов. 1918. № 1.

<sup>78</sup> Манифест первой выставки футуристской живописи // Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 143.

<sup>79</sup> Балль Г. Дневник // Дадаизм. М., 2002. С. 98.

<sup>80</sup> Крученых А., Зданевич И. Предисловие к каталогу выставки картин К. Зданевича. Тифлис, 1917. С. 2.

<sup>81</sup> Крученых А. Письмо А. Шемшурину. 1915 (ОР РГБ. Ф. 339. К. 4. Ед. хр. 1).

<sup>82</sup> Там же.

<sup>83</sup> Бодлер Ш. Поэт современной жизни // Ш. Бодлер об искусстве. М., 1986. С. 290.

<sup>84</sup> «Секулярная религиозность», которую многие авторы видят в основе наиболее резких поворотов в русском культурном сознании, часто определяла специфику именно русской версии радикализма. В этом плане весьма показательна интеллектуальная эволюция одного из наиболее ярких представителей русского радикализма — М. Бакунина. Сама трансформация его воззрений от мистической религиозности к атеизму и революции весьма характерна и может (конечно, с определенной долей условности) рассматриваться как своеобразная модель развития радикального типа мирозерцания в русской культуре.

Один из историков русской философии отметил это свойство личной интеллектуальной истории Бакунина: «Идейная его эволюция и ее различные этапы не являются чем-то исключительным, лишь Бакунину присущим, — наоборот, эта эволюция чрезвычайно знаменательна, предвосхищая различные диалектические “девиации” в русской мысли» (Зеньковский В. История русской философии. Л., 1991. Т. 1, ч. 1. С. 58).

<sup>85</sup> Мережковский Д. Революция и религия // Русская мысль. 1907. № 2. С. 69.

<sup>86</sup> Все сопоставления и аналогии между некоторыми тенденциями в искусстве авангарда и космизмом отнюдь не подразумевают того, что искусство было своего рода рупором теософского космизма. Эти сопоставления позволяют обозначить одну из сторон тех общекультурных процессов начала века, которые, находя для себя различные сферы проявления, формировали общую атмосферу, общий смысловой контекст времени. Хотя, безусловно, следует иметь в виду и непосредственное знакомство многих художников и поэтов с космистскими теориями. В этом плане особую роль сыграл П. Успенский, чьи работы, последовательно пропагандировавшие теософскую версию космизма, были известны многим кубофутуристам.

<sup>87</sup> Кандинский В. Ступени // Кандинский В. Избр. труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 285.

<sup>88</sup> Preziosi D. The Art of Art History // The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford, 1998. P. 510.

<sup>89</sup> См. об этих эффектах экспозиции в статье: Mitchell T. Orientalism and the Exhibitionary Order // The Art of Art History: A Critical Anthology. Oxford, 1998. P. 455–472.

<sup>90</sup> Вечер Петрограда. 1916. 20 янв. Цит. по ст.: Стригалева А. Пройдемся по выставке «ноль—десять» // Русский авангард: Проблемы репрезентации и интерпретации. СПб., 2001. С. 93.

<sup>91</sup> Preziosi D. The Art of Art History // The Art of Art History: A Critical Anthology. P. 509.

<sup>92</sup> Каменский В. Путь энтузиаста. М., 1990. С. 523.

<sup>93</sup> Бурлюк Д. Какое искусство нужно пролетариату // Бурлюк Д. Фрагменты воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 155.

<sup>94</sup> Газета футуристов. 1918. № 1.

<sup>95</sup> Матюшин М. Опыт художника новой меры (РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2. Ед. хр. 21).

<sup>96</sup> Матюшин М. От издателей // Трое. СПб., 1913. С. 3.

<sup>97</sup> Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Забытый авангард. Кн. 2. Нью-Йорк; СПб., 1993. С. 115.

<sup>98</sup> Матюшин М. Дневник (РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2. Ед. хр. 24).

<sup>99</sup> Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 131.

<sup>100</sup> Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 40, 158.

<sup>101</sup> Марков В. Принципы нового искусства // Союз молодежи. 1912. С. 28.

<sup>102</sup> Там же. С. 27.

<sup>103</sup> Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Забытый авангард. Россия: Первая треть XX столетия: Сб. справ. и теор. материалов. СПб., 1993. С. 115. Эти представления Кульбин распространял также на музыку: «Музыка природы: свет, гром, шум ветра, плеск воды, пенье птиц, — свободна в выборе звуков... Свободная музыка совершается по тем же законам, как и музыка природы, и все искусство природы» (Кульбин Н. Свободная музыка. СПб., 1910. С. 3).

<sup>104</sup> Бурлюк Д. Какое искусство нужно пролетариату // Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 154.

<sup>105</sup> РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 143.

<sup>106</sup> Матюшин М. Путь знака. 1919. Цит. по ст.: 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. 13.

- 107 Марков В. Принципы нового искусства. С. 26.
- 108 Пунин Н. О Татлине. М., 2001. С. 34, 12.
- 109 Баяль Г. Кандинский // Дадаизм. С. 117.
- 110 Кандинский В. Ступени // Кандинский В. Избр. труды по теории искусства. Т. 1. С. 274.
- 111 Степанова В. Беспредметное творчество // Степанова В. Человек не может жить без чуда. М., 1994. С. 50.
- 112 Эль Лисицкий. Преодоление искусства // Experiment / Эксперимент. Vol. 5. С. 149.
- 113 Пуни И. Современные группировки в русском левом искусстве // Искусство коммуны. 1919. № 19. С. 2.
- 114 Henderson L. The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art. Princeton, 1983. P. 3–15.
- 115 Имеется в виду прежде всего пространственные конструкции, выполненные из реальных материалов. Именно в них, по-видимому, воплотились наиболее принципиальные свойства конструктивизма.
- 116 Маринетти Ф.Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 74–75.
- 117 Юнгер Ф.Г. Совершенство техники. СПб., 2002. С. 177.
- 118 Соколов И. Индустриально ритмическая гимнастика. М., 1921. С. 116.
- 119 Гастев А. Поэзия рабочего удара. М., 1971. С. 140.
- 120 Марков В. Принципы нового искусства. С. 27.
- 121 Там же. С. 29.
- 122 Марков В. Принципы нового искусства. С. 29.
- 123 Там же. С. 30.
- 124 Пуанкаре А. О науке. М., 1983. С. 329.
- 125 Ларионов М., Зданевич И. Почему мы раскрашиваемся // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 242–243.
- 126 Лисиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 43–44.
- 127 Терентьев И. Собр. соч. Bologna, 1988. P. 18, 21.
- 128 Бурлюк Н. Поэтические начала // Русский футуризм. 1999. С. 58.
- 129 Определение языка заумной поэзии Крученых.

## УТОПИИ В ИСКУССТВЕ РУССКОГО АВАНГАРДА: ФУТУРИЗМ И СУПРЕМАТИЗМ

---

Появление в начале XX в. социально-эстетических утопий как суверенной формы утопической мысли связано прежде всего с новым пониманием функций и задач искусства. Вторжение искусства в сферу общественной реальности, стремление утвердить диктат эстетических концепций над социальными законами становятся отличительной чертой художественного сознания авангарда. К середине 1910-х годов общепринятым для радикального крыла культуры делается положение о том, что сущность искусства — это создание новой реальности. Искусство как сфера идеальной человеческой мысли предлагает не узкосоциальную модель переустройства мира (в отличие от социальных утопий), а этико-эстетическую, где эстетическая гармония служит прототипом и гарантом изменений в этической и социальной областях. Любая утопия, выдвинутая художественным, а не социальным мышлением, таким образом, предполагает экспансию эстетического начала в общественную реальность.

Возможны три уровня осуществления этой экспансии. Первым является идея преобразования человеческого общества в соответствии с моделью высшей реальности, созданной искусством (таковы, например, утопии Малевича и Мондриана).

Вторым — ситуация, при которой художественный метод, выработанный и апробированный в лабораторных условиях чистого искусства, наделяется этическим смыслом и реализуется в более масштабных формах — в конструировании эстетической среды. Применение в организации социального пространства находят, как правило, «системные» художественные направления, такие как конструктивизм, неопластицизм, элементаризм, супрематизм.

Третий вариант являют собой «паралингвистические» утопии. История утопической мысли насчитывает множество программ исправления мира при помощи создания всемирного языка, которые принято называть лингвистическими утопиями<sup>1</sup>. Границы этого понятия достаточно широки и позволяют включить в себя, помимо классических теорий Витгенштейна, Айера, Рассела, и утопию Хлебникова и Крученых, и идеи литературного общества биокосмистов, существовавшего в России в 1920-х годах. В «паралингвистических» утопиях, как их можно определить по аналогии с языковыми теориями, роль слова — первоэлемента языка — выполняет знак, пластический элемент. Совокупность элементов складывается в универсальную систему, где главенствующее значение имеет не семантика отдельного знака, а синтактика отношений знаков внутри системы. Подобным теориям свойственно стремление к тотальной перекодировке мира, к созданию нового художественного языка как нового коммуникационного средства.

Как правило, анализ художественной практики и философских концепций мастеров авангарда разнесен в разные зоны научного освоения; теории служат основанием для создания «текста о тексте», а из области практики теория сознательно элиминируется, поскольку зачастую противоречит ей или затуманивает ее пластический смысл. Обобщающий культурологический подход в соответствии с этой дифференциацией также ограничивается либо областью художественного контекста, либо поиском философских аллюзий. Утопии же имманентна и форма социо-философской теории, и утопического эксперимента; это именно тот угол зрения, который дает возможность разрушить изолированность исследования разных областей творчества художника авангарда: продемонстрировать «заряженность» практики теоретической мыслью и проследить в теории рецепцию практического освоения художником культурного пространства.

### *Утопические мотивы в русском футуризме*

Прежде всего необходимо оговориться, что футуристическая утопия представляет собой совершенно автономную фундаментальную тему, и потому придется остановиться лишь на некоторых аспектах этого сюжета. За рамками данного исследования находится определение хронологических и смысловых границ утопии футуризма, анализ ее различных версий, исчерпывающее указание на ее источники. Немаловажно также и то, что последовательную утопию в общепринятом смысле из всех будетлян создает только Хлебников; нас же будет больше интересоваться стихийное коллективное утопическое сознание, картина которого складывается из разных проявлений футуристического жизнетворчества и, соответственно, из отдельных утопических мотивов.

Собственно, именно наличие этих мотивов и позволяет классифицировать футуристическую теорию и практику как утопию (хотя точнее в отношении футуризма прозвучит термин «мифоутопическое сознание», как бы примиряющий рационализм проектов и иррационализм предполагаемых способов их реализации и сводящий к одному условному понятию теорию, практику и нормы коллективного поведения, выработанные футуризмом). Не присоединяясь ни к одному из существующих в современной философии мнений по поводу взаимоотношений мифа и утопии (их соприродности или противоположности), мы будем исходить из факта дебатов на эту тему, доказывающего наличие в мифе и утопии неких сходных признаков.

Что же касается утопических мотивов, их набор достаточно постоянен и включает в себя, помимо сакраментальной проблемы социального устройства, взаимоотношения полов и национальностей, технические совершенства, физический и нравственный облик человека будущего, язык общения и место и роль искусства в обществе будущего. Разные утопии уделяют этим сюжетам разную долю внимания; необязательно и присутствие их полного перечня в каждой утопической теории, однако для истории утопической мысли в целом перечисленные мотивы являются традиционными. Ими оперирует и футуристическая утопия, но с одной оговоркой. Приоритет того или иного мотива или их смысловой группы зависит от общего характера направленности утопии — ее ориентации на коррекцию определенных существующих обстоятельств: социальных, политических, культурных,

etc. Будучи типичной социоэстетической утопией, футуристическая утопическая программа делает упор на изменение системы эстетических ценностей, которая проецируется затем на модель мира и подчиняет себе все прочие утопические мотивы: понимание искусства как способа сверхчувственного восприятия мира вносит в имманентный утопии рационализм иррациональный оттенок и активизирует мифотворческое начало. Поскольку ключевым элементом футуристической утопии является создание общих принципов универсального художественного языка — понятия гораздо более широкого, нежели комбинация пластических и литературных приемов, и подразумевающего изменение восприятия и сознания, — постольку и утопические мотивы футуризма вплотную связаны с его жизнетворчеством — совокупностью художественной практики, теории и модели коллективного поведения.

В 1914 г. Е. Радин в книге «Футуризм и безумие» писал: «Как понимают будущее футуристы? Они понимают его в смысле зарождения новых признаков в отдельном человеке <...> в интуиции, сверхчувственном восприятии — сущность нового человека-футуриста»<sup>2</sup>. Остается неясным, является ли футурист человеком будущего или же новый человек — заведомо футурист. Лабильность футуристического понятия нового человека связана с нерасчлененностью мифа и утопии в теории футуристов, их постоянным взаимопроникновением. При этом мифология бюджетлян тоже не однородна и существует как бы на двух уровнях: один из них отражает мессианские амбиции футуризма в сфере его жизнетворчества и оперирует одиозными выступлениями футуризма в культурной реальности, на другом — жизнетворчество интерпретируется средствами искусства. Главный сюжет бюджетлянской мифологии — принадлежность футуристов к избранной породе «новых людей новой жизни»<sup>3</sup> — опирается не только на осознание ими эффектности собственных художественных реформ, но и подпитывается весьма популярными в то время идеями сверхчувственного восприятия (которые, в свою очередь, связаны с концепцией нового человека). Поэтому, разыгрывая роли пророков и созидателей грядущего мира, футуристы делают упор на доказательство и утверждение сверхчувственной интуитивной природы своего творчества, объясняющей как художественные новации, так и статус людей с новым сознанием, дающим власть над временем и пространством. Мифология же выстраивает систему аргументации в пользу надприродной, провиденциальной сути бюджетлянства, кроме того, мифотворческая форма самоутверждения соприродна фантастическим и грандиозным замыслам футуризма как художественного учения и социокультурной утопии. Это случай так называемой утопии ордена — обособленной группы людей, стремящихся к построению в будущем идеального общества и пытающихся внедрить его идеи немедленно и на примере своей жизни и деятельности<sup>4</sup>.

Принцип коллективного действия, положенный в основу эстетики футуризма, предопределяет характер футуристического мифотворчества и специфику его приемов: намерение футуристов «стоять на глыбе слова “мы”»<sup>5</sup> реализуется в создании особой интеллектуальной, конвенциональной территории, в ее пределах вводятся правила игры и распределяются роли<sup>6</sup>. Каждая новая комбинация этой игры задает свои смысловые ряды, внутри которых устанавливается семантика предметов и образов. Роли Авиаторов, Председателей Земного Шара, Времени и Пространства, Покорителей Стихий и Преисподней, исполняемые футуристами,



провоцируют появление бутафории словесного и зрительного рядов и превращают предметы и образы в реквизит мифоутопического пространства футуризма. Константой подобных игровых комбинаций служит феноменальность и экзотичность каждой роли по отношению к внеигровому пространству; повинувшись этому обстоятельству, предметы и образы обретают несвойственную им за пределами игры каузальность.

Но суть манипуляций предметами и понятиями состоит в удовлетворении не только игровой потребности футуризма в тайных знаках и паролях. Граница между серьезностью помыслов и театрализованными способами их реализации здесь оказывается особенно зыбкой. Принцип интеллектуального коллажа, лежащий в основе футуристической эстетики и выразившийся в искусстве в выстраивании алогических смысловых рядов предметов и явлений, рассматривается будетлянами как одно из средств построения новой модели мира. Малевич и Матюшин в газетном интервью говорят: «Футуристы хотят освободиться от этой упорядоченности мира, от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разбивать в куски и из этих кусков творить новые ценности, делая новые обобщения, открывая новые неожиданные и невидимые связи»<sup>7</sup>. Источником этой программы достаточно очевиден. П. Успенский пишет: «...если бы нам удалось найти и установить связь простых явлений нашей жизни с жизнью космоса, то несомненно, в самых "простых" явлениях для нас открылось бы бесконечно много нового и неожиданного <...> Желая понять нуменальный мир мы должны искать скрытого значения во всем <...> "Оккультизм" — скрытую сторону жизни, нужно изучать в искусстве»<sup>8</sup>. Оккультное учение в интерпретации Успенского располагало довольно широким спектром идей, способных заворочить футуристов и сделать их не только его приверженцами, но и как бы испытателями. Оккультизм импонировал футуристам своей квазинаучностью, создавая иллюзию разгадки законов сверхчувственных явлений с позиций научно-философских знаний. При этом можно предположить, что не сам оккультизм в полном объеме этого учения так привлекал футуристов, а его версия в изложении Успенского. Псевдодобедительность и популярность его изложения позволяли избежать глубокого погружения в научные и философские доктрины, использованные в оккультном учении, и увлечься скорее кодами оккультизма. Кроме того, теория Успенского включала в себя дефиниции четвертого измерения, ставшие ключевыми для русского футуризма. Матюшин вспоминал: «Все непонятное казалось выходило из четвертой меры и оккультизма»<sup>9</sup>.

Следование теории интуитивного знания сулило более чем заманчивый результат — «начало перехода к новому типу и новому ощущению пространства. "Люди космического сознания" <...> Сверхчеловек»<sup>10</sup>. Одной из форм проявления «космического сознания» «людей новой расы» единомышленник Успенского Ричард Бекк (на его труд «Космическое сознание» Успенский постоянно ссылается) называет язык: «Эволюция языка будет свидетельством эволюции интеллекта»<sup>11</sup>, — при этом совершенствование интеллекта, согласно Бекку, основывается на преодолении традиционных понятий и замене их интуицией: «...форма сознания, принадлежащая этому интеллекту, может быть названа и уже названа — Космическим сознанием»<sup>12</sup>. Понятно, что подобная теоретическая база позволяет футуристам вывести значение своих лингвистических и художественных экспери-

ментов далеко за пределы чисто эстетической области и интерпретировать их как программу кардинального преобразования сознания. Создание вселенского универсального языка футуристы считают своей основной миссией, тем действительно практическим вкладом, который они могут внести в дело созидания будущего. Наличие этой миссии придает всей остальной будетлянской деятельности сверхценный характер. Мало того, в теории «космического сознания» обнаруживается и прямое руководство к действию: «И люди новой расы уже начинают узнавать друг друга. Уже устанавливаются лозунги и пароли...»<sup>13</sup> Собственно, изобретение и установление этих «лозунгов и паролей» и составляет основу жизнетворчества футуристов.

Диапазон понятий, включенных футуристами в свою конвенциональную мифоутопическую систему, достаточно широк и простирается от научно-философских категорий пространства и времени до «символических ценностей» (если пользоваться иконологической терминологией Э. Панофского), которые делятся на абсолютно оригинальные, герметичные — порожденные футуристической мифологией, и традиционные, несущие в себе культурную память. В механизме попадания традиционных культурных символов в футуристическую поэтику практически отсутствует такой компонент, как углубленное изучение футуристами философии и истории культуры. Чаще всего они жонглируют идеями, оказавшимися в силу их эффектности на поверхности общественного сознания, витающими в интеллектуальной атмосфере, и не используют, а порой и не знают всего напластования их культурных значений.

Одним из наиболее значимых транскультурных символов, присвоенных себе футуризмом, является ноль. В понятии нуля, введенном Малевичем в практику алогизма и супрематическую теорию<sup>14</sup>, как бы овеществляется весьма поверхностно усвоенный, но постоянно прочитываемый между строк футуристической эстетики пассивный нигилизм Шопенгауэра и активный нигилизм Ницше. Ноль как *nihil*, «ничто», неизменно присутствует в счетах, предъявляемых футуристами природе и культурной реальности. Значение нуля простирается от «ничто» до «всего», поскольку в словесных манипуляциях Малевича «ноль форм» равнозначен «зародышу всех возможностей», тем самым приравниваясь к Абсолюту. Терентьев же пишет о стихах Крученых: «они великое ничтожество, абсолютный ноль, радиус которого, как радиус вселенной — безмерен <...> Крученых воистину величайшина, грандиозный ноль...»<sup>15</sup>

Одно из наиболее почетных мест в иерархии ценностей футуризма ноль занимал не случайно. Его семантика в рамках универсума футуристического мифа коррелирует с архетипами утопического мышления. И. Клюн пишет: «...перед нами встала во всем своем величии грандиозная задача создания формы из *ничего*»<sup>16</sup>. Это заявление как бы реконструирует один из самых традиционных ходов утопической мысли — *начинание с начала*, — восходящий еще к Платону<sup>17</sup>.

Между тем утопическим программам свойственно, как правило, самое замысловатое сочетание новаторства и традиций: учитывая уже существующий человеческий опыт и достижения и задавая их в качестве исходных параметров в одних сферах, в других утописты моделируют картину мира как бы заново, от нуля. Приоритет эстетических ценностей и проецирование их на сферу сознания проявляет-

ся в футуристической утопии в установлении новой стартовой позиции эстетики (а следовательно, и сознания) — от футуризма.

Таким образом, ноль попадает в разряд эталонных значений, делаясь одновременно синонимом абсолюта, трансфинитного начала, и знаком отрицания, ибо футуристическая теория декларирует сведение к нулю предшествующей культуры. Поэтому ноль выступает и как традиционно математическое понятие — точка отсчета. Принцип отсчета был вообще очень популярен в начале века. (Еще в 1909 г. М. Дени публикует статью «От Гогена и Ван Гога к классицизму», в 1913 г. Карра пишет эссе «От Сезанна до нас, футуристов», Малевич издает брошюры «От кубизма и футуризма к супрематизму» и «От Сезанна до супрематизма», Озанфан и Жаннере тоже вносят свою лепту статьёй «От Энгера к кубизму».) Однако отсчет только от положительных величин не удовлетворял амбиций футуристов; ноль гораздо больше отвечал радикальности их помыслов. В одном из своих стихотворений Малевич хотя и не прибегает к математической конкретности понятия нуля, но подразумевает программу написания новой эстетики с чистой страницы, с нуля: «Если что-либо в действии твоём напоминает тебе уже деянное прошлое и говорит мне голос нового рождения: Сотри, замолчи, туши скорее, если это огонь <...> очисти слух свой и сотри старые дни...»<sup>18</sup> В этом контексте ноль становится атрибутом и опознавательным знаком одной из самых важных ролей футуристов — роли первопроходцев, первооткрывателей — Авиаторов культурного пространства. Когда Маринетти пишет: «...мы провозгласили себя примитивами вполне обновленной чувствительности»<sup>19</sup>, а Клюн объявляет: «Мы примитивы в XX веке»<sup>20</sup>, оба они солидарны в желании не только отречься от старого, но начать отсчет культуры будущего с себя. Именно своей эстетике они предназначают ответственную роль архаической фазы новой культуры. Именно себя они считают Адамами (как пишет Крученых, беззастенчиво позаимствовав этот образ во вражеском стане акмеистов, «художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему имена»<sup>21</sup>).

Однако инсценировка нулификации всей предшествующей эстетики необходима футуристам как процесс, а не конечный результат, ибо гарантом постоянства радикальности позиций для них служит наличие перманентного объекта борьбы. Результат, как конец борьбы, снимает напряжение оппозиции, столь ценное футуризмом; процесс же предполагает бесконечные вариации сведения к нулю старого и выведения из него нового. В этом процессе заложены потенции непрестанной активности как формы жизни нового искусства, что вполне отвечает потребности футуризма в самоутверждении как активного начала. Также и апелляция к примитиву как архетипу художественного сознания выражает стремление футуристов противопоставить творческую дееспособность примитива, имманентное ему активное начало, пассивности искусственного искусства, постоянно подпитываемого традицией. В. Шершеневич писал: «Футуристы ведут не “к”, а “от”. Но ведь и пилот, постигающий великолепный смысл рекорда, взлетает не к небу, а от земли <...> Он летит от земли, и в этом процессе отлетания, в быстроте движения, в захватывающем прорезании пространства — здесь его цель.

Таков и футуризм! <...> Ведь и сама жизнь ведет не к новому времени, а от старого»<sup>22</sup>.

Появление нуля на фигуре Авиатора в эскизе Малевича к опере «Победа над солнцем» и в картине «Авиатор» вряд ли находится в стороне от того контексту-

ального смысла, которым осенила его футуристическая мифология. Авиатор, возведенный усилиями футуристов до эквивалента ницшеанской сверхличности (об этом ниже), отмечен нулем как знаком избранности нигилистов и как символом познания абсолюта. Кроме того, в том смысловом ряду, где Авиаторы и Примитивы наделяются почти тождественными функциями первооткрытия и новаторства, нуль напоминает о самоосмыслении футуристами своей деятельности как пролога к культуре будущего.

Разумеется, подобного рода рассуждения не проговариваются футуристами в их теориях; напротив, они настаивают на алогизме футуристических образов. Однако, рассмотренные в рамках игрового принципа партнерства, их произведения, сохраняя индивидуальную алеаторику, обнаруживают слаженность усилий по созданию контрапункта бюджетлянского мифа.

«Пароли» футуристов в конечном счете служат одной цели, маркируя те или иные аспекты самоидентификации бюджетлян как посланцев будущего, наделенных особой миссией и сверхприродными способностями. Так, наряду с нулем, обособывается в смысловых рядах футуристической эстетики карточная игра со всеми ее материальными и метафизическими атрибутами. Футуристы используют как нарративный потенциал темы игральных карт, так и пластический. (Пластические возможности, таящиеся в изобразительной форме игровой карты, открылись русским футуристам благодаря организованной в 1913 г. И. Виноградовым и М. Ларионовым выставке «Иконописные подлинники и лубки», на которой в том числе экспонировались лубочные игральные карты, а также французскому кубизму — ряду работ Брака и Пикассо, в которых настойчиво повторялся мотив трефового туза.)

Сюжет же карточной игры был включен бюджетлянами в свою систему кодов как знак категории таинственности, являвшейся важным элементом бюджетлянской мифологии<sup>23</sup>. Кроме того, тема магического, рокового значения карточной игры в футуристическом мифе приобрела новый оттенок, сделавшись одним из способов трансляции постулатов оккультизма с его теорией символов Таро. Не то чтобы сама по себе символика Таро так притягивала внимание футуристов — скорее она принадлежала к числу сакраментальных атрибутов оккультизма, его паролей.

Стремление футуристов утвердить за собой амшлу «испытателей» теории Успенского спровоцировало имитацию присутствия этих атрибутов в бюджетлянской поэтике. Имитацию — потому что использование футуристами транскультурных «символических ценностей» напоминает столь излюбленный ими коллаж, где вырезанное и вклеенное в картину изображение предмета вполне узнаваемо, но лишено привычного для себя контекста и культурного смысла. Так, Хлебников соединяет в одном смысловом отрезке текста повести «Ка» сюжет карточной игры с явно заимствованным у Шопенгауэра термином «мировая воля», моделируя образ сверхчувственного постижения мира: «Конечно, многие из вас дружат с игровой колодой, некоторые даже бредят во сне всеми этими семерками, червонными девами, тузами. Не случилось ли вам играть не с предметным лицом, каким-нибудь Иваном Ивановичем, а с собирательным — хотя бы мировой волей? А я играл, и игра мне эта знакома <...> Несмотря на свою мировую природу, ваш противник ощущается вами как равный...»<sup>24</sup> В игру с «мировой волей» герой вовлекается

своим alter ego — всесильным Ка, свободно перемещающимся во времени и пространстве.

Так же свободно, как Авиатор, изображенный Малевичем с трефовым тузом в руке. Сделавшись в будетлянской поэтике атрибутом эзотерических персонажей и ситуаций (помимо «Ка» можно вспомнить и «Игру в аду»), игральная карта самым естественным образом ложится в руку Авиатора, намекая на мифологический масштаб этого героя. Эта интерпретация коррелирует с символикой Таро, где трефовая масть толкуется как активное мужское начало, оплодотворяющая любовь, а трефовый туз — как колесо Таро, первотолчок Вселенной. Идея мужской активности как эвфемизма активности вообще энергично муссировалась футуристами применительно к исторической миссии футуризма. Малевич же, если и имел в виду именно это значение трефового туза, то не без иронии и следуя упомянутому принципу имитации и коллажа. По крайней мере, внутри футуристического мифа трефовый туз мог варьировать свое значение от эстетического объекта и сюжетного хода до закодированной особым смыслом вещи; став «бродячим знаком» алогизмов Малевича, эта карта, как и многие другие предметы, служила своеобразным паролем малевичевского футуризма.

### *Мифотворчество футуризма*

Стремление футуристов к кодированию предметного мира находилось в прямой зависимости от их лингвистической теории — концепции превращения застывшего, мертвого языка, оперирующего заезженными значениями слов, в живой язык, с новыми словами и значениями. Такое же воскрешение предстояло пережить и предметному миру, вернее, образам предметов, населявшим футуристический миф. Ек. Низен пишет: «Мы всегда держим в рабстве свои вещи <...> И вот, лица их выпцвetaют, становятся брезгливыми и раздраженными. Тогда мы их ненавидим <...> Но когда они друзья, то живут и они, и все самое обычное становится как знак, и открывается такая дверь, что можно выйти из себя и жить где-то между вещами и словами»<sup>25</sup>.

Будетлянский реквизит весьма разнообразен и свободно перемещается из словесных рядов в визуальные и наоборот, лишаясь своего традиционного культурно-бытового значения и овеществляя метафоры, образы и факты будетлянской мифологии. Порой мифологические предметы берут на себя функцию обозначения совместно выработанных художественных приемов. Часто встречающееся в алогических работах Малевича изображение пилы отсылает к литературным манифестам кубофутуристов, выполняя роль материализованной метафоры из декларации Крученых и Хлебникова, которые пишут: «Мы же думаем, что язык должен быть прежде всего языком, и если напоминать что-либо, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря»<sup>26</sup>. Пила олицетворяет литературно-художественный прием распила, разреза, характерный как для живописи, так и для поэзии кубофутуризма; кроме того, скрежет пилы ассоциируется с фонетическим эффектом футуристической поэзии и намеренной затрудненностью восприятия пластического языка кубофутуризма. Более чем вероятно, что строки «Со скрежетом водят пилу и пилят тела вчетвером» из «Игры в аду» не только воссоздают картину преисподней, но и обладают зашифрованным конвенциональным значением. Статус футу-

ристического предмета, смысл которого понятен лишь избранным, приобретает рыба. Поэтический образ магазинной вывески в виде жестяной рыбы, многократно использованный Маяковским («на чешуе жестяной рыбы прочел я зовы новых губ», «а сквозь меня на лунном сельде скакала крашенная буква», «а там под вывеской, где сельди из Керчи», etc.), перевоплощается в футуристический материальный объект — элемент декорации трагедии «Владимир Маяковский» и уже в этом «сакральном» качестве эксплуатируется в «алогизмах» Малевича.

Эксцентричные манифестации футуристов разворачивались в соответствии с правилами будетлянской игры, где эпические роли Авиатора или Властелина Преподной чередовались с травестийными эскападами, выражавшимися не только в поведенческих жестах, но и в эпатажирующей риторике, наподобие строк Д. Бурлюка «Поэзия — истрепанная девка, а красота — кошунственная дрянь»<sup>27</sup> или девизов, предваряющих футуристические сборники («читать в здравом уме возбраняю», «проклятие нормальным утверждаю» и т. д.). Эти выходки и декларации придавали будетлянской игре остроту недозволенности и снимали излишнюю патетику и драматизм — те качества эстетики прошлого, которых футуристы пытались избежать, сохраняя вместе с тем искренность и серьезность в реализации своей жизнестроительной программы.

Легкомысленность поведения была удобной маской для артикуляции принципиальных положений футуризма, не укладывающихся в общепринятые нормы. Замена хризантемы в петлице ложкой или пучком редиски гораздо более наглядно и внятно демонстрировала изменения иерархии эстетических ценностей, нежели все словесные декларации. И наоборот: пристрастие авангардистов к цилиндру, традиционно считавшемуся знаком респектабельности, было продиктовано стремлением к ее инверсии, что дополняли эксцентричный костюм и раскрашенное лицо. В такой комбинации цилиндр утрачивал свою социальную значимость и превращался в элемент травестийного будетлянского костюма. Недаром, описывая появление Макса Линдера в «Бродячей собаке», Б. Лившиц отмечает победу «будетлянского цилиндра» и полосатой кофты над «умопомрачительным» парижским фраком и «цилиндром как таковым» заезжего гостя<sup>28</sup>. Референтная связь цилиндра с футуризмом обозначена в малевичевском «Авиаторе»: цилиндр наравне с ролью авиатора служит опознавательным знаком героя как футуриста.

Вообще, бытование футуризма в культуре можно уподобить грандиозному театральному представлению, сочиняемому и разыгрываемому одновременно. Монологи, дуэты и хоры манифестов перемежаются пантомимой пластических декораций и откровенной буффонадой футуристических реприз: партер, представленный рафинированной художественной критикой, лорнирует актеров, добропорядочный амфитеатр художественной общественности в шоке и растерянности, обыватели свистят с галерки. Актеры же играют слаженно и с самоотдачей. В этом спектакле сбрасывают Пушкина, Достоевского и Толстого «с парохода современности», провозглашают «проклятия нормальным», носят ложки и редиску в петлице и грозятся оплодотворить весь мир, тем самым бросая вызов представлениям об искусстве как явлении почтенном и серьезном. Однако эксцентрика поведения и деклараций, кодирование предметов и прочие внешние проявления будетлянского жизнетворчества лишь вводят паролы, создавая коммуникативную систему футуристической утопии. В создании основных позиций своей утопической модели

футуристы оперируют значительно более серьезными и характерными для утопического мышления понятиями.

Так, особое значение для футуризма приобретает категория времени. Девиз «время мера мира», провозглашенный Хлебниковым, становится формулой футуристической эпистемологии. Импульсом для кардинального переосмысления временно-пространственных отношений послужила концепция четвертого измерения пространства, возникшая под влиянием научных исследований Римана и Лобачевского в области неевклидовой геометрии и разработанная в трудах английского математика Хинтона. Теория «сверхпространства» Хинтона оказала огромное влияние на философскую мысль и искусство: идея существования четырехмерного пространства поставила в философии вопрос о духовной эволюции человечества как необходимом условии постижения четвертого измерения, а в искусстве — о возможности его изображения. В философии обсуждались и интерпретировались самые разнообразные аспекты нового понимания пространства; чаще всего под четвертым измерением подразумевалось *время*.

Книги Хинтона «Четвертое измерение» и «Эра новой мысли» пользуются колоссальным успехом, переиздаются и переводятся, в частности, на русский язык. Его изыскания о «гиперпространстве» интерпретируются и популяризируются в философских и квазифилософских учениях. В России проводником идей Хинтона становится математик и теософ П. Успенский, выпустивший в начале 1910-х годов две книги: «Четвертое измерение. Опыт исследования области неизмеримого» и «*Tertium organum*. Ключ к загадкам мира». Он пишет: «Время является *четвертым измерением пространства* <...> Оно состоит из понятия *неизвестного пространства*, уходящего в прошедшее и будущее, и *кажущегося* движения по этому пространству»<sup>29</sup> <...> Там, где кончается «чувство пространства», начинается «чувство времени»<sup>30</sup> <...> чувство времени есть *туманное чувство пространства*»<sup>31</sup>.

Новое научно-философское понимание времени и пространства попадает на благодатную почву авангардистского художественного сознания, декларирующего исчерпанность позитивистских взглядов. Обращение искусства к научным открытиям: демонстрирует его самоощущение как равноправного с наукой метода познания мира, раскрывающего те стороны бытия, которые неподвластны научному знанию. Хлебников пишет: «...до сих пор время было какой-то золушкой, выполнявшей работы в уравнениях опытных наук»<sup>32</sup>. Теория кубизма постоянно апеллирует к неевклидовой геометрии — в своих рассуждениях о задачах нового искусства Глез и Метценже ссылаются на Римана, в философских эссе Хлебникова упоминаются Минковский, Лобачевский, Риман и Эйнштейн.

Кубистическая деформация предмета, расчленение его на грани, имитирует множественность точек зрения, воспроизводя эффект длящегося во времени восприятия. Брак пишет: «Разложение на части служило мне для того, чтобы установить пространство и движение в пространстве, и я не мог ввести предмет до тех пор, пока я не создал пространства»<sup>33</sup>. Футуризм, дробя предмет на части, ставит перед собой цель передать ощущение «мелькания», скорости движения в пространстве. Эти новации декларируются не только как пластические приемы, но прежде всего как современная философия искусства, принципиально новый подход к проблеме пространства и времени. М. Матюшин заявляет: «Кубизм поднял знамя Новой Меры — нового учения о слиянии времени и пространства»<sup>34</sup>.

О. Розанова пишет: «Сущность динамизма в кубизме: "схватить" несколько последовательных образов предмета, которые, слитые в один, восстанавливают его в продолжительности <...> Сущность динамизма в футуризме: путем дробления вызвать ощущение самого чувства динамизма, а не фиксации его»<sup>35</sup>. Северини провозглашает: «Вещи больше не существуют <...> Важнее изобразить скорость автомобиля, чем несущийся автомобиль»<sup>36</sup>.

В отличие от итальянского футуризма, ищущего пластический эквивалент внешних проявлений экспрессии движения, в русском кубофутуризме (по крайней мере в его теоретических постулатах) акцент ставится на постижении внутренних законов *четвертого измерения*. Первым идею четвертого измерения для русского искусства открывает В. Хлебников, а вслед за ним и под его влиянием М. Матюшин. Матюшин, увлекавшийся Хинтоном и Успенским и написавший эссе «Опыт художника новой меры», становится проводником идеи четвертого измерения в художественной среде.

Идеями власти над временем и пространством пронизаны футуристические литературные и теоретические тексты. Мотив свободного перемещения во времени из настоящего в прошлое и будущее занимает одно из ведущих мест в иерархии ценностей футуризма. Наиболее глубокое осмысление эта тема находит в поэзии и прозе В. Хлебникова. Постижению законов исторического времени и попытке выразить их при помощи числовых закономерностей посвящена его статья «Время — мера мира», обратному движению во времени — пьеса «Мирсконца»; переплетение временных пластов, коллаж из разновременных фрагментов составляют основу художественного метода многих его произведений. В «Досках судьбы», «Зангези», «Ка» его герои «шагают по столетиям, как по мостовой», преодолевая время как пространство.

В теоретической и художественной интерпретации временно-пространственных отношений футуризм опирался не только на фетишизацию скорости, но и на концепцию симультанности — совмещение в одном времени и пространстве разновременных событий как выражение современной динамики. Использование этого принципа давало ощущение одновременности художественного переживания различных пластов реальности, не совпадающих во времени и пространстве. Р. Хюльзенбек в дадаистском манифесте 1918 г. дает определение симультанной поэзии: «Симультанный стих учит смыслу сумбурной переклички всего на свете: в то время как господин Шульце читает, балканский поезд мчится по мосту у Ниша, свинья визжит в подвале мясника Нутке»<sup>37</sup>.

По этому принципу построена серия «Железобетонных поэм» В. Каменского, каллиграммы Г. Аполлинера.

В работах Малевича «Станция без остановки» и Клюна «Пробегающий пейзаж» дробление предметов на грани создает эффект мелькающего пейзажа за окном стремительно мчащегося поезда, фиксируя образ не только скорости, но и как бы спрессованного во времени видимого мира. В композиции О. Розановой «Метрономом» претворяется идея соединения мгновения и вечности, герметичного внутреннего пространства часового механизма и пространства мира. Сама идея метронома как прибора, в котором можно произвольно менять число колебаний маятника в минуту, превращена Розановой в метафору относительности времени. Слова «Adagio», «Andante», «Presto» указывают на изменение темпа; мелькающие фраг-



менты надписей, среди которых прочитываются «Бельгия», «Франция», «Париж», «Америка», название отеля «Англетер», призваны продемонстрировать перемещение в пространстве с абсолютной скоростью.

Стремление визуализировать скорость инспирировало появление специфических приемов в искусстве и литературе футуризма. Скорость, по мнению футуристов, раскрепостила человеческое сознание, освободила восприятие мира от лишней детали, создавая его цельный образ из наиболее значимых фрагментов. Следовательно, язык футуризма должен был воспроизводить аналогичный механизм, фрагментируя предметы и пространство и избавляясь от ненужных подробностей.

Ф. Леже пишет: «Пейзаж, пересекаемый, разрываемый автомобилем и скорым поездом, пущенным во всю скорость, утрачивает свое описательное значение, но выигрывает в значении синтетическом: дверцы вагона или стекло машины вместе с приобретенной скоростью изменяют привычный облик вещей. Современный человек воспринимает во сто раз больше впечатлений, чем художник XVIII века, до такой степени, что и в связи с этим и наш язык стал полным сокращений»<sup>38</sup>.

Маринетти заявляет: «...прилагательное несовместимо с нашим динамическим мировоззрением, ибо оно предполагает паузу, остановку»<sup>39</sup>. Аналогичному принципу призывает следовать Крученых: «Для изображения головокружительной современной жизни и еще стремительной будущей — надо по-новому сочетать слова и чем больше беспорядка мы внесем в построение предложений — тем лучше»<sup>40</sup>.

Самоощущение футуристов как провозвестников нового мира побуждает их постоянно координировать свои художественные задачи с новейшими научно-техническими открытиями и достижениями, а благоговение перед скоростью определяет футуристические приоритеты в области науки и техники. Критериям прогресса и скорости (или скорости как знака прогресса) отвечают авиация, реализовавшая ключевые идеи начала XX столетия — победу над земным тяготением, временем и пространством, и электричество, динамическое начало электрического света. Наряду с предметами, словами и событиями авиация и электричество делаются атрибутами футуристического мифа и оказываются включенными в систему футуристических ценностей, определяя не только специфику художественного языка, но и его мифологическую мотивировку.

Питет футуризма к электричеству как эквиваленту понятия прогресса торжественнее всего выразил Маринетти: «...чудо, величественное Электричество, единственная и божественная мать будущего человечества»<sup>41</sup>. Герои утопического романа Маринетти «Футурист Мафарка» «смешиваются с железом и питаются электричеством». Горделиво заявляя: «Я — царь ламп!», Маяковский присягает на верность в равной степени и футуризму, и электричеству. Фетишизация света становится общим местом европейского футуризма; Р. Делоне пишет: «Пока искусство не освободится от предмета, оно обречено на рабство. Оно обречено на рабство еще и тогда, когда оно подчеркивает появление света на предметах, а не дает свет как явление, достойное само по себе изображения»<sup>42</sup>. Описывая постановку «Победы над солнцем», Б. Лившиц главным образом отмечает «использование света как начала, творящего форму, узаконивающего бытие и вещи в их пространстве»<sup>43</sup>. Как активное творческое начало трактует электричество (свет электрических фар) Маяковский: «...автомобиль подкрасил губы у блеклой женщины Карье-

ра»<sup>44</sup>. Мотив энергии направленных пучков света присутствует и в картинах Малевича. Таким образом, заявление «ликом мы темные свет наш внутри»<sup>45</sup> помимо расхожего смысла (свет новой истины, сокрытый под темной личиной футуристического антиэстетизма) имеет значение будетлянского пароля, кодируя креативную функцию футуризма и его героев и создателей.

Принцип мифологизации обыденных предметов и явлений реализуется в футуризме по-разному — от наделения их конвенциональным футуристическим значением до присваивания себе их свойств и функций. Этот принцип играет немало важную роль в преодолении футуризмом границы между мифом и утопией: мифологическое пространство служит питательной средой для взращивания утопии, подготавливая почву для самых невероятных проектов и возлагая на самих футуристов ответственность за их осуществление. Акцент при этом ставится на мифологию личности, обобщенный портрет футуриста, дающий возможность причислить будетляна к «новым людям новой расы», что, в свою очередь, определяет характер мифологического пространства, в котором футуристическая энтелехия обретает признаки сверхъестественного дарования. Обживая это мифологическое пространство, футуристы прежде всего стремятся обрисовать собирательный образ футуристической личности. В свойственной началу XX в. атмосфере апологии техники объектом их самоидентификации становится авиатор.

### *Мифология авиатора*

Почти мистическое преклонение перед авиацией превращает авиатора в инфермальную фигуру. Мифологизация образа авиатора свойственна как рафинированному мифотворчеству, так и обывательским суждениям. Над последними метко подтрунивает Честертон, давая описание обстоятельств убийства в одном из своих детективных рассказов: «Врачи определили, что такую рану он не мог нанести себе сам, но никто не понимал, чем же и как ее нанесли. Подозрения <...> падали на духов и авиаторов, причем и поборники науки и поборники спиритизма гордились, что их подопечные так хорошо работают. На самом же деле убийца вышел не за пределы природы, а за пределы нравственности»<sup>46</sup>. И даже эта последняя ремарка, оспаривающая причастность авиатора к убийству, свидетельствует об утвердившемся сакраментальном отношении к авиатору как существу надприродному.

Эту версию с удовольствием поддерживают футуристы. В либретто «Победы над солнцем» Толстяк поднимает с земли кусок самолета и говорит: «Сероводород! видно адская штука...»<sup>47</sup>. Аполлинер вводит авиатора в сонм мифологических небожителей:

Аполлоний Тианский, Икар, и Енох, и Илья  
Возле первого аэроплана в эфире парят...  
Вечный Феникс, орел и китайские птицы  
Все с крылатой машиной хотят породниться<sup>48</sup>.

Гончарова делает литографию «Ангелы и аэропланы». Каменский лишает литературный образ смерти ее ореола всемогущества, противопоставив ему еще большую мощь авиатора:

Это я это я  
Футурист-песнебоец и  
Пилот-авиатор  
Эластичным пропеллером  
Ввинтив облака  
Кинув там за визит  
Дряблой смерти кокетке  
Из жалости спитое  
Танговое манто и  
Чулки с панталонами<sup>49</sup>.

Авиация в то время пользовалась невероятной популярностью. Из всех научно-технических открытий самое сильное впечатление на публику производили полеты авиаторов как наиболее зримое доказательство победы человека над природой. (Каменский, в частности, вспоминает, что, когда он потерпел аварию, зрители растащили на память щепки от разбитого самолета.) Газеты и журналы пестрят авиационной хроникой, издается специальный журнал «Аэро». Париж диктует моду на женские шляпки с крылышками а la авиатор, под названием «Шляпа Меркурия». Как пишет журнал светской хроники «Гамма» за 1911 г.: «...в магазинах уже выставлены последние новости в авиационных костюмах. У женщин даже рождаются мысли о переустройстве верхнего этажа зданий, сделав там парадный ход для "влетов" гостей»<sup>50</sup>. Искусство тоже не остается равнодушным к столь актуальному сюжету. Европа воспевае своего кумира летчика Блерио. Ему посвящены строки Сандрара и Аполлинера, Делоне пишет картину «В честь Блерио». Одна из каллиграмм итальянского футуриста Карра изображает графический знак моноплана Блерио, сложенный из слов «душа», «одиночество», «моноплан» и «Париж». И, наконец, за два года до оперы «Победа над солнцем» парижский театр «Гиньоль» ставит пьесу «Авиатор», в которой довольно примитивно сплетенный сюжет необходим лишь для появления в последнем акте моноплана Блерио, спасающего главных героев.

Российские футуристы не могут остаться в стороне от прославления авиации. Их козырной картой становится футурист-авиатор Василий Каменский, вознесший вместе с собой в облака весь русский футуризм. История посвящения Каменского в авиаторы описана им самим в автобиографической прозе: «Его-моя биография великого футуриста» (1918) и «Путь энтузиаста» (1931). Первая книга выдержана в романтически-приподнятой интонации с оттенком самолобования и посвящена взаимоотношениям Каменского-поэта с Каменским-авиатором: «Но скоро расправил свою волю и стал затевать какого-либо свершения. И час настал. Я решил летать на аэроплане <...> Поэту затея сразу понравилась: ему так недоставало к полетам ищущего духа. <...> А я подумал: поэт будет моим благодарным пассажиром на аэроплане, и главное, Он и Я станем истинными футуристами своих воздушных дней Аэровека»<sup>51</sup>.

Во второй книге в более спокойном и шутиливом тоне описываются сборища футуристов, на которых зародилась мечта Каменского стать авиатором, однако муссируется та же идея тождества футуриста и авиатора: «Мы, будетляне, должны летать, должны уметь управлять аэропланом, как велосипедом или разумом. И вот,

друзья, клянусь вам: я буду авиатором»<sup>52</sup>. Как всегда, утопический вектор этим планам был придан Хлебниковым, заявившим, что «будетляне должны основать остров и оттуда диктовать свои условия <...> Мы будем соединяться с материком посредством аэропланов, как птицы. Станем прилетать весной и выводить разные иды, а осенью улетать к себе»<sup>53</sup>.

Мания воздухоплавания охватила многих. Одни только мечтали, как Б. Сандрар, написавший: «Если б время имел я, чтоб деньги скопить, я бы принял участие в авиагонках»<sup>54</sup>, другие наблюдали за полетами и даже летали в качестве авиапассажиров (об этом рассказывает Каменский, видевший на парижском аэродроме А. Франса, Э. Верхарна, М. Метерлинка и А. Бергсона).

Факт воздухоплавания Каменского дает футуризму уникальную возможность мифотворчества. Совмещая в одном лице ипостаси поэта-футуриста и авиатора, Каменский как бы предоставляет в распоряжение футуристической мифологии свою подлинную биографию и тем самым значительно усиливает позиции будетлянства, переводя идею футуризма как прообраза будущего в материальные формы. Как писал сам Каменский: «...если мы люди моторной современности, поэты всемирного динамизма, пришельцы-вестники из будущего <...> энтузиасты-строители новых форм жизни, — мы должны, мы обязаны уметь быть авиаторами»<sup>55</sup>.

К тому же авиаторство Каменского оборачивается невольным и неожиданным торжеством над символизмом. Призывы к полетам Андрея Белого окутаны флером символистской мистики, ибо, по его словам, «не событиями захвачено все существо человека, а символами иного»<sup>56</sup>. О реальной же авиации Белый замечает: «Когда летательные машины еще не усовершенствованы, полеты вообще опасная вещь»<sup>57</sup>. Правда, в контексте его статьи этот пассаж является фигурой речи, подводящей к сравнению Ницше с разбившимся воздухоплавателем Лилиенталем, но это и человеческая, обывательская позиция по отношению к такому рискованному занятию, как полеты на аэропланах.

Деятельность поэта-авиатора Каменского как бы оспаривает и постулаты акмеистов, выдвинутые Н. Гумилевым: «непознаваемое по самому смыслу этого слова нельзя познать. Вся красота, все священное значение звезд в том, что они бесконечно далеки от земли и ни с какими успехами авиации не станут ближе»<sup>58</sup>. В противовес концепции акмеизма авиация в понимании футуристов, напротив, фиксирует новую ступень восприятия мира и служит мотивацией нового художественного языка. Каменский в докладе «Аэропланы и поэзия футуристов» заявляет: «рейсы гигантов-пароходов, пробеги автомобилей, пролеты аэропланов, сокращая землю, дают новое представление о современном мире», «новые понятия о красоте»<sup>59</sup>. Аналогичную импликацию можно найти и у Маринетти: «Восприятие по аналогии становится привычным благодаря скорости воздушных полетов <...> надо распрощаться со всеми этими “похожий на”, “как”, “такой как”»<sup>60</sup>. Взгляд сверху, из аэроплана, задает иную проекцию, иной масштаб видения. Маринетти пишет: «Когда будет покончено с логикой, возникнет интуитивная психология материи. Эта мысль пришла мне в голову в аэроплане. Я смотрел на все предметы не в профиль, и не анфас, а перпендикулярно, то есть я видел их сверху. Мне не мешали пути логики и цепи обыденного сознания»<sup>61</sup>.

Но чисто творческая проблема рождения новых форм художественного языка, адекватных грандиозности и динамике панорамы мира, раскрывающейся с борта аэроплана, дает толчок дальнейшей мифологизации воздухоплавания как начала освоения небесного пространства в качестве «утопии места» — т. е. территории, предполагаемой для устройства мира в будущем. Прорыв в бесконечность космоса становится точкой пересечения философских, художественных и социально-утопических теорий. Хлебников мечтает о городах будущего, облик которых будет ориентирован на вид сверху. Малевич восклицает: «За мной, товарищи авиаторы, плывите в бездну <...> Белая свободная бездна, бесконечность перед нами...»<sup>62</sup> В 1920-х годах Малевич придумает города-спутники земли и «планиты для землянитов». Валериан Муравьев в 1924 г. выдвинет проект «городов-аэропланов», в которых человек станет архитектором вселенной, превратится в строителя мира и люди станут «землеводами и солнцеводами»<sup>63</sup>.

Или, что не менее важно, на авиацию возлагается функция кардинального изменения человеческого сознания: по аналогии со взглядом с высоты полета на топографию земли ожидается столь же «космический» масштаб взгляда на общечеловеческие проблемы. Р. Бекк пишет об обязательном изменении в будущем политического и национального мышления, которое произойдет «в результате установления воздухоплавания»<sup>64</sup>. Предвидение овладения космосом расширяет границы образа авиатора — от конкретного персонажа до метафоры властелина времени и пространства. В качестве нарицательного «авиатор» также служит эвфемизмом передовых взглядов. Крученых с нескрываемым одобрением пишет об авиаторе Кузмине, принявшем участие в издании «Пощешины общественному вкусу»: «летчик, передовой человек»<sup>65</sup>.

Конструирование мифологического героя на материале современного героя происходит параллельно с прославлением последнего. В начале 1910-х годов А. Моргунов создает две работы: «Авиатор» и «Кабина авиатора». Обе они, несмотря на собирательность образа, заявленную в названиях, без сомнения, могут быть идентифицированы с личностью Каменского. Изображение балансирует на грани условности и конкретности: широкий лоб с залысинами, широко расставленные глаза, отражающие портретное сходство с Каменским, выдают если не задачу, то по крайней мере отправную точку художественного замысла Моргунова. Инкогнито авиатора особенно безошибочно раскрывается в гуаши «Кабина авиатора», где надпись POLSKI указывает на время и место действия. 29 апреля 1912 г. Каменский разбился в Ченстохове, попал в больницу и получил на свою долю такое количество газетных дифирамбов, которое, по остроумному замечанию поэта, свидетельствовало о том, что в живых его увидеть уже не рассчитывали. Можно также предположить, что, изображая на втором плане человека в цилиндре и с моноклем, Моргунов подразумевал Давида Бурлюка, с которым Каменского связывали наиболее тесные дружеские узы и частая переписка.

Сама же тема авиакатастрофы, столь актуальная для реальной ситуации воздухоплавания того времени, в литературно-мифологический контекст искусства 1910-х годов вошла по касательной, лишь оттеняя бесстрашие дерзновенного героя-авиатора (исключение составляют, пожалуй, работы Гончаровой, Малевича и Розановой). Постоянное присутствие мифологического компонента в образе авиатора несколько дистанцирует сюжет падения от обыденных человеческих пережи-

ваний. Условно говоря, если триумф авиатора отождествляется с «жизнью Богов» (и героев), то его падение не снижает этого пафоса, а наделяется значением: «гибели Богов». Факты авиакатастроф порой исполняют роль примера столь же назидательного и обладающего распирающим смыслом, сколь традиционные мифологические эпизоды. Андрей Белый, анализируя крах Ницше, сравнивает великого философа не с Икаром, а с разбившимся Лидиенталем, невольно подставляя в сакраментальную метафору современного Героя. Любопытен поворот этой темы в стихотворении В. Ходасевича: обозначив образ авиатора триадой «Небожитель — герой — человек», автор, как будто томимый смутным желанием узнать, смертен ли герой-небожитель, искушает его падением и повторяет как заклинание:

Отдохни от высот и опасностей, —  
Упади — упади — упади!

Ах, сорвись и большими зигзагами  
Упади, раздробивши хребет, —  
где трибуны расцвечены флагами,  
Где народ — и оркестр — и буфет <sup>66</sup>.

В мифологии 1910-х годов гибель авиатора предстает одновременно и величественной, и далекой, как нечто грозно-прекрасное, недоступное пониманию простого смертного, обывателя. Как обмолвился циничный Маринетти: «В ожидании войны мы не находим ныне ничего интересного на земле, кроме прекрасных и непринужденных смертей авиаторов» <sup>67</sup>. Переживания авиатора, его страх смерти тоже расположены над уровнем обыденных человеческих чувств. Об этом пишет Д. Бурлюк:

Не в силу боли и не от смущенья  
Что лопнули штаны выше голени  
Во время падения  
Во сне закричал авиатор <sup>68</sup>.

Но предпочтительнее для футуристской мифологии тот жизненный прототип, который оказывается непобедимым и бессмертным, абсолютным властителем стихии. Напоминанием о том, как одержал победу над смертью авиатор Каменский, служит образ авиатора в «Победе над солнцем» («В конце падает самолет. / Авиатор за сценой хохочет... / Я жив только крылья немного потрепались, да башмак вот! Авиатор поет военную песню» <sup>69</sup>), — причем это событие из разряда счастливых случайностей переводится в ряд мифологических закономерностей футуризма.

Поначалу в словословии авиатору проявляется цеховая гордость за своего собрата. Образ поэта-авиатора становится нарицательным, принимая на себя значение подлинно футуристического симбиоза жизни и творчества. Е. Гуро пишет:

Ветрогон, сумасброд, летатель,  
Создатель весенних бурь,

Мыслей взбудораженных ваятель,  
Гонящий лазурь!  
Слушай ты, безумный искатель,  
Мчись, несись,  
Проносись нескованный  
Опьянитель бурь <sup>70</sup>.

Сам Каменский именует себя необычайно торжественно: «Поэт — Мудрец и Авиатор», «Я только авиатор времени с пассажиром Вечности — Поэтом», «крыловейный мудрец» <sup>71</sup>. Соотнесение своего героя с вечностью побуждает Каменского искать аллюзии в историко-культурных архетипах. Воинственные крылатые люди, извлеченные поэтом из древней мифологии, совмещаются в мифологическом пространстве с библейским Соломоном и фигурируют в качестве «ПЕРВЫХ АВИАТОРОВ / прилетевших к / Соломону / На постройку храма / Первых прочитавших / Сверху ПУТЬ ЗЕМЛИ» <sup>72</sup>.

Расположение образа авиатора, наделенного здесь метафорической функцией, на одной оси координат с каноническими событиями и персонажами устанавливает мифологический масштаб его бытия и обнаруживает его возможности преодолевать время как пространство.

Будучи героем футуристического эпоса, авиатор постепенно утрачивает персонафикацию в лице Каменского и трансформируется в образ могущественного пришельца из будущего, «будетлянского силача». В этом качестве он появляется в опере «Победа над солнцем», соединяя в себе две ипостаси — авиатора и «путешественника по всем векам», в очередной раз выдавая футуристические амбиции власти над временем и пространством.

Контаминацию образов авиатора, «будетлянского силача» и «путешественника по всем векам» демонстрирует и Малевич в эскизах костюмов к опере: одежда Будетлянского силача и Путешественника стилизует летный костюм начала XX в. Мощь и таинственная энергия путешественника-авиатора переданы тонкими штрихами, образующими вокруг фигуры ореол. Еще больше сверхъестественная сила будетлянина обнаруживает себя в рисунке, который Малевич в письме Матюшину описывает так: «...“Будетлянский силач” с ужасным оружием в руках... Орудие это способно с одного собирать элект<ичество>, а другого разить посредством нажатия кнопок» <sup>73</sup>. Некоторое смешение в сценографии и семантике либретто образов авиатора и «путешественника по всем векам» не случайно — будучи портретами определенных персонажей <sup>74</sup>, они демонстрируют разные ипостаси мифологического футуристического героя, окончательно сливаясь в образе мужественного Будетлянского силача.

Знаменательно, что миф о будетлянских силачах-авиаторах попадает на благоприятную почву обывательских суждений. Минуя все тонкости эстетических теорий футуристов, обывденное сознание, как всегда, вычленяет наиболее жизненный аспект. Футуризм в глазах публики делается синонимом воинственного разрушения традиционных устоев, что приносит свои порой неожиданные плоды. В Тамбове после лекции о футуризме В. Шершеневич получает от зрителя записку: «У нас очень нехороший полицмейстер. Нельзя ли ему пригрозить футуризмом?» <sup>75</sup>

Суттестивный образ футуриста-силача и авиатора коррелирует с понятием мужественности; это свойство в разных его проявлениях занимает одно из главных мест в мифоутопической системе ценностей футуризма.

Среди эксцентричных деклараций русской и итальянской футуристической эстетики особое внимание обращают на себя как количеством, так и качеством (патетикой и степенью настойчивости) проявлений призывы к переоценке роли женщины в искусстве и в жизни. Теория в этом случае значительно опережает практику, поскольку постулирует процесс изгнания женщины из системы ценностей; практика же являет результат, зачастую выражающийся в элиминации женских образов, женственности и женщины как эвфемизма эстетства и поверхностного понятия о красоте и потому не очень заметный, или же «впадает в ересь» любовной лирики и славословия женщине, когда автор не в силах справиться с нахлынувшими на него личными переживаниями (любовная лирика составляет значительную часть поэзии Маяковского и Каменского 1910-х годов). Теория же более декларативна; она создает видимость решительных действий и моделирует миф о женофобии футуризма, в то время как практика подчас просто забывает о необходимости этот миф поддерживать, концентрируясь на других, не менее важных для футуризма утверждениях.

Тем не менее одним из наиболее последовательных жестов в художественной практике футуризма было безжалостное уничтожение женского персонажа, задуманного в первоначальном варианте либретто оперы «Победа над солнцем». Акция по изъятию женской роли была симптоматична для кубофутуризма, декларировавшего аналогию между футуристической деятельностью и мужской активностью, отчасти подхватив эту идею у итальянских собратьев, отчасти додумавшись до нее самостоятельно, следуя общей логике амбиций футуризма. На поверхности утверждения приоритета мужественности оказывается девальвация женского начала как желание футуризма нокаутировать символистскую эстетику с ее культом прекрасной дамы. Однако за этим скрываются гораздо более серьезные претензии футуризма, предназначавшего себе роль черновика, предварительной стадии дальнейшего совершенствования человеческого общества.

Исследователями истории и теории утопической мысли замечено, что почти в каждой утопии в числе прочих условий непременно в той или иной степени оговариваются отношения мужчины и женщины. Претендуя на переустройство мира, утопия подвергает переоценке существующий порядок вещей и выдвигает проекты изменения самых распространенных социальных механизмов и поведенческих моделей. В разных утопиях по-разному расставлены и акценты; но так или иначе возникает проблема полов, рассматриваемая в диапазоне от психологии отношений до регулирования института семьи и брака. С точки зрения утопического мышления это понятно. Г. Уэллс, рассуждая о роли женщины в «Современной утопии», замечает: «...регулирование любовных отношений и вызвало к жизни первоначальную человеческую общину»<sup>76</sup>. Утопия же всегда учитывает подлинную историю и психологию человечества; как объективный, реальный компонент общественных отношений проблема взаимоотношений полов придает утопиям ту долю жизнеподобия, к которой так стремится любая утопическая программа, несмотря на общую несбыточность ее проектов.



Но кроме объективно-исторической типологии утопической мысли существует и типология утопического сознания, выражающаяся в претензии авторов утопий на роль Создателя и желании хотя бы умозрительно пережить ни с чем не сравнимое вдохновение и всемогущество первых дней творения. И потому во многих утопиях мужчины и женщины оказываются в положении Адама и Евы, поставленных в строгие рамки императива, который регулирует их взаимоотношения (недаром эта тема становится одной из ключевых в жанре антиутопий).

Таким образом, теория отношений между полами попадает в орбиту футуристической эстетики как типичный сюжет утопической мысли и при этом обретает в футуризме своеобразную окраску, свойственную той форме утопий, которая одним из современных исследователей — Ежи Шапким — названа «утопией человеческой самореализации»<sup>77</sup>. Суть этого определения сводится к тому, что классические утопии предлагают проект создания нового общества, преобразующего человека, в отличие от «утопий самореализации», нацеленных на преобразование в первую очередь сознания человека.

Стремясь к переустройству мира, футуристы озабочены прежде всего изменением человеческого сознания, что должно повлечь за собой рождение сверхчеловека, или, по выражению Маринетти, «умноженного человека». Теория «умноженного человека» обязана своему появлению на свет, конечно же, Ницше и воспроизводит многие его постулаты почти дословно. Однако Маринетти пытается отвести от футуризма подозрения в плагиате и решительно отмежевывается от Ницше: «Его (Ницше. — Т.Г.) сверхчеловек есть продукт эллинского происхождения, конструированный из трех великих разлагающихся трупов Аполлона, Марса и Вакха <...> Мы противопоставляем этому греческому сверхчеловеку, родившемуся в пыли библиотек <...> воспитанника Машины»<sup>78</sup>. Но, как бы ни различались сверхчеловек Ницше и «умноженный человек» Маринетти, среди прочих обстоятельств их, безусловно, роднит отношение к женщине. Презрение к женщине, проповедуемое Маринетти, преподносится им как «необходимое условие существования современного героя»<sup>79</sup>. И разве не то же самое имеет в виду Заратустра, когда говорит: «Мужчина должен воспитываться для войны, а женщина для отдохновения воина; все остальное есть глупость...»<sup>80</sup>; «Душа женщины есть поверхность <...> Душа мужчины глубока...»<sup>81</sup>; «Женщины все еще суть кошки и птицы или, в лучшем случае, коровы...»<sup>82</sup>; «Ты идешь к женщинам? Не забудь захватить плеть!»<sup>83</sup>

Рецепция тех или иных идей Ницше была свойственна не только философии начала XX столетия, но и «околофилософскому пространству». Многие положения Ницше выхватывались из общей канвы его рассуждений и развивались самостоятельно, а часто и без ссылки на источник. Среди множества разнообразных адаптаций Ницше можно выделить два сочинения, несомненно пользовавшихся успехом в России в 1910-е годы: «Человек будущего» и «Женщина и мир мужской культуры. Мировое творчество и половая любовь» Н.Я. Абрамовича<sup>84</sup>. Последнее по своему пафосу и содержанию настолько симметрично установкам футуризма, что служит лишним подтверждением абсолютно ницшеанского происхождения футуристической теории соотношения мужского и женского начал. Автор пишет о чуждости и враждебности женщины творчеству, интеллекту, миру культуры, какой является произведением мужского сознания, о неспособности женской лично-

сти к развитию и изменению. Резюме Абрамовича таково: женщина — «несомненно враг мечтателей, утопистов, философов и поэтов, тяжкий камень на шее теоретика и мечтателя»<sup>85</sup>.

Но герой Маринетти не только презирает женщину. В электротехническом будущем, так ярко описанном Маринетти, ставится под сомнение вообще актуальность женщины для «умноженного человека», влюбленного в Машину. В заявлении Маринетти: «мой металлизированный мозг всюду видит резкие углы и суровые симметрические системы»<sup>86</sup> декларируется новая система эстетических ценностей, в которой нет места традиционным представлениям о красоте; это, разумеется, относится и к женщине, присутствие которой в новой эстетике (а следовательно, и в новом мире) в качестве одного из главных действующих лиц явно неуместно. Мало того, редуцируется роль женщины, отведенная ей самой природой. Материнская функция женщины отменяется Маринетти, ибо как еще расценить его пророчества чудесного рождения «мужчин с широкими висками и стальным подбородком <...> единственно усилием своей чудовищной воли гигантов»<sup>87</sup> и провозглашение «единственной и божественной матерью будущего человечества»<sup>88</sup> электричества. Женщина как объект поклонения и страсти, по мнению футуристов, служит лишь помехой в свершениях сверхчеловека. И поскольку футуризм воспринимается его авторами как прообраз грядущего совершенства мира, постольку и отказ от поклонения женщине теряет четкую грань между реальными жизненными установками и программой творчества. Маринетти во время своего публичного выступления в России восклицает: «Долой расслабляющее влияние женщины: нам нужны герои, а не сентиментальные трубадуры и певцы лунного света!»<sup>89</sup> Ему вторит Крученых, комментируя устранение женской роли из оперы «Победа над солнцем»: «Все делалось с целью подготовить мужественную эпоху на смену женоподобным Аполлонам и замызганным Афродитам»<sup>90</sup>.

Футуристическому человеку присущ известный дуализм: его мужественность реализуется как бы в высшей и низшей сферах. Верхние регистры мотива мужественности подразумевают мужественность духа и демонстрируют проявление Эроса в платоновском смысле — как влечение к миру идей, исключаящее радости плоти. Это амплуа Авиатора, презревшего земную тщету, устремленного ввысь и воплощающего собирательный образ футуриста. Маринетти пишет: «Вам, конечно, случалось быть свидетелями задыхающейся лихорадки Блерио, еще взнузданного своими механиками, вам, конечно, случалось чувствовать на своем лице ошеломляющую пощечину ветра, порождаемого вихром, пущенным с большой скоростью. Так вот: я признаюсь вам, что мы, мужчины, футуристы, мы чувствуем себя при виде этого упоительного зрелища совершенно оторванными от женщины, ставшей внезапно слишком земной, или, лучше сказать, символом земли, которую предстоит покинуть»<sup>91</sup>.

В футуристической контрверзе женского — мужского женское начало идентифицируется не только с землей, над которой воспаряет футурист-авиатор, но и олицетворяет культурную традицию прошлого, ориентированную на культ женской красоты и романтическое отношение к женщине. Явным подтекстом декоративной борьбы футуризма с пиететом к женщине является столь же напускное презрение к традиции, без которой футуристы предполагают обойтись так же, как люди будущего обойдутся без хрупкой женственности. Традиции как синониму

женственности посвящен целый пассаж Крученых и Хлебникова: «...до нас предъ-являлись следующие требования к языку: ясный, чистый, честный, звучный, приятный (нежный) <...> Впадая в вечно игривый тон наших критиков, можно их мнения о языке продолжить, и мы заметим, что все их требования (о ужас!) больше приложимы к женщине <...> чем к языку <...> В последнее время женщину старались превратить в вечноженственное, прекрасную даму, и таким образом, юбка делалась мистической <...> Мы же думаем, что язык должен если уж напоминать что-нибудь, то скорее всего пилу или отравленную стрелу дикаря»<sup>92</sup>.

Параллель традиции с женственностью можно продолжить, учитывая постоянные декларации футуризмом своей активной роли. Женщина отвергается футуризмом как объект поклонения, что не исключает торжества мужчины над женской плотью и не мешает футуризму приписать себе символическую, ритуальную роль оплодотворяющего начала — в этой роли реализуется низшее, телесное проявление мужественности.

Агрессивная мощь футуризма, идентифицируемая с животворящим, плодородным началом, готова обратиться против старого мира, отождествленного с вечной женственностью как синонимом инфантильности. Маринетти декларирует: «Я объявляю вам, что дух человеческий есть непривыкший к работе яичник. Мы впервые оплодотворим его»<sup>93</sup> или «Выйдем из мудрости, как из ужасной матки, и войдем плодами, насыщенными перцем честолубия, в огромный и крикливый рот ветра!»<sup>94</sup> 20-го ноября 1912 г. на вечере Союза молодежи Маяковский провозглашает, что «слово требует сперматизации»<sup>95</sup>, имея в виду недостаточную, на его взгляд, энергию современного языка. Крученых с оттенком дружеского любования пишет о Д. Бурлюке как о человеке, который хочет «все слопать и оплодотворить»<sup>96</sup>, подразумевая витальность его натуры. Бурлюк же перекладывает сексуально-воспроизводительную функцию на согласные, восклицая:

Согласный звук, горящий муж цветного бремени темя!  
Согласный звук, обсеменитель  
Носитель смыслов, живость дня<sup>97</sup>.

Об этом же пишет и Каменский: «Согласные — корни Букв, отцы, гласные — движение, рост, материнство»<sup>98</sup>. В опере «Победа над солнцем» ария Авиатора состоит из одних согласных, тем самым приводя в полное соответствие мифологию согласных как носителей мужественности с мифологией миссии Авиатора как настоящего мужчины. Футуристический игровой принцип доминантности мужского начала заявлен в опере и другим способом — переводом женского грамматического рода в мужской в реплике Путешественника (он же Авиатор): «...смотри / все стало мужским / озер тверже железа...»<sup>99</sup> и в названии 2-го дейма 5-й картины — «10-й стран». Р. Якобсон, посылая Крученых стихотворение для «Заумной гниги», пишет: «В нем слово <...> гибнущее от разрыва сердца в устремлении к лаконизму и ритмичности. Все слова в нем мужского рода (вы так просили)»<sup>100</sup>.

Между тем эротизм будетлян обнаруживает сравнительно отвлеченный, метафорический характер и почти не распространяется на область их творчества, отражающую сферу личных переживаний, в отличие от итальянцев, которые отождествляют себя со своим литературно-мифологическим героем-футуристом — покори-

телем женщин и создают апокриф о своей сексуальной неотразимости. Маринетти, например, поучая русских футуристов, разглагольствует: «Если нам нравится женщина, мы усаживаем ее в авто, спускаем шторы и в десять минут получаем то, чего вы добиваетесь годами»<sup>101</sup>. Даже футуристическая дама Валентина Сен-Пуан пишет трактат «Долой любовь, да здравствует похоть!». Для будетлян же идеология отношений не с женским началом, а с женским полом представляется проблемой слишком мелкой, не соотносимой с глобальным характером их притязаний на оплодотворение всего мира. К тому же, как замечает Крученых, «в искусстве может быть несоглас (диссонанс<sup>102</sup>), но не должно быть грубости, цинизма и нахальства (это проповедуют итальянские футуристы)...»<sup>102</sup>. Этому принципу, кстати, следует Каменский: обуревающие его страсти обсказаны им в поэзии довольно нежно и деликатно. А Б. Лившиц эротическую патетику Маринетти насмешливо аттестовывает как «фаллический пафос в сто лошадиных сил»<sup>103</sup>. Брутальный накал подлинных страстей в русском футуризме звучит, пожалуй, только у Маяковского, выражая экзистенциальный характер его любовной лирики, — восклицание «Мария, дай!» из «Облака в штанах» — едва ли не единственное откровенное проявление грубого мужского начала в творчестве кубофутуристов. Остальные же вводят сексуально-эротические понятия в риторику футуризма, как фигуры речи, наиболее ярко выражающие его мессианские амбиции, его, заявленную футуристами, плодотворность в изначальном смысле этого слова. Данный смысловой ряд коррелирует с самоидентификацией футуристов с примитивами: дееспособность, активность примитива сродни активной функции мужественности; разрушение старой эстетики и созидание новой может быть приравнено к экспансии оплодотворяющего мужского начала; нуль выступает как клетка, из которой зарождается жизнь нового искусства. Недаром появление «Черного квадрата» Малевича комментирует как рождение «живого, царственного младенца».

Что же касается отношения к женщине, то сдержанность будетлян в этом вопросе свидетельствует вовсе не об их целомудрии, а скорее отражает различие в общих установках русского и итальянского футуризма. Русский футуризм вообще не столь категоричен, сколь итальянский, он в большей степени окутан флером романтики; даже подхватывая многие постулаты итальянцев, будетляне смягчают их резкость. Совпадая в конечной цели — переустройстве мира и преобразении человеческого сознания — и даже в некоторых способах достижения этого — создании нового языка как универсального коммуникативного средства человека будущего, итальянский и русский футуризм расходятся в представлении об идеальном герое. Для итальянцев это воин, дерзкий и напористый, освободившийся от груза человеческих переживаний. Для будетлян — это Авиатор, преодолевший земное тяготение и зачастую просто не замечающий женщины с высоты своего полета. Идолы итальянцев (в большей степени, нежели будетлян) — скорость и электричество и, соответственно, сверхчеловек Маринетти — «воспитанник Машины»; будетляне же сконцентрированы на постижении четвертого измерения, их сверхчеловек принадлежит царству Духа и больше зависим от традиционных этических норм. И дело здесь не только в антагонизме технократизма и милитаризма Маринетти и органического начала, присущего теории Хлебникова. Утопия Мари-

<sup>101</sup> Так в тексте.

нетти очень предметна и содержит конкретные предложения по воспитанию детей, внедрению технических усовершенствований и т. д.; будетлянская же утопическая программа оперирует гораздо более универсальными понятиями (оборотная сторона этой широты — некоторая сумбурность и расплывчатость). Универсализм общих установок русской футуристической утопии придает ее отдельным элементам масштабность, исключаящую тщательную детализацию и сообщающую им известную долю иррациональности. Как раз именно иррациональность и универсализм и становятся отличительным (и тщательно культивируемым) свойством русского футуризма, позволяющим будетлянам считать себя антиподами Маринетти и его единомышленников.

### *«Мы и Запад»*

Будетляне вообще настаивали на принципиальном отличии русского менталитета от итальянского. Для придания фундаментальности этой декларации они подвели под нее теоретическую базу национальной самоидентификации, противопоставляя русский и итальянский футуризм как феномены соответственно восточного и западного мышления.

Опуская подробные ссылки на обширную традицию национального самосмысления в русской философской мысли, отметим, что обращение футуристов к этой проблеме было не уникальным. Появление очередного всплеска попыток национальной самоидентификации, как правило, всякий раз провоцировалось комплексом историко-культурных обстоятельств, побуждающих к поиску решения вопроса взаимоотношений России с Западом и Востоком. Концепция России как перекрестка западной и восточной культур модифицировалась в разное время и в разных философских направлениях, рассматриваясь то положительно, то отрицательно. Обсуждение соотношения западного и восточного компонентов давало равные возможности для заключения как об универсальности русской культуры, так и о ее вторичности. Понятно, однако, что для русского искусства начала XX столетия этот вопрос носил в высшей степени экзистенциальный характер.

В январе 1914 г. Б. Лившиц, А. Лурье и Г. Якулов выпустили манифест «Мы и Запад», где были сформулированы основные положения национальной самоидентификации русского авангарда и выдвинуты принципы сравнения современного западного и русского искусства. Инвективы, обращенные Западу, располагались в модальности антагонизма Запада и России как Запада и Востока и в этом контексте имели своеобразную, почти безукоризненную логику. Сакраментальные для извечной полемики России с Западом обвинения последнего в излишней рациональности и следовании внешним нормативам в тексте манифеста формулировались как сравнение западной «территориальности» и русской «космичности», причем, вопреки сложившейся в славянофильстве традиции, стремление России к универсальности выводилось не из ее одновременной принадлежности к Востоку и Западу, а именно из восточных, азиатских корней. Утверждая Восток неким подсознательным импульсом русского менталитета, авторы манифеста заявляли: «...искусство Запада — воплощение геометрического мировосприятия, идущего от объекта к субъекту, искусство Востока — воплощение мировосприятия алгебраического, направляющегося от субъекта к объекту...»<sup>104</sup> Под этим подразумевалось

укоренившееся толкование геометрии как науки описания пространства, следовательно, более прикладной и ограниченной территорией эмпирической реальности, и толкование алгебры как науки определения величин и их взаимодействия и потому более отвлеченной и универсальной. Несколько позже, как бы в подтверждение этого, евразиец Н. Трубецкой напишет о «склонности евразийского сознания к всеобъемлющим формулам»<sup>105</sup>.

Эта тема получает продолжение в докладе Б. Лившица «Наш ответ Мари-нетти», прочитанном 11 февраля 1914 г. Тезисы доклада гласили: «1. Футуризм канон и футуризм регулятивный принцип. 2. Локальный характер итальянского футуризма. 3. Тяга на Восток...»<sup>106</sup> Итальянский футуризм рассматривался как канон — совокупность формальных нормативов; под «регулятивностью» русского понималось его стремление к определению общеэстетической концепции.

Манифест и доклад сконцентрировали крайне важные для искусства авангарда положения, интерпретирующие ориентализм как интенциональный принцип русской культуры. Разумеется, азиатство будетлян носило скорее суггестивный характер, поэтому бесполезно отыскивать в русском футуризме действительные признаки восточного мышления. Но будетлянской утопической теории присущи эксплицитные и имплицитные формы выражения тезиса о космизме и универсальности, который футуристам угодно было представить как «азиатскую специфику» русского футуризма.

Наиболее последовательным приверженцем идеи паназийства был Хлебников<sup>107</sup>. Подпитываемая его славянофильскими убеждениями, она приобрела специфический оттенок евразийской концепции. В письме Крученых Хлебников излагает программу, включающую следующие пункты: «2) Воспеть задунайскую Русь. Балканы; 3) Сделать прогулку в Индию, где люди и божества вместе; 4) Заглянуть в монгольский мир»<sup>108</sup>. Хлебников мыслит Россию частью сверхгосударства Евразии, интегрировавшего европейско-славянский и азиатский компоненты, в противоположность радикальному «Исходу к Востоку», предложенному позже Н. Трубецким. Но Азия остается основным вектором хлебниковской утопической программы, эпиграфом к которой можно было бы поставить его стихотворную строчку «О Азия, себя тобой я мучу...»<sup>109</sup>. Азия как синоним свободы духа, «вселенной смутная душа»<sup>110</sup>, евразийский союз как идеальная модель мироустройства — среди наиболее часто повторяемых в творчестве Хлебникова образов: «Мы идем к общей цели, разгадке воли Азии = Ас+ц+у» [V, 214]; «Обратить Азию в единый духовный остров» [V, 161]; «Думать не о греческом, но об азийском классицизме» [V, 156]; создать «язык чисел Венка Азийских юношей» [V, 157]; венчает же эти предложения декларация «Азосоюз» (1919), в которой центром сверхгосударства Евразии провозглашается Астрахань, где сойдутся «треугольники Христа, Будды и Магомета»<sup>111</sup>. Аллюзия на эту идею Хлебникова обнаруживается в пасхе, сделанной П. Митуричем. На четырех гранях творческой пирамиды им вытиснены эмблемы разных вер: христианской, буддийской, магометанской и будетлянской<sup>112</sup>. Необычайно торжественная реакция Хлебникова на пасху подтверждает предположение об ассоциативной связи между этим предметом и его теорией сверхгосударства, соединяющего разные культурные модели в одном времени и пространстве своей утопии: «Но самое крупное светило на небе

событий, взошедшее за это время, это “вера 4-х измерений”, — изваяние из сыра работы Митурича» [V, 147].

Лившиц, Якулов и Лурье имели в виду нечто совсем иное. Для них гораздо важнее было отождествить с Азией наличные признаки русской эстетики и тем самым продемонстрировать итальянцам свою автономность. Поэтому не сама по себе концепция азийства, а скорее универсальность установок утопической программы Хлебникова делает ее антиподом инвариантности и замкнутости итальянского футуризма, на которые указывают авторы манифеста «Мы и Запад» и доклада «Наш ответ Маринетти».

Универсализм хлебниковской утопии зиждется на стремлении к полному стиранию социальных, культурных и геополитических противоречий. Его программа предполагает создание единого мирового социокультурного пространства, объединенного общим языком, общей культурой, вобравшей в себя «все мысли земного шара» [V, 158]. Геополитические конфликты исключаются отсутствием границ: «Везде вместо понятия пространство вводить понятие времени» [V, 159]; «Персидский ковер имен, государств да сменится лучом человечества» [V, 162]. Экспансионистской концепции Маринетти («война — гигиена мира») противостоит миротворческая позиция Хлебникова, предлагающего «в обыкновенных войнах пользоваться сонным оружием (сонными пулями)» [V, 159]; «Перековать в войнах ветер чумы на ветер сна» [V, 159]; «Учредить для вечной непрекращающейся войны между желающими всех стран особый пустынный остров...» [V, 159]. Социально-экономические проблемы решаются «проведением в жизнь высоких начал противоденег» [V, 162], влекущим за собой предписание измерять «единицами удара сердца трудовые права и трудовой долг людей» — «удар сердца — деньги будущего» [V, 160]; «совершать обмен видами труда посредством ударов сердца. Исчислять каждый труд ударами сердца — денежной единицей будущего, коей равно богат каждый живущий» [V, 157].

Подобный поворот мысли за внешней поэтичностью скрывает вполне определенные историко-культурные ориентиры и провоцирует на параллель с платоновской идеей аналогии строения государства и человеческой души. Хлебниковская утопия во многом дает повод для сравнения с теорией государства Платона — это отдельный сюжет, требующий детального рассмотрения; отметим лишь явное сходство в решении вопроса об управлении государством философами (Хлебников пишет о «мыслителе, спокойно держащем вожжи вселенной» [V, 163], о разделении человечества «на изобретателей и остальных» [V, 159]), о приоритете искусства и наук как средств постижения высших истин добра и справедливости, об отчуждении собственности (например, рассуждение Хлебникова о недопустимости частного строительства и передаче всех строительных прав государству [IV, 283]).

Социальная модель Хлебникова, как известно, ориентирована на общину<sup>113</sup>, причем в самой архаической, патриархальной версии общины как общности. Понятие общины в его теории представляет собой синтетический совокупный образ общинно-племенного жизнеустройства славян, «галилейской любви» и союза с миром природы. Он пишет о едином роде людей, слиянии всех государств в общину земного шара, о «мудрой общине зверей и растений»<sup>114</sup>.

Апеллирующая к архаическим и мифопоэтическим социальным структурам, утопия Хлебникова вызывает в памяти (и, видимо, не случайно) определение Ча-

адаевым славянофильской теории как «ретроспективной утопии». По крайней мере интеллектуальный механизм построения модели будущего на основе историко-культурной ностальгии по мифологизированному национальному прошлому во многом унаследован Хлебниковым от славянофилов. Вместе с тем погружение в прошлое наполнено для Хлебникова и иным смыслом. Столь актуальная для эстетики футуризма идея власти над временем реализуется в его утопии как свободное перемещение по временным пластам: «Опустим свой мир сваями в прошлое»<sup>115</sup>. И, наконец, присвоение эталонного значения мифологизированному прошлому отражает приоритет органического начала как следствие рефлексии определенной части русского авангарда на наступление эпохи технократии (в этом с Хлебниковым солидарен, например, Филонов).

В целом же неопределенность и недосказанность хлебниковской теории превращает ее в универсальную формулу мироустройства, лишенного временных и территориальных рамок. Принцип эгалитарного, лабильного по своей структуре государства («не государство-крепость, а государство-корабль»), занимающего «не менее целой планеты», был сформулирован еще кумиром русских футуристов Г. Уэллсом в эссе «Современная утопия»<sup>116</sup>. Ему вторит Хлебников, заявляя, что «площадь землевладения, находящегося в единоличном пользовании, не может быть меньше поверхности земного шара. Так решаются споры государств между собой» [V, 160].

На другом полюсе утопической мысли — неистовый Маринетти, экстраполирующий декларативную агрессивность итальянского футуризма на модель будущего: «Двадцать пять великих держав правят миром, бешено оспаривая друг у друга рынки сбыта»<sup>117</sup>. Его программа не так идеалистически беспредельна, как хлебниковская; четкая разработанность отдельных сюжетов придает ей характер замкнутой схемы. Маринетти пишет: «Противоречивые силы Банка, великих шведов, революционных синдикатов, металлургов, инженеров-электриков и авиаторов, право стачек, равенство перед законом, власть числа, узурпаторская сила массы, быстрота международных сообщений, привычка к гигиене и комфорту <...> требуют больших хорошо проветриваемых народных домов; безусловно удобных поездов; тоннелей; железнодорожных мостов, громадных трансатлантических пароходов...» [Мар., 91–92]. Но это только основа для создания электротехнического будущего, где преобладают «резкие углы и суровые симметрические системы» [Мар., 35], в школах преподают курс физической опасности [Мар., 86], «всем разрешается чеканить звонкую монету» [Мар., 99], «бессмертные гиганты с непогрешимыми крыльями» рождаются «без содействия женщины» [Мар., 33] и царит «возвышенное сладострастие героизма» [Мар., 34].

Концепция этических ценностей, разработанная Маринетти, всецело инспирирована ницшеанством. «Мужественными, беззаботными, насмешливыми, способными к насилию — таковыми хочет нас мудрость»<sup>118</sup>; «Вы должны любить мир как средство к новой войне <...> благая война освящает всякое дело»<sup>119</sup>, — так говорил Заратустра. «Мускульный труд утрачивает <...> рабский характер и служит только трем целям: удовольствию, гигиене и борьбе»; «Человек, не имея больше надобности бороться из-за пищи, постигает, наконец, чистую идею рекорда восхождения. Его воля и честолюбие разрастаются в громадных размерах <...> Все



умы сделались ясными, все инстинкты пышно расцвели и сталкиваются ради добавочного наслаждения» [Мар., 99], — так говорит Маринетти.

В утопическом мире Маринетти социальная гармония не самоцель. В социальном равенстве он видит лишь исходную позицию, равные стартовые условия для человечества, которое сможет посвятить себя наслаждению борьбы ради борьбы, испытанию своей отваги ради самоутверждения и культивированию своих инстинктов. Апелляция к Ницше здесь очевидна: стадом без пастыря называет Ницше общество, построенное по законам равенства<sup>120</sup>, и тарантулами — тех, кто его проповедует<sup>121</sup>, противопоставляя им сверхчеловека, преодолевшего в себе страдание и стремление к справедливости. Вслед за Ницше Маринетти лишает понятия войны, власти, разрушения социально-исторического смысла и наделяет их значением сакральных ценностей сверхчеловека.

Конечно, рассудочная патерналистская утопия Маринетти, по меткому выражению Лившица, вбирает в себя «все основные устремления молодого итальянского империализма»<sup>122</sup>. Но дело не только в этом. Следуя логике футуризма, преклоняющегося перед скоростью и движением, Маринетти делает соответствующий акцент на преодолении пространства; его утопия — это территориальные притязания завоевателя; пафос победы над временем в теории Маринетти интерпретируется как динамика и энергия пространственной экспансии. Недаром одно из главных качеств героя утопии Маринетти — его дар быть «вездесущим» как следствие способности быстрого перемещения в пространстве.

Время в утопии Хлебникова, напротив, играет роль примиряющего начала. Его понимание пространства земного шара неотделимо от концепции времени как четвертого измерения, в котором соединяются прошлое, настоящее и будущее. Потому так легко располагаются в пространстве хлебниковской утопии архаические мифопоэтические компоненты в соседстве с техническими достижениями будущего, образуя удивительный мир, где «говорят деревья, где научные союзы, похожие на волны, где весенние войска любви, где время цветет как черемуха» [V, 152]. Ориенталистская направленность русской эстетики, отмеченная в манифесте «Мы и Запад», проявляет себя, кстати, и в концепции времени: сделавшаяся точкой пересечения искусства и философии, идея четвертого измерения в интерпретации чтимого и читаемого футуристами П. Успенского имеет восточный оттенок. Успенский пишет, что философия кармы делает понятной «связь отдаленных событий»: «Самые отдаленные по времени события *соприкасаются в четвертом измерении* <...> значит <...> они происходят одновременно, как причина и следствие»<sup>123</sup>.

Полярность аксиологических принципов русской и итальянской утопий влечет за собой и различие во внешне сходных постулатах. Так, и Хлебников, и Маринетти проектируют общество будущего как государство молодых. Сама эта идея не уникальна, здесь напрашиваются исторические аналогии, например общество молодежи, основанное в 1817 г. А. Мицкевичем, имеющее структуру государства и задуманное как прообраз «идеально устроенной нации»<sup>124</sup>. Но у Маринетти оппозиция молодых и старых разрешается выбрасыванием последних «на свалку как ненужной рухляди»<sup>125</sup>. Хлебников же замечает: «Как кажется, дело заключается не в том, чтобы вмешиваться в жизнь старших, но в том, чтобы строить свою рядом с ними»<sup>126</sup>.

Спокойный, гармоничный и патриархальный утопический мир Хлебникова, в котором сосуществуют прошлое и будущее, старые и молодые, населяют соответствующие ему герои: «Как они одевались? Они из черного или белого льна кроили латы, поножи, нагрудники, налокотники, горла, утюжили их и таким образом вечно ходили в латах цвета снега или саж, холодных, твердых, но размокающих от первого дождя доспехах из льна»<sup>127</sup>. Или: «И вот я видел его — его, юношу земного шара: он торопливо выходил из воды и одел малиновый плащ, пересеченный черной полосой цвета запекшейся крови» [IV, 73]. Внешняя несовременность хлебниковских героев только подчеркивает их мифологическую вневременность; в описаниях настойчиво перечисляются органические природные материалы; господствующей стихией является вода, создающая образ прозрачности, покоя и неторопливости.

Разительным контрастом выглядит «умноженный человек» Маринетти, который «смешивается с железом, питается электричеством и понимает только наслаждение ежедневной опасности и героизма» [Мар., 30], а также лишен «моральных страданий, доброты, нежности и любви» [Мар., 74]. «Фактически Маринетти использует образ нищенского сверхчеловека, усвершенствуя его в соответствии с мифологемой технократического будущего: абстрактные этические нормы Заратустры у Маринетти обретают форму конкретных признаков, вплоть до физических. Его герой — «нечеловеческий и механический тип, построенный (! — Т.Г.) для вездесущей скорости», «жестокий, всеведущий и воинственный» [Мар., 74]. «Умноженный человек» проживает в «царстве машины», что предполагает, как пишет Маринетти, «близкое и неизбежное отождествление человека и мотора» [Мар., 74]<sup>128</sup>.

Правда, урбанизм, технократия, преклонение перед электричеством имели свое, так сказать, представительство и в отечественном футуризме, порой давая примеры удивительных совпадений, таких как эскиз костюма Малевича для персонажа Многие и Один из «Победы над солнцем» и заявление Маринетти о том, что можно «предвидеть развитие гребня на наружной поверхности грудной кости, тем более значительного, чем лучшим авиатором станет будущий человек» [Мар., 75]<sup>129</sup>. Малевич, Крученых, Каменский, так же как и Маринетти, отождествляли образ будущего с электричеством и авиацией, в интерпретации Хлебникова эта же идея обретала изрядную долю иррациональности и поэтической вольности. По крайней мере на замечание Каменского «Мы, будетляне, должны летать, должны уметь управлять аэропланом, как велосипедом или разумом»<sup>130</sup> Хлебников отреагировал предложением «основать остров и оттуда диктовать условия <...> Мы будем соединяться с материком посредством аэропланов, как птицы. Станем прилетать весной и выводить разные идеи, а осенью улетать к себе»<sup>131</sup>. Технический прогресс присутствует в будетлянской утопии главным образом в ипостаси авиации, которая для футуризма обладает не только практической, но и метафизической значимостью. Маринетти же прагматик; он последователен и обстоятелен в создании образа технически совершенного и безжалостного мира. Главные герои его утопии — инженеры, живущие в камерах высокого напряжения в 100 000 вольт. У них стальная мебель и никелевые книги, толщиной не более 3 см и объемом в 100 000 страниц [Мар., 97] (ср. с хлебниковскими «тенекнигами» и «тенеписьменами»). В мире Маринетти землю обрабатывают при помощи электричества

«плуги-автомобили» и «поезда-сеялки», имеющие на крыше каждого вагона железную лапу для разбрасывания семян [Мар., 97]. В романтической утопии Хлебникова той же цели служат облакоходы с прикрепленными к ним боронами [V, 287].

Маринетти призывает утилизировать атмосферное электричество и осуществлять с его помощью все хозяйственные операции, включая орошение, дренаж и электролиз почвы [Мар., 98]. Хлебников отдает приоритет иным материалам и стихиям. Он пишет о подводной дороге со стеклянными стенами, о степных сухопутных судах, передвигающихся на колесах при помощи ветра и парусов, о целебном созерцании глаз зверей [V, 288–289]. В его утопии есть дом-тополь, дом-качели, подводные дворцы, дом-чаша и дом-книга [V, 283–284]. Недаром именно органическое чувство материала, «мирового вещества» Лившиц называл основой художественного мышления Востока и как его части — России.

Если Маринетти находит наивысшее наслаждение в завоевании и покорении, выбирая в природе самые сопротивляющиеся материалы и грозные стихии, то русская утопия деликатна в своем вторжении в природный мир. Малевич пишет: «Также <мы> стремимся к единству со стихией, хотим не победить, уничтожить, а слить ее в единый наш организм»<sup>132</sup>. Этому принципу следует и Хлебников. В его идеальном городе много света, мостов, водопадов и стеклянных домов. Прозрачность, позволяющая домам раствориться в природной среде, наряду с бионическим характером этих проектов придает утопическому миру Хлебникова оттенок созерцательности и покоя, резко отличный от поэтики жара, огня, металла, высокого напряжения и скорости мира Маринетти. (Прототипы маринеттиевских образов можно обнаружить у Ницше. Заратустра говорит: «Для меня недостаточно, что молния уже не вредит. Я не хочу отводить ее: она должна научиться работать на меня» или «Молния моей мудрости! Выжги им (людям. — Т.Г.) глаза!»<sup>133</sup>.) Прозрачность — довольно распространенный мотив в утопической традиции (прозрачные дома упоминаются и в «Мистерии-буфф» Маяковского<sup>134</sup>) — обретает у Хлебникова некое свойство призрачности, присущее его утопии и в других проявлениях и коренящееся в преобладании чувств и ощущений в его концепции мира. Так, движимый неприятием истребления зверей и растений, Хлебников предвещает изобретение химического способа изготовления хлеба и мяса из глины [V, 290] или внушение по радио вкусовых ощущений, позволяющих принимать воду за вино и простой обед за роскошный пир [V, 294].

Подобная странная смесь пиетета к научно-техническим достижениям с архаическим чувством единения с природой отражает имманентные хлебниковской утопии компромиссность и лабильность. Нацеленная на снятие конфликтов между человеком и природой, природой и техникой, государствами, национальностями и языками, эта программа чужда не только брутальности маринеттиевской концепции нового электрического мира, но и институционализации территориальных, этнических и лингвистических норм и конкретных форм научно-технического прогресса. Утопия Хлебникова, как и теории П. Тейяра де Шардена, В. Вернадского, П. Успенского, уповает на метафизическую эволюцию — восхождение человечества к некоей принципиально новой духовной среде. Материализация модели совершенства становится возможна благодаря именно ей, а не конкретным научно-техническим и социальным достижениям; эти достижения являются порождением

нового психологического состояния человека. Итальянский футуризм расставляет акценты в обратном порядке: торжество машинной, научно-технической, предельно рационализированной цивилизации должно повлечь за собой и рождение «умноженного человека».

Наличие же совпадений в русской и итальянской футуристических утопиях объясняется не только сходством историко-культурных условий их появления. В типологии утопической мысли существует целый ряд инвариантных идей, обусловленных архетипом утопического сознания. Развитие техники как следствие совершенствования человеческого интеллекта, новый облик города как собирательный образ цивилизации, высокое положение в социальной иерархии художников, поэтов и философов, универсальный язык как инструмент восприятия и познания мира, свобода сексуальных отношений, тотальное счастье и бессмертие — все эти темы имманентны утопическому мышлению. В частности, незначительно модифицируясь, из утопии в утопию кочует понятие оптимизма как излюбленная утопическая модель психологии общественного и индивидуального сознания<sup>135</sup>. Среди основных принципов мироощущения жителей Утопии оптимизм отмечает Г. Уэллс<sup>136</sup>; Маринетти пишет о «культе искусственного оптимизма» [Мар., 83]; Г. Тастевен «основными чертами нашего духовного космоса» называет «нигилизм разума и оптимизм чувства»<sup>137</sup>; Путешественник в «Победе над солнцем» рапортует о XXXV веке: «...и хоть нет там счастья, но все смотрят счастливыми и бессмертными»<sup>138</sup>.

Еще один расхожий сюжет — желание автора утопии наделить себя властными функциями. В том, что Хлебников присваивает себе титулы Председателя Земного Шара и Короля Времени Велимира I, а Малевич претендует на должность Председателя Пространства, нет ничего удивительного, ибо еще Т. Мор в письме Э. Роттердамскому именует себя Королем Утопии<sup>139</sup>.

Выношенная футуристами идея своего безусловного харизматического лидерства проговаривается во многих их произведениях. О принадлежности футуристов к касте вождей в обществе будущего пишет Хлебников, им же разработаны рекомендации по организации ритуала культа. Его утопическая программа включает в себя предложение «устраивать таборы изобретателей, где они смогут устраиваться согласно своим нравам и вкусам. Обязать соседние города и села питать их и преклоняться перед ними»<sup>140</sup>. В «Лебедии будущего» Хлебников рисует картину праздника, во время которого «стреляли снарядами разноцветного дыма. Среди безоблачной синевы неба знакомое лицо, вдруг выступившее на небе, означало чествование населением своего вождя»<sup>141</sup>. Известен также хлебниковский проект создания «мирового правительства украшения земного шара памятниками» и призыв «украсить утесы Никарагуа — головой Крученых», а «Анды — головой Бурлюка»<sup>142</sup>.

При этом, как бы подтверждая свою универсальность, выражающуюся в паритетности эстетической программы и жизнестроительных амбиций, футуризм относил к числу избранных не только будетлян. Руководствуясь принципом поиска в деятельности современников конгруэнтности с футуристическим мифом, Хлебников кооптирует в правительство Земного Шара, фигурирующее также под названиями «Дума марсиан», «Правительство звезды» и «Общество Председателей Земного Шара», Рабиндраната Тагора, Вильсона, Керенского, Уэллса и Маринетти.

Союз с природой также предусмотрен во многих классических утопиях: этой идеи не минуют Мор, Кампанелла, Бэкон. Сочетание природного и рационального составляет основу концепции идеального города итальянского Возрождения.

Образами «огня, железа и крови»<sup>143</sup> оперирует не только Маринетти. Его герой «смешивается с железом и питается электричеством», а Джордано Бруно в 1585 г. пишет, что дух нового европейского человека «освещается, оживляется и зажигается, а потом соединяется с элементом огня»<sup>144</sup>; У. Блейку принадлежат строки: «Жаркий брусок железа — в кузне рожден человек»<sup>145</sup>. Общим же для всех, вошедшим в культурную память человечества источником являются архаические мифологические мотивы.

Совпадения между русским и итальянским футуризмом расположены гораздо глубже уровня поверхностного сходства и определяются скорее нюансами комбинаций и пропорций, а также завуалированными апелляциями к одним и тем же источникам. Порой за внешними различиями скрывается сущностное сходство и, соответственно, наоборот. И если итальянская и русская утопические программы фактически представляют две версии футуристической утопии и при всех расхождениях в целом соприродны, то утопия супрематизма — феномен постфутуристического мышления и создана на фоне совершенно иной социокультурной ситуации. Это (разумеется, помимо роли личности ее автора) во многом определяет отличную от футуризма смысловую маркировку аналогичных утопических мотивов, иную ценностную ориентацию. В то же время супрематизм наследует общий пафос футуризма как паралингвистической утопии и теории совершенствования человека и заимствует ее отдельные положения и мотивы.

Так, к поэтике футуризма восходит, например, лозунг Малевича «ДА ЗДРАВСТВУЕТ АВИАТОР, ИЗУЧАЮЩИЙ АЭРОПЛАН СОВРЕМЕННОСТИ!».

Еще одной реминисценцией футуристических конвенциональных мифов в супрематизме является самоотождествление с образами огня, грозы, молнии, вулкана. Образ извергающегося вулкана как метафоры разрушительной стихийной силы футуризма часто встречается в текстах Маринетти: «Футуризм есть огромная глыба раскаленных металлов, которую мы извлекли нашими руками из недр вулкана и подняли к небу»<sup>146</sup>. В манифесте «Мы хотим» ученики Малевича провозглашают: «...мы будем огнем и дадим силу нового»<sup>147</sup>. В «Воззвании к передовым художникам Италии» Малевич пишет: «На кратерах Везувия и Этны бросившие в мировой шар язык кощунства старых реликвий, вы, которые плюнули на алтарь вчерашних святынь искусства, и солнце в ваших руках превратилось в медный чищенный таз, в дно которого удары пальцев футуризма заставили лопнуть ухо системы Бетховена, Вагнера, Шопена!»<sup>148</sup>; «Детские и юношеские годы Маринетти и я проводили в верховьях Этны <...> Нам была видна с Этны надвигающаяся гроза футуризма»<sup>149</sup>; «Трубите в горла Везувия и Этны <...> знамя наших идей водрузите в горле Везувия и Этны»<sup>150</sup>.

#### *«Единый образ совершенства».*

#### *Супрематический ордер философии Казимира Малевича*

В начале 1920-х годов главной задачей Малевича стала детальная философская разработка модели беспредметного мира. Его философия опиралась на три

основных тезиса: теорию беспредметности как совершенства, супрематизм как метод чистого познания и концепцию совершенного человека как субъекта супрематического космоса.

Стремление подвести под пластическую теорию серьезную философскую базу отражало и всегда присущую Малевичу склонность к философствованию, и потребность в создании вокруг супрематизма иного, внехудожественного поля притяжения, конституировавшего его миростроительную роль. Но и сама пластическая концепция супрематизма обладала мощным потенциалом для разворачивания на ее основе философских идей. Как писал впоследствии Н. Суетин, «живописец всегда заменяет “бесконечность” понятием колоссального, и когда наступает бесконечное, на смену живописи идет философия»<sup>151</sup>.

Разработка Малевичем супрематической онтологии и гносеологии знаменовала рождение философской доктрины и фиксировала превращение супрематизма во всеобъемлющее учение, своего рода метатеорию мироздания, а супрематической пластической системе отводила функцию метаязыка для ее формулирования.

Те или иные тезисы этой теории последовательно развивались Малевичем в цикле трактатов 1919–1922 гг. («Новаторам всего мира», «Супрематизм. 34 рисунка», «К вопросу изобразительного искусства», «К чистому действию», «Уном-1», «О “я” и коллективе», «Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика», «Пень как действительная истина человечества»<sup>152</sup>, «Производство как безумие» и др.) и получили логическое завершение в книге «Мир как беспредметность» — его главном теоретическом труде, создаваемом на протяжении 1920-х годов. Витебские сочинения Малевича (а также воззвание «Новаторам всего мира», написанное до приезда в Витебск, но по смыслу открывающее цикл витебских статей) представляли собой очень цельный корпус дополняющих друг друга текстов, где художник сформулировал основные онтологические и эпистемологические положения своей философии.

Определив мир как беспредметное, «беспричинное возбуждение Вселенной», «скважность», неподвластную рациональному познанию, Малевич указывает три равноправных пути, по которым движется человек в своих попытках постижения Абсолюта или Бога (под Богом подразумевается совершенство беспредельности, Ничто): Церковь (религиозный, духовный опыт), Фабрика (эвфемизм научного, материалистического познания) и Искусство (постижение Бога как чистого совершенства красоты). Конечной целью этого познания Малевич полагает отождествление человека с Богом, слияние с абсолютным как обретение совершенства. Первые два пути трактуются Малевичем как ограниченные, имеющие точки завершения — достижение «небесного царства» и освобождение от труда; духовный, религиозный путь приводит человека только к достижению близости с Богом, но вовсе не к перевоплощению в Него; то же и «Фабрика», осуществляющая преодоление материи и освобождающая человека от материальных, физических усилий, но окованная путами предметного сознания. Утверждая, что дуализм духа и материи есть понятие, извращенное предметным мышлением человека и потому не дающее истинного представления о строении мира, Малевич предлагает собственную дефиницию: «Началом и причиной того, что называем в общечитии жизнью, считаю возбуждение, проявляющееся во всевозможных формах — как чистое, неосознанное, необъяснимое, никогда ничем не доказанное, что действительно оно

существует, без числа, точности, времени, пространства, абсолютного и относительного состояния»<sup>153</sup>. Мысль человека облакает возбуждение в предметные формы, в этих формах реализуется материальная и духовная жизнь. Человек остается в установленных мыслью пределах и не достигает совершенства как бесконечности абсолютного покоя «безмыслия» и «бездействия», присущего Богу. И только третьему пути имманентна бесконечность, ибо совершенство красоты не имеет предела, а творчество становится искомым «чистым действием», лишенным предметности знаний и суждений и утилитарности целей.

Теория искусства как средства неутилитарного познания вызревала у Малевича с середины 1910-х годов. Еще в 1916 г., сопоставляя результаты своих размышлений над проблемами цвета и пространства в живописи с общими закономерностями строения вселенной, Малевич пишет в письме Матюшину: «О, сознание! <...> Вот уж прибор, разворачивает без устали. Главное, разворачивает НИЧТО»<sup>154</sup>. К 1920-м годам эта идея обрела стройность и законченность философской системы, где эпистемологический и онтологический аспекты концепции Малевича выстраивались в традициях гностицизма, описывая по сути развертывание и свертывание универсума: возбуждение-эманация, распыляющее мир в его отдельных проявлениях, и познание как восхождение к совершенству единого начала: человек, «вышедши из немыслия как абсолютного совершенства, опять стремится через путь своих совершенных предметов воплотиться в совершенство абсолютного немыслящего действия...»<sup>155</sup>.

Развивая данную теорию, упомянутые трактаты всякий раз задавали несколько иной ракурс взгляду, ставя акцент то на утопии совершенного человека, то на идее беспредметного искусства, то соотнося область отвлеченных философских понятий с конкретикой социальных установок 1920-х годов. В целом же философская концепция Малевича, исследовавшая возможности супрематизма в качестве универсальной жизнестроительной системы, находилась в рамках эпистемы начала XX столетия, воспроизводя ее основные коды и идеи; одной из таких парадигм была теория совершенного человека. Именно этой проблеме посвящена статья «О “я” и коллективе».

Утрата к началу XX в. доминирующего значения традиционного понятия антропоса как нравственной максимы и в этом качестве как элемента сознательного и подсознательного функционирования культуры вовсе не означала исчезновение необходимости в этическом ориентире. Напротив, идея парадигматической личности, а следовательно, и принцип соотношения с нею оставались актуальными и требовали заполнения образовавшейся вакансии. Дискретные попытки заполнить эту лакуну были нацелены на конструирование новой мифологемы, переносящей понятие совершенного человека из области культурной традиции в область утопии. Импульс дала философия Ф. Ницше, обладавшая, помимо бесспорного иррационального обаяния, основательностью опровержения сакраментальной морали и вместе с тем традиционностью механизмов воздействия на общественное сознание. Вяч. Иванов писал: «Не в ницшеанском ли пророчествовании о сверхчеловеке индивидуализм достиг своих заоблачных вершин и облекся в иератическое одеяние как бы религиозной безусловности? <...> Сверхчеловеческое — уже не индивидуальное, но по необходимости вселенское и даже религиозное <...> мистиче-

ский сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности...»<sup>156</sup>

Общий пафос высказывания Иванова отражает характерную направленность рецепции ницшеанства в XX в. Сверхчеловек Ницше замещает традиционную модель совершенного человека и становится точкой отсчета, приняв на себя функцию ценностного образца, а следовательно, и стартовой позиции для выработки альтернативной модели. В этом смысле философия Ницше сыграла роль грандиозной провокации, вызвавшей мощную волну рефлексии. Суггестивная безусловность концепции сверхчеловека, подмеченная Ивановым, реализуется в бесконечных вариациях осмысления ницшеанства — от полного приятия или отрицания до попыток аранжировки его отдельных положений. Так, в замечании Иванова обращает на себя внимание вольность интерпретации Ницше, стремление аккомодировать идею сверхчеловека, приведя ее в соответствие с *idée fixe* русской философии — соборным единением. Ссылается на Ницше и В. Соловьев, не разделявший ницшеанства, но увлеченный идеей реформирования понятия совершенного человека: «Одно и то же слово совмещает в себе и ложь и правду этой удивительной доктрины. Все дело в том, как мы понимаем, как мы произносим слово "сверхчеловек". Звучит ли в нем голос ограниченного и пустого притязания или голос глубокого самосознания, открытого для лучших возможностей и предваряющего бесконечную будущность?»<sup>157</sup> Критикуя Ницше, Соловьев, тем не менее, отмечает позитивность значения самой постановки вопроса, позволяющей начать «серьезный разговор <...> о делах сверхчеловеческих»<sup>158</sup>, поскольку, как он считает, для человека естественно тяготение к сверхчеловеческому идеалу. Для Соловьева Ницше удобен как авторитетный глас извне, ставящий проблему переоценки ценностей; решить ее русский философ собирался, как известно, несколько иначе, предлагая переосмыслить «старую традиционную форму сверхчеловеческой идеи, окаменевшую в школьных умах»<sup>159</sup> в плане синтеза восточного и западного христианства.

Понятно, что всеобщее увлечение Ницше вовсе не означало безоглядного следования очерченному им идеалу; как справедливо заметил Соловьев, заслуга Ницше состояла в создании побудительного мотива конструирования нового ценностного образца. И, разумеется, мессианское сознание, присущее искусству начала XX столетия, не могло не воспользоваться возможностью предложить свою версию мифологемы сверхчеловека.

Малевич был не первым художником авангарда, обратившимся к теме совершенного человека. Во многом его теория являлась логическим продолжением и следствием футуристической утопии нового человека, в той мере, в которой художественное творчество Малевича было выпестовано русским футуризмом. Футуризм же, в свою очередь, аккумулировал многие достижения философской мысли, усвоив уроки А. Шопенгауэра, Ф. Ницше, А. Бергсона и прочих властителей умов начала XX в., а супрематизм унаследовал ряд футуристических положений вместе с их философскими источниками.

Прежде всего, это ключевая для футуризма ницшеанская идея появления сверхчеловека в лобых временно-пространственных позициях человеческой культуры. Мысль Ницше о возможности соответствия «целых поколений, племен, на-



родов» типу «высшего человека»<sup>160</sup> была использована футуристами в их самоидентификации с «новой породой» людей, «новыми людьми новой жизни», провозвестниками наступления эпохи людей новой сверхчеловеческой расы. В футуризме этот постулат нашел буквальное воплощение, реализуясь в создании особого мифологического пространства коллективной игры со своими паролями, персонажами и прочими атрибутами; следуя введенной ими же самими лабильности понятия нового человека, они установили крайне условные границы между категорией совершенного человека (в системе футуристических определений) и футуриста как нового человека. Но в данной области футуризм занимался не изобретательством, а скорее усовершенствованием: прямыми философскими источниками, подсказавшими не только саму идею, но и пути ее дальнейшего развития, были теории Ф. Ницше и П. Успенского. Собственно, следование жизнестроительным рекомендациям Успенского в большей мере, нежели концепции Ницше, было отличительным признаком именно русского футуризма. Если Маринетти практически только слегка трансформировал ницшеанского сверхчеловека в соответствии с урбанистическим идеалом эпохи, смоделировав образ крылатого металлического «умноженного человека»-воина, лишенного, как и герой Ницше, сострадания и жалости и обуреваемого волей к власти, русский футуризм (хотя и не чуждый урбанизму) ориентировался на теорию Успенского, где акцент ставился на торжестве духа. Идея сверхчеловека была сформулирована Успенским в виде, наиболее приемлемом для менталитета русского авангарда: «люди космического сознания» (что означает, по Успенскому, «начало познания “не я” как “я”»; «поглощение всего “не я” в “я”»; «слияние с Единым»; «признание реальным только бесконечного»<sup>161</sup>). Мифология физических свойств сверхчеловека, составлявшая существенный аспект концепции Маринетти, в теории Успенского подменялась мифологией метафизики. Полным антагонистом Маринетти был Хлебников, реконструировавший архаический идеал совершенного человека. Человек будущего виделся Хлебникову мыслителем, пребывающим в гармонии с миром, не покоряющим природу, но деликатно пользующимся ее дарами; в этом образе угадывались и отголоски христианской парадигмы<sup>162</sup>.

Но малевичевская теория совершенного человека в соотношении с породившим ее футуризмом являла собой качественно новую ступень в подходе к этой проблеме. На текстуальном уровне она утратила конвенциональную семантику, беллетризованность и определенную дискретность (результат обилия авторов), присущие футуристическим сочинениям, и обрела программную философичность.

Главное отличие малевичевской теории совершенного человека коренилось в самой сути супрематизма как теории беспредметности. Категория беспредметности в супрематизме не ограничивалась рамками пластического смысла. В процессе экстраполяции пластической теории супрематизма на глобальную концепцию мироустройства понятие «нуля форм», положенное Малевичем в основу художественной доктрины, стало модулем супрематической утопии «мира как беспредметности». В 1923 г. в статье «Супрематическое зеркало» Малевич писал: «Если кто-либо познал абсолют, познал нуль»<sup>163</sup>, — беспредметный мир предстал в его теории как бесконечное совершенство абсолюта. Совершенство субъекта этого мира, «всечеловека», следовательно, также определялось в модусе беспредметности. При этом как беспредметный мир, так и совершенный человек («существо

человека») мыслились Малевичем в некотором смысле как трансцендентальные категории, формы, изначально присущие миропорядку, но редуцированные хаотической деятельностью человека. Оппозицией органическому целому беспредметного мира являлась предметность, понимаемая Малевичем как разорванность субстанциальных связей, изолированное восприятие предметов и явлений и, наконец, утрата трансцендентного начала. Стремление к совершенству абсолюта предполагало преодоление предметности, восстановление утраченного единства мира и «совершенного существа»<sup>164</sup>, «рассыпанного неисчислимыми песчинками организмов»<sup>165</sup> индивидуумов. В более узком смысле предметность олицетворяла для Малевича внесистемные, индивидуальные свойства предметов и явлений, также подлежащие элиминации. Устранение частных должно было привести мир к стройности организованной системы, что в супрематической теории полагалось идеальной моделью мироустройства.

Философский потенциал идеи супрематизма был очевиден с момента ее зарождения: помимо пластических постулатов она содержала в себе обширный корпус рассуждений, посвященных философии творчества. Поэтому естественно, что именно живописная теория и послужила фундаментом глобальных мировоззренческих умопостроений Малевича. Механизм конструирования Малевичем философских импликаций полностью воспроизводил логику его аргументации формальных принципов супрематизма. Трансформация эстетической доктрины в аксиому высшей реальности повлекла за собой поиск философского эквивалента пластического первоэлемента супрематического универсума. Оставляя за черным квадратом значение монады художественной системы супрематизма, Малевич вводит в супрематизм понятие индивидуума как монады сверхмирового начала. Таким образом, идея реконструкции некогда распыленного «высокого существа» путем отказа отдельных «я» от наслоений индивидуальных свойств и объединения их в единство «мирослитка»<sup>166</sup> как бы воссоздает принцип организации супрематических форм в идеальную систему супрематической композиции («Конструируется система во времени и пространстве не завися ни от каких эстетических красот переживаний, настроений <...> Система твердая, холодная, без улыбки приводится в действие философской мыслью»<sup>167</sup>), а философская интерпретация пластической формы («Каждая форма свободна и индивидуальна. Каждая форма есть мир»<sup>168</sup>) проецируется на понятие индивидуума. Подобно тому как прорыв в «белую свободную бездну»<sup>169</sup> белого супрематизма (белый цвет в малевичевской философии творчества тождественен бесконечности, ибо заключает в себе все цвета) означает для Малевича победу над «цветными ограничениями»<sup>170</sup> 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: «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»<sup>171</sup>.

Другим важным постулатом малевичевской философии являлось утверждение провиденциальности супрематизма как миростроения и уподобления своей теории новой религии. Это положение также восходило непосредственно к футуризму, не только к его общему мессианскому пафосу обновления мира, но и к конкретным

постулатам социоэстетической концепции. Футуризм постоянно декларировал свою идентичность историософской роли христианства. Подобный ход мысли, возможно, был инспирирован философией богоискательства, желанием футуристов придать совершенно иной смысл и оттенок идеям, популярным во враждебном стане символистов. При этом отношение футуризма к христианству было двойственным. Христианская парадигма интересовала футуризм как одна из важнейших реформ в человеческом сознании — в этом качестве христианство расценивалось бюджетянами и как прототип и аналог того переворота, который, по их мнению, совершил футуризм, и как точка отталкивания в антитрадиционалистских устремлениях футуристов. Поэтому в футуристической мифологеме христианству отводилась двойная функция: воплощения радикальности ломки старых традиций и объекта противопоставления.

Христианству как традиции футуризм бросал открытый вызов, отождествляя себя с силами ада. Крученых, например, пишет: «...черти ли страшны бюджетянику? Как господин нисходит в ад — и там смятение, подземные в затруднении»<sup>172</sup>. Он же повествует от лица героя: «Вошел во ад как в дом»<sup>173</sup>. В то же время Хлебников пишет: «Мы сделали пахарями мозгов»<sup>174</sup>, ему принадлежат слова о зернах «речи высшего разума», которые бросает в «чернозем духа» пахарь-бюджетянин<sup>175</sup>. Используя эту устойчивую христианскую метафору применительно к футуристической деятельности, Хлебников в завуалированной форме проговаривает мессианские амбиции футуристов; сравнение бюджетян с пахарем выдает профетическую суть футуризма, прочившего на роль мессии сверхчеловека-бюджетянина.

В статье «Государственникам от искусства» Малевич сравнивает появление нового искусства с наступлением эры христианства; новое искусство, по его словам, столь же радикально меняет сознание людей, сколь христианство, вытеснившее язычество<sup>176</sup>. Малевич и Лисицкий часто апеллируют в своих трактатах к понятиям Ветхого и Нового Заветов, употребляя их для обозначения роли супрематизма в истории искусства и даже шире — в истории человечества. Малевич пишет, что в супрематизме «содержится развитие нового завета мира»<sup>177</sup>.

К футуризму восходит и еще один важный аспект теории Малевича — ее геополитическая концепция. Призывая к единству «мирослитка», Малевич следует принципу устранения частностей и условностей человеческого бытия. Таковыми он считает нации, национальности и все их духовно-культурные проявления — язык, обряды, религии, etc. Полагая, что нации и национальности являются лишь ступенью в достижении мирового единства, Малевич предлагает «объединить все нации, или же вывести нации <к> междунациональному единству, в этом будет достижение огромного развития коллективизма и экономических творческих форм вещей. Тогда только узнается, что родовое “существо” было во всех, и в междунациональном каждое “я” узнает свой совершенный образ»<sup>178</sup>.

В подобном повороте мысли явственно угадывается если не прямое влияние мифоутопической теории Хлебникова, то по крайней мере ее определенный импульс. Крученых вспоминал о Хлебникове: «... всю жизнь он боролся за уничтожение государств, ограниченных пространством»<sup>179</sup>. Но идеи Хлебникова выходили за рамки геополитической программы стирания физических границ между государствами и являлись, по сути, программой духовного преображения мира: «По

мере того, как обнажаются лучи судьбы, исчезает понятие народов и государств и остается единое человечество, все точки которого закономерно связаны»<sup>180</sup>; «Крылатый творец твердо шел к общине не только людей, но и вообще живых существ земного шара»<sup>181</sup>. Вместе с тем Малевич гораздо определеннее декларирует необходимость уничтожения индивидуальных, частных признаков: «Как нации должны затерять все свои особенности, язык, религию, обычаи, род, расу, так и весь мир должен потерять свою особенность, свое родовое происхождение, ибо только тогда произойдет уничтожение воли отдельного "я" за счет единства общего, все принесет частицы своего существа к единому его "существу"»<sup>182</sup>. Эта идея имманентна утопическому мышлению. Аналогичная точка зрения заявлена и в утопии В. Муравьева: «В общем "я" передвигается от эгоистического действия к действию космическому через действие посредующих коллективов, причем оба предела в чистом виде представляют собой погружение в ничто — в первом случае через отъединение личности, во втором через поглощение целым <...> Простое самоопределение личности или даже целой группы людей (как, например, нации) как самодовлеющих единиц, носящих в себе свой верховный закон, не может быть оправдано, и только осуществление их руками общего дела преобразования мира и преодоления времени делает их цели полезными и нужными, достойными выполнения»<sup>183</sup>.

Сходство транснационального характера социозстетических теорий и Малевича, и Муравьева с общегосударственной доктриной бесклассового и интернационального общества не вызывает особых сомнений и обусловлено инвариантностью данной идеи для утопического сознания. Но при всем внешнем подобии официальной идеологии романтические воззрения этих утопистов не были тождественны ей, поскольку опирались не на политические амбиции, а на традиции философской мысли и преследовали не политические, а абстрактные универсалистские цели. Существенное отличие от директив марксизма заключалось в иных приоритетах: утопия и построенная на ней идеология марксизма были направлены на преобразование социально-экономического устройства общества; именно в этом состояло их целеполагание. Марксизм декларировал нивелирование геополитического антагонизма как результат новых экономических отношений. Малевич же оперирует постулатами супрематизма и, считая его универсальной системой, предлагает модель общества, где творчество является инструментом духовного преображения, а социальная гармония его следствием; стирание национальных признаков и уничтожение частной собственности тождественно процессу устранения предметности в искусстве. В контексте данных намерений отождествление супрематической формы и личности, индивидуальности, как элемента мироустройства обладает безупречной логикой. Этот постулат достаточно четко сформулирован Малевичем в книге «Мир как беспредметность»: «Человек, утративший свою национальность, свою народность — делается как предмет, который встал в предметный ряд, — он станет беспредметным. Уничтожение собственности уже гарантирует путь к беспредметности»<sup>184</sup>.

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 за-

конов 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»<sup>185</sup>. (При этом Мондриан, так же как и Малевич, считал беспредметность обязательным условием будущей гармонии: «Современный культурный человек постепенно отворачивается от природных вещей, и его жизнь становится все более и более абстрактной»<sup>186</sup>.) О равенстве и обществе без противоречий мечтали пуристы А. Озанфан и Ш.Э. Жаннере (Ле Корбюзье). Абстрагированная, лишенная социальной конкретности идея коллективизма коррелировала с универсалистскими установками эстетики геометризма.

Проблема супрематической интерпретации концепции коллективизма, унификации индивидуальности во имя торжества коллектива как эквивалента понятия гармонии системы чрезвычайно занимала Малевича в начале 1920-х годов. В 1920-м году он пишет брошюру «Мы как утилитарное совершенство» (судьба рукописи неизвестна; о ее содержании можно только догадываться по достаточно красноречивому названию).

Но модель Малевича умозрительна и фактически не содержит рецептов ее буквального претворения в жизнь. Это обстоятельство значительно отличает его концепцию от многих других, где эффект деперсонализации как главный аспект феномена коллективистской идеологии распространяется на все реальные формы взаимоотношения индивида с социумом (как заметил Бердяев, «коллективизм есть ложное состояние сознания, создающее лже-реальности»<sup>187</sup>).

Задача унификации, установка на анонимность личности, преломленная сквозь призму утилитарного мышления, побуждает к созиданию особой среды, приспособленной к жизнедеятельности не индивида, а коллектива. Одна из таких программ изложена В. Гропиусом: «У большинства <...> людей потребности одинаковы. Поэтому вполне логично <...> попытаться удовлетворить такие одинаковые потребности одинаковыми способами. Совершенно неправомерно, что план каждого дома отличается от другого, что жилища имеют разный облик...»<sup>188</sup> В теории Малевича город выступает в той же категории отвлеченного понятия, что и коллектив, приняв на себя функции идеальной формы единения человека с материальным миром. Апология города всегда являлась одним из самых распространенных ракурсов утопической мысли, полагавших город образцовой моделью разумной организации человеческого существования, идеалом социального пространства. Поэтому и отождествление функций архитектора и миростроителя было крайне характерно для утопического сознания. В. Муравьев писал: «...человек станет архитектором вселенной, превратится в строителя мира, и люди станут землеводами и солнцеводами»<sup>189</sup>. Для Малевича идея города, городской среды ценна вдвойне, поскольку в ней заложена возможность одновременной реализации пластической и философской программы супрематизма — преобразование хаоса в совершенство стройной системы: «Город действительно высшая точка развития человека. Город тот маяк указывающий путь себе и направляющий пришедшие силы»<sup>190</sup>. (Подобное суждение высказывает и Мондриан: «Настоящий современ-

ный художник считает метрополис воплощением абстрактной жизни; метрополис ближе к нему, чем природа, и дает большее ощущение красоты. Это происходит потому, что в метрополисе природа уже выправлена и отрегулирована человеческим интеллектом. Пропорции и ритмы плоскостей и линий в архитектуре значат для художника больше, чем причуды природы. В метрополисе красота выражает себя более математически, потому он и является тем местом, откуда должно развиваться математическое художественное мышление будущего, местом, откуда должен появиться *новый Стиль*»<sup>191</sup>.)

В интерпретации города как одного из проявлений «миротехники» Малевич ставит типичный для утопического мышления акцент на его роли в формировании идеальной структуры общества: «Обосновывая город, через него оно (существо человека. — Т.Г.) будет идти к обладанию тех забаррикадировавшихся национальных “я” заборами отечества, патриотизма, языка, религии, обычаев»<sup>192</sup>. Еще Сен-Симон утверждал, что развитие железнодорожных коммуникаций уничтожит нации и приведет человечество к единству. Однако искоренение факторов, разъединяющих человечество, в понимании Малевича, являлось не только следствием универсальности города как модели организации социальных отношений. Сам творческий процесс преобразования города наделяется в его теории функцией своего рода «общего дела», сплачивающего индивидуумов «в единстве и согласованности <...> перед общностью между собою единого действия»<sup>193</sup>.

Стержневая роль города в преображении мира подразумевает особую важность архитектуры, которая в силу своей природы должна материализовать супрематический миропорядок в наиболее масштабных формах. Главенство архитектуры как средства тотального преобразования мира манифестировано Малевичем в его программной статье о супрематизме: «Установив определенные планы супрематической системы, дальнейшее развитие уже архитектурного супрематизма поручаю молодым архитекторам в широком смысле слова, ибо вижу эпоху системы новой архитектуры только в нем <...> Да здравствует единая система мировой архитектуры земли»<sup>194</sup>. В тезисах статьи «Новаторам всего мира» Малевич пишет: «Город, храм, дворец являются живой новой формой мирового дела; искусство техники — истинный остов мирового преобразования и образования»<sup>195</sup>. Переключение абстрактного проектирования модели миростроения в плоскость градостроительных проблем и задач организации эстетической среды делало возможным сближение утопической теории Малевича с жизненной практикой. Именно этот аспект супрематической утопии обуславливал ее стилистическое и концептуальное сходство со многими социоэстетическими теориями 1920-х годов, соединявшими коммунитарные установки утопического социализма с эстетической программой преобразования мира.

Теория Малевича при всей ее самобытности вообще не была явлением, изолированным от философской традиции. Напротив, в ней просматривается филиация целого ряда идей, составлявших феномен духовной жизни начала XX в. Диапазон философских учений, притягательных для искусства авангарда, был велик, но философия далеко не всегда становилась объектом специального систематического изучения. Чаще всего ее функция ограничивалась ролью «союзника» в качестве параллельной области мысли, где художественное сознание искало не готовые ответы, а скорее аналогии в постановке вопросов.

Определение изначальных импульсов малевичевских теорий всегда затруднено упорным нежеланием самого автора обнаружить свои пристрастия. В текстах Малевича отсутствуют ссылки на какие-либо источники, а в письмах и воспоминаниях редко попадаются намеки на круг его внехудожественных интересов (впрочем, художественные влияния на свое творчество Малевич тоже не проговаривает). Косвенные свидетельства дают весьма противоречивую картину. С одной стороны, Малевич принципиально отрицал факт приобщения к философским источникам<sup>196</sup>, с другой — М. Бахтин называл его в своих воспоминаниях «начитаннейшим, знающим человеком»<sup>197</sup>. Одним из ближайших друзей Малевича был Матюшин, чье пристальное внимание к философии достаточно очевидно по целому ряду его замечаний и ссылок. Скорее всего первоначальный всплеск интереса Малевича к философской мысли был стимулирован именно Матюшиным, ставшим его главным поверенным в вопросах философии творчества. Малевич был хорошо знаком и постоянно переписывался с М. Гершензоном; книга «Тройственный образ совершенства» произвела на него сильное впечатление<sup>198</sup>. В начале 1920-х годов Малевич выступил в Вольфиле с докладом, посвященным Хлебникову, — можно предположить, что он присутствовал и на других заседаниях в роли слушателя и участника диспутов. И, наконец, несмотря на явную претензию Малевича на абсолютную независимость своих суждений, скрытая апелляция к разнообразным философским течениям и идеям в его текстах несомненна.

Наиболее вероятным толчком для Малевича к созданию собственной философской теории послужила книга немецкого критика Людвиг Келлена «Новая живопись. Импрессионизм. Ван Гог и Сезанн. Романтика новой живописи. Годлер, Гоген и Матисс. Пикассо и кубизм. Экспрессионисты. «Футуризм», вышедшая на русском языке в 1913 г.<sup>199</sup> Исследование, содержащее философский анализ новейших течений живописи, бесспорно, стало объектом пристального внимания художников авангарда. Анализу различных направлений искусства в этом эссе предшествовала философская преамбула, суть которой сводилась к идее растворения индивидуальности в мировом начале. Далее автор выводил тождество предметности и обособленности, «индивидуации» и формулировал задачу искусства как «изъятие предмета из его обычной обособленности и представление его в связи с мировым целым, т. е. как проявление единства в целом»<sup>200</sup>. Присущее новейшим течениям живописи «упразднение предметности», трактованное как стремление к сверхличному началу, Келлен выделил в качестве «нового стиля времени»<sup>201</sup>.

Философская позиция статьи Малевича «О "я" и коллективе» весьма напоминает постулаты теории Келлена, законспектированные в дневнике Матюшина: «Из книги. Людвиг Келлен <...> Соединение всего мира, рассыпавшегося монадами Бога (микро Боги) во всем, и стремление их соединения в источник <...> Я вбираю в себя распыленное Бога»<sup>202</sup>. Записи Матюшина только отдаленно соответствуют содержанию книги «Новая живопись», являясь скорее результатом его собственной интерпретации, развитием умозаключений Келлена, нежели прямым изложением<sup>203</sup>. Малевич же, в свою очередь, познакомился с положениями книги Келлена через Матюшина и испытал значительное влияние этой теории. По-видимому, книга «Новая живопись» сыграла роль своеобразного стимулятора теоретической деятельности Малевича, продемонстрировав ему потенциал философской интер-

претации пластических задач искусства, и пробудила его интерес к теориям сходного содержания.

Одной из самых авторитетных философских доктрин в среде русского авангарда (этот факт уже неоднократно отмечался<sup>204</sup>) была концепция всеединства В. Соловьева. Малевич, несомненно, учел ее положения в разработке собственной теории, воспользовавшись той рецептивной формой «общего места» культуры, которую учение Соловьева приобрело, уже будучи отрефлексированным философской и эстетической мыслью начала XX в. Не только общая суть — всеединство как преодоление раздробленности мирового организма, — но и отдельные мотивы и аргументы соловьевской концепции в философе Малевича просматриваются достаточно ясно. Само его исходное утверждение того, что в каждой индивидуальности отражено парадигматическое «высокое существо» («под словом человек я не мыслю образа его, ибо он не вечен, а существо которое в нем высокое»<sup>205</sup>), видимо, навеяно мыслью Соловьева о том, что «форма человеческая может беспредельно совершенствоваться и внутренне и наружно, *оставаясь при этом тою же*: она способна по своему первообразу, или типу, вместить и связать в себе *все*, стать орудием и носителем всего, к чему только можно стремиться, — способна быть формой совершенного всеединства, или божества»<sup>206</sup>. Дальнейший ход рассуждений Малевича находит аналогию в положении Соловьева о трех силах (первая характеризуется «многообразием частных форм»; вторая — «множественностью отдельных единиц без всякой внутренней связи»; третья «примиряет единство высшего начала с свободной множественностью частных форм и элементов, созидает, таким образом, целость общечеловеческого организма и дает ему внутреннюю тихую жизнь»<sup>207</sup>). В малевичевской концепции коллектив сливает множество индивидуумов в совершенное единство, отсекая от них то лишнее, частное, что не несет в себе общечеловеческого начала. Таким образом снимаются межчеловеческие противоречия и достигается гармония «ВСЕ-Я коллектива». Но при всем сходстве теория Малевича гораздо радикальнее. Коллектив мыслится им как временная мера, так как в нем еще сохраняются личные свойства<sup>208</sup> отдельных «я» («чтобы идти к совершенству, нужно уничтожить себя как уничтожили себя святые фанатики перед божеством»<sup>209</sup>). «Уничтожение себя» в контексте философии Малевича осуществляется в переходе к беспредметности, тем самым придавая его теории логическую завершенность. Помимо очевидной близости идеям Соловьева, теория Малевича обнаруживает явное сходство (скорее всего, опосредованное) и с антропогенезом Тейяра де Шардена. Его «коллективный человек», создавший свою ноосферу, также стремится к следующей ступени — «сверхжизни» космогенеза и христогенеза<sup>210</sup>.

Среди доктрин, инспирировавших малевичевскую концепцию совершенного человека, вероятно, следует назвать уже упомянутый «Тройственный образ совершенства» М. Гершензона. Скорее всего, книга Гершензона (вышедшая в 1918 г.) и была для Малевича непосредственным стимулом обращения к проблеме совершенства и попытки выработать по ней собственную позицию. Основной постулат Гершензона гласит: «В каждой человеческой душе есть образ совершенства, полный и тождественный у всех, и люди разнятся друг от друга только размерами его освещенной части. Этот образ в полноте своей не может быть мыслим, но, невидимый сам, он один приводит в движение человеческую волю, один внушает



идеалы, диктует желания и определяет оценки. Поскольку человек ощущает его целиком, единый образ воспринимается им в трех видах: как образ своего лучшего “я”, как образ лучшего мира и как образ своего лучшего положения в мире»<sup>211</sup>. Используя это положение в качестве отправной точки, Малевич выдвигает свой вариант образа совершенства, игнорирующий этику Гершензона (манипулируя идеями Соловьева, Малевич точно так же отмечает религиозно-этическую направленность учения о всеединстве).

В некоторых своих рассуждениях («Мир вселенной и каждое в мире явление представляет собою отражение каждого “я”»<sup>212</sup>) Малевич заметно сближается с Гершензоном, писавшим: «Все сущее в мире — единая субстанция; но единая мировая субстанция пребывает лишь в отдельных формах. Нет ничего самобытного, ибо в основе своей все едино и слитно; но также нет ничего, что существовало бы не как личность»<sup>213</sup>.

Воззрения, близкие теории Гершензона, обнаруживаются во многих теоретических работах Малевича 1920-х годов, внимательное сопоставление позволит обнаружить немало текстуальных и концептуальных совпадений. Однако, если следовать версии о воздействии концепции Гершензона на Малевича, логично будет предположить, что и противоположность малевичевских выводов при общей с Гершензоном исходной посылке несет в себе полемическое начало, обращенное именно к Гершензону. Он предостерегает от обезличивания, утверждая, что отвлеченное понятие личности («Число») становится «точкой ее замерзания», а стремление к совершенству зиждется на любви, выявляющей личное начало. Малевич же отстаивает беспредметность совершенного человека, по сути превращая его в число, структурную единицу общего совершенства.

Русский авангард вдохновлялся и иными философскими источниками, среди которых не последнее место занимал Шопенгауэр. Тень шопенгауэровской идеи растворения индивидуального начала в мировой космической воле постоянно присутствует в текстах Малевича; схема его беспредметного совершенного человека выстроена в полном соответствии с директивой Шопенгауэра («чистый, безвольный, безболезненный, безвременный субъект познания»<sup>214</sup>). Собственно, и выработанное Малевичем понятие «чистое действо» вряд ли возникло автономно от шопенгауэровской теории созерцания. Интерес Малевича к Шопенгауэру не только очевиден в постоянных терминологических и концептуальных аллюзиях, но и, в отличие от многих других его пристрастий, легко доказуем: самый капитальный труд Малевича, итог его онтологических и гносеологических размышлений — книга «Мир как беспредметность» — создан как своего рода реплика на «Мир как воля и представление»<sup>215</sup>.

Но философская доктрина Малевича — это не только самобытное философское учение, замкнутое на вопросах бытия и познания; специфика теории Малевича заключается в пограничности ее жанра: она апеллирует одновременно к трем областям мысли: философской, эстетической и утопической. Супрематическая утопия является итогом философии «мира как беспредметности», появившейся, в свою очередь, как следствие размышлений над эстетическими категориями. Для малевичевских трактатов характерно органическое сочетание и переплетение абсолютно умозрительных спекулятивных рассуждений, затрагивающих основы миростроения, с обоснованием утопической модели жизнеустройства и вполне пред-

метными директивами по пересмотру позиций современного искусства и культуры. Малевич свободно перемещается в пространстве своей теории, легко переходя от художественных постулатов к решению онтологических проблем и обратно. В отличие от классических утопий, базирующихся на социальных и этических императивах и потому детализирующих сферу практического жизнеустройства, в супрематической утопии практически отсутствуют предложения по организации повседневной жизни. Причина этого очевидна: в основе утопии супрематизма лежат эстетические установки, поэтому именно культура и искусство и становятся той областью, в которой идеал должен и может быть очерчен предельно конкретно. Иными словами, искусство в малевичевской утопии играет роль того самого томоса, где осуществляются самые дерзкие замыслы.

*«Директория новосжоров»:*

*Уновис — группа, идеология, альманах*

Логическим следствием проективных, утопических амбиций супрематизма стала переоценка ценностей, совершенная К. Малевичем в конце 1910-х годов. Он декларировал отказ от живописи и провозгласил основной задачей художника жизнестроительство. Эта установка означала эмансипацию эвристической формы утопии супрематизма (иными словами, утопического эксперимента), которая в полной мере выявилась в творчестве группы «Уновис», основанной Малевичем в Витебске в феврале 1920 г. и превратившей маленький провинциальный город в «столицу супрематизма»<sup>216</sup>.

Рождению группы «Уновис» предшествовало назначение Малевича преподавателем Витебской народной художественной школы<sup>217</sup>. Свое назначение он воспринял как миссию по организации масштабного авангардного движения и уже в конце года приступил к разработке проекта создания Государственной творческой артели. Предполагалось, что ядро артели составят Малевич, Лисицкий, Шагал, Ермолаева, Коган и Якerson. Но этот проект реализовался в несколько иной форме весной 1920 г., объединив в сплоченную группу последователей Малевича и сделав тем самым невозможным участие в нем Шагала.

Появление Малевича радикально изменило жизнь училища. За короткое время большинство учеников перешли в его мастерскую, а руководители Коган, Лисицкий, Ермолаева и Якerson стали приверженцами художественной системы супрематизма. В январе 1920 г. ученики Малевича основали объединение «Молпосновис» (Молодые Последователи Нового Искусства); через несколько дней, расширившись в том числе и по возрастному составу (в объединение вошли преподаватели), оно изменило название на «Посновис». 14 февраля группа «Посновис» приняла название «Уновис» («ввиду того что коллектив является не только последователем нового, но и его революционным утвердителем, название установить «УНОВИС» — утвердителей нового искусства», — как писали сами уновисцы).

Явное количественное преобладание сторонников Малевича привело к фактическому превращению учебного заведения в школу супрематизма (или вернее будет сказать, что Уновис выделился внутри училища в наиболее влиятельную и активную структуру). Малевич, Коган, Лисицкий, Ермолаева преподавали по разработанной Малевичем педагогической системе, которая в точности следовала его

теории движения искусства от Сезанна к супрематизму: постижение супрематизма должно было происходить по принципу восхождения от его художественных законов к истине супрематической философии. Учебная программа постоянно совершенствовалась, уточнялась и детализировалась. К 1921 г. произошло структурное деление училища на три факультета: «живописный, материальный и сооружений». Была разработана программа архитектурно-технического факультета, которому в перспективах своей утопической деятельности Малевич отводил ведущее место.

Учебный процесс был важной частью жизни группы, но, по замыслу уновисцев, не исчерпывал их функций. Уновису предназначалась роль реформаторского движения, призванного объединить всех сторонников супрематизма не только как художественного течения, но и как утопии грядущего мира. Уновис был открыт для всех желающих. Его членами числились П. Митурич и А. Крученых; приглашение присоединиться получил В. Татлин (правда, отказавшийся). Отделения Уновиса возникли в Оренбурге, Самаре и Смоленске; были налажены связи с Пермью, Екатеринбургом, Саратовом и Одессой. В Москве представителями Уновиса некоторое время были Г. Клуцис и С. Сенькин (до осени 1920 г. Сенькин находился в Екатеринбурге). Координационным и идейным центром, разумеется, был Уновис в Витебске. Именно там вырабатывалась программа действий и стратегия ее осуществления, а Витебский творком получил статус центрального.

Завоевывая социокультурное пространство, Малевич испытывал необходимость и в контактах с передовыми художниками Запада, тем более что идея международной консолидации авангарда была вообще очень популярна в 1920-е годы. Хроника деятельности Уновиса содержит упоминание о том, что осенью 1920 г. отправлен транспорт материалов Уновиса в Германию. Выработанные установки по мере возможностей активно воплощались в жизнь. Создание «супрематического утилитарного мира», фигурирующее в «Плане работы Совета» на первом месте, осознавалось в качестве важнейшей миссии Уновиса. Одним из наиболее важных аспектов деятельности Уновиса стала разработка градостроительной концепции.

По поручению Малевича архитектурное проектирование взял на себя Лисицкий, который занимался не только переводом супрематизма в объемные формы, но и интерпретацией самой супрематической теории применительно к архитектуре. Его изобретением стал «проун» — «проект утверждения нового», претендующий на роль универсального принципа построения супрематических форм в пространстве. Моделирование проунов и их теоретическое обоснование обрело утопический модус, свойственный уновисским программам: «И через проуны мы выйдем к сооружению над этим всеобщим фундаментом единого мирового города жизни людей земного шара», — заявлял Лисицкий<sup>218</sup>.

Создание проунов заложило фундамент для дальнейшей конкретизации супрематического градостроительного идеала, — эта задача решалась Малевичем уже в Гинхуке<sup>219</sup>. Однако заведомое отсутствие возможностей для воплощения градостроительных замыслов придавало архитектурным проектам характер лабораторного творчества; практическая деятельность Уновиса в Витебске сосредоточилась на решении менее грандиозных, но более насущных и выполнимых задач.

Витебский Уновис просуществовал недолго. Училищу приходилось постоянно отбивать атаки противников левого искусства, обвинявших Малевича в односто-

ронности его преподавательской системы. Уже в августе 1920 г. на заседании III губернского съезда Витебского отдела Всероссийского профессионального союза работников искусств был поднят вопрос о том, что «некоторые пытались из него (художественного училища. — Т.Г.) сделать школу выучки футуристов и супрематистов»<sup>220</sup>. В конце того же года заведующий губернской секцией ИЗО А. Ромм докладывал в отдел ИЗО Наркомпроса: «Группа Уновис, пользуясь всей полнотой власти, проводит узкопартийную политику во всех делах и начинаниях»<sup>221</sup>. Письмо кончалось просьбой прислать уполномоченного.

К началу лета 1922 г. борьба с Уновисом, проводимая властями в самых разнообразных формах, дала ожидаемый результат. Стало очевидно, что у учебного заведения нет будущего, и уновисцы покинули Витебск. Усилиями местных властей после ряда ревизий институт был преобразован в художественный техникум, ректором назначен скульптор-реалист М. Керзин, преподавательский состав полностью заменен<sup>222</sup>.

Одновременно с этим прекратилась деятельность филиалов Уновиса, и без того малочисленных, окончательно утративших энергию, необходимую для попытки осуществления уновисской утопии. Москвичи Сенькин и Клуцис отдали явное предпочтение союзу с конструктивистами. Лисицкий, обещавший Малевичу пропагандировать Уновис в Германии, отошел от супрематизма и также сделал выбор в пользу конструктивизма, став к тому же самостоятельным теоретиком. Случайность для многих региональных уновисцев временного союза с Малевичем, удаленность от лидера, в значительной мере снижающая их энтузиазм, невостребованность практической реализации идей супрематизма в современной художественной и культурной жизни привели к распаду этих «опорных пунктов» Уновиса. Как партия, как художественный коллектив он распался.

По всей вероятности, причина столь драматической судьбы Уновиса крылась в масштабности его намерений. Поскольку группа возникла как объединение преподавателей и учеников Витебской художественной школы на платформе супрематизма, формально ее деятельность имела характер вполне обыденного (хотя и с левым уклоном) учебного процесса. Скорее всего, в качестве экспериментальной супрематической мастерской, ставящей перед собой исключительно художественные задачи и существующей в училище параллельно с мастерскими других направлений, Уновис продержался бы несколько дольше, до тех пор, пока авангард не был окончательно уничтожен репрессивными мерами властей.

Но истинная цель членов Уновиса состояла в реализации малевичевской утопии — построении беспредметного супрематического мира. Речь шла о внедрении не только художественного, но и философского метода супрематизма. Утопическая программа Уновиса была необычайно насыщенной и включала в себя широкий диапазон замыслов: от космических спутников, градостроительных проектов и создания принципиально новой эстетической среды до преобразования сознания, «супрематии духа»; результатом должен был стать построенный по эстетическим законам идеальный новый мир, в котором приоритетная роль отводилась бы творчеству. Именно эти претензии и были побудительным мотивом экспансионистского по отношению к художественной действительности характера деятельности уновисцев.

Супрематическое будущее представлялось уновисцам естественным продолжением социальных революционных преобразований. Провозглашенный революцией коммунизм в их теории (или, точнее, в теории Малевича, подхваченной его учениками) выступал лишь как фаза экономических преобразований, ступень на пути к новому освобожденному творческому сознанию<sup>223</sup>. В листовке «Мы хотим!» Уновис заявлял: «**МЫ СУПРЕМАТИЯ НОВОГО <...>** Мы новые несем города. Мы новые несем вещи миру, по-иному их назовем. Новаторы юности экономической жизни понесли знамена Революции, убивая старцев и освобождая юность, и те, кто уже свободны, должны немедленно объединиться под флагом нового искусства и строить мир <...>

Товарищи, устанавливайте флаги Уновиса, это будут первые вежи в пустыне, где будем создавать новый мир вслед за красным, сжигающим образ старой жизни».

Лозунг «Ниспровержение старого мира да будет вычерчено на ваших ладонях!» сделался девизом Уновиса во всех начинаниях и окрашивал как его утилитарную творческую деятельность, так и форму существования. По сути, Уновис являл собой ярчайший пример «утопии ордена»<sup>224</sup> — активного проведения в жизнь группой людей утопических идеалов на примере собственного жизнетворчества. В листке Витебского творкома № 1 И. Чашник декларировал: «...наши мастерские, построенные на основе единой программы, будут тем основанием, на котором должны быть построены мастерские России, а в дальнейшем и всех стран мира, для того бесконечного творчества, примером которого мы служим»<sup>225</sup>.

В основу уновисской идеологии была положена популярная в те годы и получившая своеобразную философскую интерпретацию Малевича идея коллективизма, коллективного творчества: каждый художник должен был осознавать себя не индивидуальностью, а творческой единицей Уновиса<sup>226</sup>. Преимущество коллектива, согласованно несущего миру истину супрематизма, над творческим индивидуализмом все время акцентировалось деятельностью уновисцев. Коллективно осуществлялась работа по супрематическому оформлению городской среды; на выставках группа демонстрировала коллективный экспонат — анонимные работы уновисцев под общим лозунгом этого объединения. Эта идеология была с энтузиазмом воспринята последователями Малевича, для которых принадлежность к коллективу Уновиса сделалась тождественной причастности к процессу революционных преобразований в искусстве<sup>227</sup>. В 1921 г. Л. Юдин писал в дневнике: «Все вместе победим. Поодиночке вряд ли»<sup>228</sup>.

Провозгласив себя коллективом, приглашающим в свои ряды всех желающих, Уновис одновременно выступал в качестве некоего сообщества посвященных. Для большего самоощущения как секты избранных<sup>229</sup> были изобретены специальные атрибуты: черные квадраты, нашивавшиеся на рукава членов группы, специальная печать Уновиса в виде черного квадрата<sup>230</sup>, белое одеяние Малевича («Целыми днями он сидел и писал, писал, писал <...> На столе большая пачка исписанных листов. Стопки листов лежали и под столом, и на полках. Поверх костюма на нем был белый халат, на голове белая шапочка», — вспоминал Н. Эфрос<sup>231</sup>). Для вступления в Уновис заполнялась специальная анкета, были выработаны устав и программа, избран творческий комитет (творком). Но главным суггестивным приемом Уновиса и тем замковым камнем, которым держалась сплоченность его рядов и

убежденность в своем мессианстве, являлась декларация глобальности утопического проекта Малевича. Как справедливо заметил в статье об Уновисе А. Ромм: «Завоевание мирового пространства, строительство в мировом эфире, радикальное переустройство всей материально-технической культуры по “природоестественным началам” — вот грандиозные утопии, притягивающие к Уновису художников-подростков»<sup>232</sup>.

Во многом идеология Уновиса обнаруживала прямую преемственность от утопии русского футуризма, выдвинувшего лозунг «стоять на глыбе слова “мы”» и строившего планы усовершенствования мира. Но жизнетворческая программа будетлян реализовалась в более замкнутом игровом пространстве арены художественной жизни и практически довольно мало посягала на территорию социума. Кроме того, футуризм так и не сформулировал целостной социоэстетической системы, в отличие от Малевича, претендовавшего на универсальность креативных функций супрематизма. Иной была и социальная ситуация: утопический характер революционного сознания 1920-х годов поместил в одну систему координат идеальный замысел и надежду на действительную возможность его осуществления.

Революционные реалии нашли отражение и в форме консолидации сторонников и последователей Малевича: Уновис получил наименование партии супрематизма<sup>233</sup>. Подобный статус, предполагавший определенную цель, программу действий и преданных членов, подвигал Малевича к масштабным намерениям переустройства мира, что не позволяли рамки художественного направления<sup>234</sup>.

Проблема партийности занимала одно из главных мест в иерархии ценностей Уновиса. Одновременно с рождением группы (в феврале 1920 г.) была написана статья Л. Лисицкого «Партия в искусстве»<sup>235</sup>. В январе 1921 г. синхронно появились статья Малевича «О партии в искусстве» (в газете «Путь Уновиса») и М. Кунина «Партийность в искусстве» (в брошюре «Уновис — II-е издание Витебского Творкома Уновиса»). Лозунг «Да здравствует партия “Уновис”!» был финальной фразой статьи Чашника об архитектурно-техническом факультете. В письме Кудряшову Малевич писал: «Клуцис, Сенькин тоже работают, Творком московский усиливается, партия Уновис крепнет»<sup>236</sup>.

В начале 1920 г. Малевич сообщил М. Матюшину о своем намерении основать партию «супрематисто<в>-экономистов»<sup>237</sup>. Совершенно очевидно, что возведение круга последователей супрематизма в ранг партии приобрело в это время принципиальное значение: к началу 1920-х годов супрематическая теория вышла за пределы чистого искусства и претендовала уже на роль универсальной концепции жизнестроительства, что предполагало партийную форму объединения.

О планах тотальной экспансии супрематизма, о предназначенной ему миростроительной функции свидетельствует запись беседы Малевича с О. Бриком: «М-ч: “<...> Земная поверхность не организована <...> Покрыта морями, горами. Я хочу вместо этой природы создать супрематическую природу, построенную по законам супрематизма”. Брик: “А что же с этой природой будем делать мы?” М-ч: “Вы будете приспосабливаться так же как к природе господ Бога”. Брик: “А как практически использовать эту природу?” М-ч: “Так же как и при существующей природе встретили люди мир <созданный> вне их плана, и они приспосабливаются к этому миру. Это было дано вне их воли. Супрематическая природа будет дана как таковая, а затем уже ее прорезывайте домами и перекрывайте улицами”»<sup>238</sup>.

Партийные амбиции Уновиса выражались не только в программной созидательной направленности его деятельности. Осознав себя партией, Уновис следовал всем правилам партийной тактики, среди которых немаловажное место занимал пафос непримиримой борьбы с идейными противниками. Чашник провозглашал: «...изданием нашей листовки мы постепенно убьем шаги контрреволюционеров <...> каждый из нас, проникнутый идеей Уновиса, поднимется со всей силой своей и противостоит противной партии, стремящейся в своих статьях и воззваниях разрушить и направить на нас таких же тупых обособленных личностей, примкнувших к контрреволюционному лагерю. Восстанем, товарищи, и нашей самостоятельностью заставим замолчать наших бессознательных противников и продолжим медленно, но верно продвигать нашу идею мирового творчества»<sup>239</sup>. Под контрреволюционерами и противниками Чашник подразумевал всего лишь не примкнувших к Уновису подмастерьев Витебских ГСХМ. Конечно, модальность претензий к противникам (обвинение их в индивидуализме и контрреволюционности), безапелляционность и агрессивность высказываний, назначение супрематизма единственной и непреложной истиной искусства и жизни провоцируют на сравнение его арсенала с типичными полемическими приемами и накалом большевистской партийной борьбы и, шире, с самой большевистской идеологией. Тоталитарные установки Уновиса действительно имели с ней ряд совпадений. Однако существовало значительное расхождение между аутентичной супрематической доктриной, сформулированной Малевичем, и ее «редакцией», произведенной учениками. В социоэстетической утопии супрематизма эти совпадения ограничивались типологическим сходством, обусловленным устойчивостью механизмов утопического мышления и фразеологическим, фиксирующим стиль времени. Фразеологические и идейные заимствования из идеологии большевизма были лишь модусом, но не атрибутом малевичевской утопии. Но спекулятивные идеи Малевича с их неординарностью, анархизмом и укорененностью в традициях философской мысли не могли найти адекватного понимания у его юных последователей. В их сознании они упростились и трансформировались, вписавшись в то идеологическое пропагандистское клише, которое соответствовало их эмпирическому опыту. Подобная редукция супрематического учения предопределила большевистский стиль поведения и высказываний уновисцев.

Следует также отметить, что эта тоталитарность идей и модели поведения отчасти была унаследована Уновисом от футуризма, точно так же утверждавшего неотвратимость торжества футуристического искусства и постоянно громящего своих идейных врагов на диспутах. К тому же борьба уновисцев, так же как и футуристов, оставалась в рамках риторических приемов, не предполагавших никаких реальных административных мер по дискредитации противников. Напротив, внешняя агрессивность была частью оборонительной стратегии, ставшей актуальной для художественного авангарда вскоре после революции. Его пока что не запрещали, но и не особенно приветствовали. Газеты «Анархия» и «Искусство коммуны» — основные периодические издания, печатавшие статьи и манифесты художников авангарда, просуществовали недолго и были закрыты («Анархия» в 1918, «Искусство коммуны» — в 1919). Журнал «Изобразительное искусство», напечатавший статьи К. Малевича, В. Кандинского, Н. Пунина, О. Брика и других, а также «Газета футуристов» вышли только единожды в 1918 г. В 1921 г. Малевич

писал: «Конечно, на этой арене имеют преимущество староваторы, хотя бы в печатных органах. Новаторов нет, а все представители, как будто сочувствующие новаторам, стоят на страже, охраняя беспартийность искусства. Охраняя беспартийность, мы стремимся наивысшую, наипоценнейшую силу “двигать вперед” обезглавить и добиться безглавой культуры»<sup>240</sup>.

Намерения утвердить супрематическую истину в мировом масштабе, образовывать «директорию новаторов» и «мировой коллектив по делам искусств», как писал Малевич в 1919 г. в декларации «Наши задачи»<sup>241</sup>, выдавали не только футуристическое прошлое Малевича и его личные амбиции, но и силу иллюзий авангардистов по поводу получения ими реальной возможности переустройства мира и необходимости острой полемики как средства отстаивания этой возможности. Общественная позиция художника именно в это время определялась мерой его участия в созидании новой жизни; в этом смысле революционная ситуация 1920-х годов стала благодатной почвой для попытки реализации самых невероятных проектов. В самоосмыслении художников авангарда их эстетический радикализм обретал тождество радикальности социальных перемен, что влекло за собой уверенность в праве на легитимизацию своих позиций. Анализируя конфликт М. Шагала и К. Малевича в Витебске, А. Эфрос писал, что «супрематизм был объявлен художественной ипостасью революции», поскольку, по мнению Малевича, «подлинно революционное искусство беспредметно»<sup>242</sup>.

Однако объективные обстоятельства возникновения Уновиса — провинциальный, местечковый Витебск, преобладание в группе подростков и молодых художников, только начинающих получать художественное образование, голод и разруха послереволюционных лет, антипатия государства к новаторскому искусству — не обещали шумного успеха, всеобщего признания, не говоря уж о воплощении в жизнь программы завоевания мира супрематизмом. Недовольство властей декларированной уновисцами монополией на репрезентацию современного искусства, выражавшееся в отсутствии поддержки и даже ряде репрессивных мер, привело к их вытеснению из общественной жизни. Кроме того, Уновис был обречен на непонимание прежде всего со стороны той массовой аудитории, на которую принципиально ориентировалось его утилитарное творчество. В 1932 г. Лисицкий писал: «В восторге революции мы ждали, что завтра же, без родов, сразу, вдруг, взрослым родится новый мир. И мы сразу, вдруг, создадим ему новую оболочку, форму всем его материалистическим потребностям <...> Ошибка наша была в том, что мы хотели сразу проникнуть в ту технику, которой еще нет»<sup>243</sup>.

### *Супрематизм и конструктивизм*

Оппонирующей супрематизму и конкурирующей с ним социоэстетической идеей был конструктивизм, на платформе которого к 1921 г. объединилось большинство художников-беспредметников. Конструктивизм заявляет о себе как о методе, а не как о концепции формообразования, поэтому конструктивисты не выдвигают единой эстетической программы, хотя объективно она фактически существует; их живопись и объемные конструкции вполне поддаются стилистическому обобщению. Несмотря на разногласия в стане конструктивистов, их объединяет концепция технической конструкции как эстетического эталона и пластической



методологии. Сделав своим базовым принципом столь значимое для авангардного искусства понятие конструкции, беспредметники тем самым занимают передовые позиции.

В понимании Малевича конструктивность также служит методом, но этот метод является неотъемлемой частью супрематической философии. *Конструкция* по-прежнему, как и в 1910-х, означает для него безупречность чистой формы. Творческим кредо большинства конструктивистов становится переход от станкового творчества к «производственному искусству», под которым понимается проектирование полезных вещей для производства. Эта концепция также может быть названа в некотором роде утопией, но с гораздо большими допущениями, чем супрематизм. В отличие от супрематизма, конструктивизм не предлагает миростроительной модели и не претендует на функции, выходящие за пределы эстетической организации быта, целиком полагаясь на революционную идеологическую конструкцию. Его утопизм — в курсе на будущее, на более благоприятные социально-экономические условия, которые позволят масштабное осуществление эстетической модернизации быта.

Малевич далек от классового подхода: его «потребитель» — все человечество. Но это не единственное различие в установках супрематизма и конструктивизма. В начале 1920-х Малевич разрабатывает теорию, обосновывающую необходимость устранения ориентации творческого акта на практическую целесообразность и предопределившую полное расхождение идеологий супрематизма и конструктивизма. Он вводит понятие утилитарности, обозначающее функциональность чистого формообразования, независимого от соображений практического применения. Эта теория опирается на его супрематические манифесты середины 1910-х, в которых формулируется идея творчества как самоцели.

Таким образом, термин «утилитарность», помещенный в систему малевичевских рассуждений, не теряет своего общепринятого значения «практическое назначение», но фактически обретает противоположную коннотацию: если цель творчества есть само творчество, то утилитарное творчество есть чистое творчество, создание новых форм. «Супрематические формы, как абстракция, стали утилитарным совершенством»<sup>244</sup>, — пишет Малевич, подразумевая под утилитарным совершенством модель идеального мироустройства.

Из этого утверждения вытекает и следующее его положение, касающееся целесообразности. Целесообразность развития пластической задачи рассматривается в параметрах целесообразности «строений природы»; утилитарность сооружения означает пластическую органичность конструкции: «Мы, супрематисты, отказываемся от введения в супрематизм той полезности, которая окружает нас, окружающая нас полезность требует, чтобы дом стоял на земле, но нам желательно узнать, какова полезность, кроющаяся в безвещных вселенных формах супрематизма, поэтому мы растем беспредметно и в то же время говорим, что будем предметны, но какая предметность будет еще — указать трудно, ибо всякие указания и предположения могут быть сделаны через влияния окружающего мира»<sup>245</sup>. Именно эти его утверждения приводят к полному разрыву с лагерем конструктивистов, которых он воспринимает как враждебный лагерь, и это уже не личный антагонизм с Татлиным или Родченко, а борьба идеологий, двух утопий построения нового мира.

Утилитарность и целесообразность в интерпретации конструктивизма Малевич подвергает резкой критике в двух аспектах. С точки зрения искусства конструктивистскую утилитарность он трактует как новый академизм: «Искусство опять встретило новый предметный мир моторов и машин, мир техники, который оно должно так же разрушить, как и предметный мир академических искусств, и тогда только наступит действительная форма нового мира. Часть революционных художников, увлекшись конструктивностью, уже попала в омут старого, ибо не смогла различить, что академизм искусств и академизм техники суть едины в целом». Однако главный порок конструктивизма Малевич видит в бездуховности его установок на удовлетворение сиюминутных социоэстетических нужд, противопоставляя ему супрематизм как всеобъемлющее учение: «Итак, многая молодежь пошла в техникумы творить свое животное предметное царство. <...> Ну что же, пускай идут, но кто-нибудь должен остаться и в другом пути, творить идею человека»<sup>246</sup>.

*Лисицкий: от супрематизма к конструктивизму. Проуны*

Утопические замыслы Малевича преобразовать мир по законам супрематической эстетики требовали ее дальнейшего развития, доказательств универсальности художественной системы супрематизма. В первую очередь это касалось развития его пространственного потенциала, трехмерные построения должны были заложить основы архитектурной концепции будущего.

По поручению Малевича архитектурное проектирование взял на себя Лисицкий, занявшийся переводом супрематизма в объемные формы. Его изобретением стал «проун» — «проект утверждения нового»; это название объединяло серию живописных и графических работ Лисицкого, сделанных им на протяжении 1920-х годов. По свидетельству самого Лисицкого, первый проун был создан им в 1919 г.<sup>247</sup> Действительно, именно тогда родилась сама идея проуна; название же «проун», созвучное имени группы Уновис, судя по всему, она получила во второй половине 1920 г.

Проуны, представлявшие собой сложные комбинации объемных и плоскостных геометрических элементов, решали задачу создания универсального принципа «атаки формы на пространство» (как писал Лисицкий в одной из своих статей)<sup>248</sup> — установления формой порядка, организованности и динамического напряжения взамен хаоса и пустоты пространства. Трансформируя супрематическую плоскость в трехмерные объекты, Лисицкий выстраивал идеальные динамичные конструкции, парящие в пространстве, не имеющие ни верха, ни низа (эту их особенность художник подчеркивал особо) и обладающие безупречной структурной организацией.

К весне 1920 г. Лисицкий занял позицию главного серьезного последователя Малевича и своего рода «заместителя» в супрематизме. Однако строгие рамки супрематической системы стали стеснять Лисицкого, считавшего себя родоначальником нового художественного направления, и довольно скоро он начал отступать от канонов супрематизма. Фактически проуны являли собой пластический синтез супрематизма и конструктивизма, и по мере развития этой идеи Лисицкий все дальше уходил от диктата супрематической плоскости. Соблюдение архитектур-

ной закономерности в конструировании беспредметной формы входило в противоречие с мистикой умозрительного «мира как беспредметности», декларированного Малевичем: материальность самой эстетической задачи проунов исключала точное следование иррациональности супрематизма.

Производящие визуальное впечатление варианта геометрической беспредметности, проуны заключали в себе значительно более глубокий смысл. Понятие «проект», характерное для инженерно-архитектурного мышления Лисицкого, было одним из основополагающих в его художественной теории и практике; проуны манифестировались их автором как проекты новых форм будущего миростроительства: «Проун начинает свои установки на поверхности, переходит к пространственным модельным сооружениям, и идет дальше к построению всех форм жизни»<sup>249</sup>. Конструирование проунов и их теоретическое обоснование обрело утопический модус, свойственный уновисским программам: «И через проуны мы выйдем к сооружению над этим всеобщим фундаментом единого мирового города жизни людей земного шара», — заявлял Лисицкий<sup>250</sup>. В целом эта позиция совпадала с задачами Малевича, однако Малевич был озабочен прежде всего созданием пространственной версии именно супрематизма, в то время как Лисицкий разрабатывал принципиально новую концепцию трехмерного объекта.

Используя хорошо знакомые ему приемы архитектуры, он оперировал ее базовыми принципами: массой, весом, пространством, ритмом, эстетизируя их, но не лишая утилитарной функции, присущей архитектурному проекту: многие проуны имели уточняющие названия, фиксирующие архитектурную доминанту художественного замысла: «Арка», «Мост», «Дом над землей», «Супрематизм города». Универсальность проунов, декларированная Лисицким, получила неоднократные доказательства в его творчестве: принципы проунов использовались им впоследствии в качестве основы пластических решений в полиграфии, дизайне и архитектуре.

Осенью 1921 г. Лисицкий уехал в Берлин и к середине 1920-х стал одной из ведущих фигур европейского конструктивизма. Никогда не отрицая того колоссального влияния, которое оказал на него Малевич, Лисицкий не хотел считать свое творчество лишь версией супрематизма и отводил проунам равное с ним по значению место в истории мирового авангарда; Малевич же воспринял самостоятельность ученика как измену и себе, и общему делу Уновиса. Сам Лисицкий, игнорируя философскую подоплеку супрематизма и вычлняя в нем пластическое конструктивное начало, искренне полагал, что у супрематизма и конструктивизма больше общего, нежели противоположного, заявляя, что «две группы создали конструктивизм — “Обмону” <...> и “Уновис”». Первая группа работала в материале и пространстве, вторая — в материале и плоскости. Обе стремились к одному и тому же результату — созданию реальных вещей и архитектуры»<sup>251</sup>.

### *Утопия искусства авангарда в зеркале антиутопии*

Одной из форм реакции на столь энергичные (и на протяжении первых нескольких послереволюционных лет весьма успешные) попытки искусства авангарда занять ведущие позиции в современной культуре стало появление антиутопий, содержащих контраргументы авангардистам не только эстетического, но и этичес-

ского характера. В этом смысле наиболее интересны и показательны произведения Ильи Эренбурга, знавшего о конструктивизме не понаслышке. Издававший вместе с Лисицким журнал «Вещь» (задуманный как международный рупор конструктивизма) и написавший в 1921 г. апологию конструктивизма — роман-эссе «А все-таки она вертится», Эренбург тем не менее так и не сделался безоговорочным адептом авангардной эстетики. Эти колебания между пиететом к художественной стороне конструктивизма и неприятием его как жизнестроительной идеи метко охарактеризовал В. Шкловский, назвавший Эренбурга Павлом Савловичем за то, что, вроде бы уверовав в новую культуру, Эренбург одновременно не смог отрешиться от сомнений и из Савла так и не превратился в Павла. «Почти художник, чувствующий противоречие старой гуманной культуры и нового мира, который строится сейчас машиной», — произнес Шкловский в его адрес<sup>252</sup>.

В августе 1922 г. в Берлине вышел сборник Эренбурга «Шесть повестей о легких концах», с обложкой и шестью иллюстрациями Лисицкого. Первым рассказом сборника был «Витрион», посвященный русскому конструктивизму. Напомним его содержание, так как «Шесть повестей», сразу ставшие библиографической редкостью, запрещенные и только частично переизданные в 1925 г., а затем полностью лишь в 2001-м в России, никогда не входили в собрания сочинений Эренбурга и не были так широко известны, как «Хулио Хуренито» и «А все-таки она вертится».

Сюжетная коллизия «Витриона» основывается на истории «художника-конструктора» Белова, создавшего некоего конструктивистского «гомункулоса» по имени Витрион. Художник снедаем одновременно творческой страстью к Витриону как своему главному произведению и несчастной любовью к барышне Лидии Степановне Барыковой. Витрион, ожив, становится его счастливым соперником, а Лидия Степановна не только изменяет Белову с Витрионом, но и беременеет от него. Белов сходит с ума и кончает жизнь самоубийством, выбросившись из окна.

Тема бунта машин не нова и принадлежит к числу инвариантных сюжетов антиутопий, каковую, в сущности, и представляет собой «Витрион». Помимо Уэллса можно вспомнить, например, пьесу «Электрические куклы» Маринетти, написанную им еще в 1909 г., где фигурировали две электрические куклы, изобретенные инженером и являвшиеся воплощением его самого и его жены. Выйдя из-под контроля создателя, куклы начинали действовать самостоятельно<sup>253</sup>.

Но, обладая типичными признаками технократической антиутопии, «Витрион» Эренбурга связан с совершенно конкретными обстоятельствами. Он отражает истинное — двойственное отношение Эренбурга к конструктивизму: одновременное притяжение и отталкивание, восхищение энергией и напором его деклараций и в то же время опасение, что эта новая машинная рациональная эстетика заполнит собой всю жизнь, не оставляя места гуманистическим ценностям. Примечательно, кстати, что критика за остротой формы рассказа этого оттенка не заметила и рефлексивно восприняла рассказ как восхваление конструктивизма: «Эта новая книга Эренбурга — опыт конструктивизма в прозе. Конструктивность фразы, кинематограф лиц, персонажей, эпизодов. План — наша современность. Стил — либретто, скелет сценария <...> Для теперешнего Эренбурга она органична, это логический ход от книги “А все-таки она вертится” — гимн конструктивизму»<sup>254</sup>.

«Гимн» получился достаточно двусмысленный. Позволю себе предположить, что, исходя из содержания рассказа, имя Витрион расшифровывается как анаграмма латинского выражения «in vitro» — «из пробирки», «искусственный». Косвенные подтверждения правильности этой гипотезы обнаруживаются и в самой повести, где автор восклицает: «Глупое имя! Неужели у Белова где-то, под цилиндрами, еще топорщится романтическая дрянь?»<sup>255</sup>, и в воспоминаниях: «Я как-то заглянул в мои книги того времени (1921–1922. — Т.Г.) <...> и удивился: запутанные или оборванные фразы, *переставленные* (выделено мной. — Т.Г.) или придуманные словечки; а когда я так писал, подобный язык мне казался естественным»<sup>256</sup>.

Но Витрион — не просто искусственно рожденное существо; оно появляется «из пробирки» конструктивиста, и это беспредметная металлическая конструкция: «Новая форма. Абстракция. Тяжесть цилиндра и шар. Зубья треугольников рвутся вперед, хватают, берут. Вращается. Ходит. “Памятник новой эры”»<sup>257</sup>. Здесь и во многих других портретных чертах Витриона («будет вертеться в пространстве — большая, стальная, одна»<sup>258</sup>) аллюзия на башню III Интернационала лежит на поверхности. И описание Витриона, и ряд бытовых деталей, характеризующих его автора, провоцируют на отождествление главного героя Белова с Татлиным. При этом образ Белова как протагониста русского конструктивизма и гениального автора ожившей конструкции отражает восприятие Татлина западной критикой и художниками, в первую очередь К. Уманским, не знавшим толком русское искусство и потому прославившим «машинное сердце Татлина», и дадаистами, вслед за Уманским воспевавшими «машинное искусство Татлина» и посвятившими ему «Электромеханическую скульптуру».

В описании цирка, где Белову предлагают продемонстрировать Витриона, угадываются детали оформления Малевичем петербургской и витебской постановок «Победы над солнцем»: «Грим устарел, обязательно маски, чтобы хари были в аршин <...> Фиолетовая лакированная образина, ни глаз, ни носа, только черная таинственная щель восторженного рта...»<sup>259</sup> Актер жалуется на несуразность костюма, его увещевают: «Костюм прекрасный — это по инструкции, супрематизм»<sup>260</sup>. Оживший и шагающий Витрион вызывает ассоциации уже не с татлинской башней, а с марионетками Лисицкого, придуманными им для электромеханического представления «Победы над солнцем».

И, наконец, ключевым словом, характеризующим многие переживания и отношения героев, является «вещь» — основное понятие в интерпретации конструктивизма Лисицким. О конструктивисте Белове сообщается, что у него есть две вещи — Витрион и Лидия Степановна; сам Белов, отвечая соседу на вопрос о Витрионе, говорит: «Ведь это не искусство, это вещь»; Лидия Степановна, оправдываясь перед Беловым в измене, объясняет: «Я вот не любя его любила... как вещь».

Но все эти намеки на реалии художественной ситуации 1920-х годов призваны создать гораздо более многозначный образ последствий наступления технократической цивилизации. Само авангардное искусство как таковое по сути остается чуждым Эренбургу; конструктивизм для него лишь зримая форма воплощения рационалистической утопии. В этом смысле он солидарен с Замятиным, чьи предостережения, обращенные к общей идеологической тенденции, затрагивают и социально-эстетические программы художников авангарда. В его мрачном пророчестве

«Мы» не последнюю роль играет указание на культ геометрических форм («непреложные прямые улицы», «божественные параллелепипеды прозрачных жилищ», «квадратная гармония серо-голубых шеренг»<sup>261</sup>), выражающих формулу «математически безошибочного счастья»<sup>262</sup> Единого Государства.

Так же как и Замятин, Эренбург рассматривает агрессию авангардной эстетической среды только как один из аспектов опасности реализации утопии в целом. Однако, в отличие от Замятина, идеология для Эренбурга вторична — главный акцент своей антиутопической концепции он ставит не на социальном устройстве, а на идее технократии. Победив в любовном соперничестве своего создателя и зачав младенца, Витрион, этот Голем эпохи урбанизма, демонстрирует окончательную победу машинного мира: его способность к самовоспроизведению и полной замене собой мира человеческого. Подобная перспектива изложена автором в описании бреда сошедшего с ума Белова: «Впервые он присмотрелся к людям и увидел: все — дети Витриона, только в глупых мягких масках»<sup>263</sup>.

Вместе с тем ответственность за торжество технократических принципов Эренбург довольно недвусмысленно возлагает на большевизм, о чем свидетельствует весьма примечательный эпизод повести. К Белову приходит «большой коммунист, такой важный, что одна его подпись серьезней всех монографий»<sup>264</sup>. Глядя на Витриона, «большой коммунист» говорит Белову: «Разве мы об этом мечтали в Женеве? <...> Вот я гляжу и кажется схожу с ума, как будто это я виновен, что циркули пожрали мир!»<sup>265</sup> (Эпизод в целом не вымышленный — в воспоминаниях Курдова зафиксирован визит Ленина и Луначарского на демонстрацию «Башни» Татлина в мозаичную мастерскую петроградской Академии художеств в ноябре 1920 г.; правда, по словам Курдова, Ленин от каких-либо оценок воздержался<sup>266</sup>.) Изоморфность геометризма и коммунитарной социальной утопии отмечали многие оппоненты революционной идеологии 1920-х годов. Бердяев, например, писал: «Марксисты-коммунисты представляют собой необыкновенное, почти таинственное явление. Они живут в созданном ими фиктивном, фантастическом, мифическом, *оталеченно-геометрическом мире* (выделено мной. — Т.Г.)»<sup>267</sup>. Как бы подтверждая его правоту, в 1923 г. Малевич отметит в записных книжках: «Когда люди станут в своем равенстве, их очертание будет прямоугольным, квадратным»<sup>268</sup>.

Рассказом «Витрион» Эренбург дорожил и относил его к разряду важных своих высказываний. Столкнувшись с цензурными запретами при переиздании сборника «Шесть повестей о легких концах» в России, Эренбург настаивал, чтобы «Витрион» обязательно вошел в издание, хотя бы и в купированном виде: «Почему они выпускают “Витрион”? Ведь он и “Меркюр” только и стоят чего-либо. Остальное хлам»<sup>269</sup>. Тема торжества машинного начала над человеческим в творчестве Эренбурга появляется не единожды, однако только в «Витрионе» содержится прямое указание на конструктивистскую эстетику как идейную атмосферу этой драмы. В других произведениях референтная связь идеологии конструктивизма и машинной утопии перенесена в плоскость тропов; понятия конструктивности и рациональности выведены из контекста искусства и служат коннотациями в характеристиках героев.

Так, например, в написанном несколькими месяцами раньше «Витриона» рассказе «Ускомчел» (аббревиатура «усовершенствованный коммунистический человек») порождение мысли большевика Возова — «схема осмысленного, регулиро-

ванного человека», Ускомчела, — неожиданно материализуется в реальный персонаж, начинает подменять своего создателя, делаясь его двойником (в том числе и на свиданиях с девушкой), и в конце концов становится виновником гибели Возова. Параллель с «Витрионом» очевидна и в сюжетной коллизии, и в морали. Конструктивист Белов и большевик Возов создают, каждый сообразно своим приоритетам, искусственное совершенное существо, что приводит обоих к трагическому концу. Следовательно, по мысли автора, невозможно построить модель совершенства в соответствии с радикальными теоретическими доктринами как эстетики, так и идеологии.

*«Царство духа» и «Царство кесаря».  
Судьба футуристической утопии в 1920–1930-х годах*

После революции фактически футуризм существовал, как существует пуля, не вынутая из тела. Она незаметно блуждает по организму. Потом, опускаясь все ниже и ниже, она случайно выходит наружу где-нибудь в пятке:

Так вышел через пятку СССР футуризм <...> Футуризм перешел в Леф, Леф — в Реф, Реф — в блеф.

*В. Шершеневич* 270

С самого момента своего появления в русской культуре понятие «футуризм» имело достаточно расширительный смысл и маркировало скорее социоэстетическую «левизну», нежели совокупность конкретных художественных принципов. Сыграв роль радикального идейного, синтезирующего начала, определившего общую направленность эстетических поисков, футуризм одновременно послужил плацдармом для появления новых художественных течений и, что не менее важно, задал утопический вектор эстетике авангарда. Именно этот вектор и определил процесс энтропии футуризма в 1920-х годах.

Вряд ли подлежит сомнению часто высказываемая мысль о сходстве целого ряда утопических замыслов художественного авангарда с некоторыми установками тоталитарной культуры. Также невозможно отрицать и факт воцарившегося на короткое время между авангардом и зарождающимся тоталитаризмом относительного взаимопонимания. Как правило, изучение этого феномена опирается преимущественно на общеизвестную практику мастеров авангарда конца 1920-х — 1930-х годов, поскольку она достаточно выразительна и предоставляет обширные возможности для сопоставлений, предположений и выводов. Однако исследуемое явление, в силу своей внутренней противоречивости, не поддается однозначному истолкованию и уж тем более не может рассматриваться только в полярных категориях обвинения или оправдания, которые часто применяются в оценке отношений авангарда с тоталитарной культурой.

При всей разнородности своих проявлений, феномен данных взаимоотношений имеет точно определяемый исходный пункт: самоидентификацию авангардистов как художников революции духа, предвосхитившей революцию социальную.

Например, анализируя конфликт Шагала и Малевича в Витебске, Эфрос писал, что «супрематизм был объявлен художественной ипостасью революции», поскольку, по мнению Малевича, «подлинно революционное искусство беспредметно»<sup>271</sup>. Таким образом, в самоосмыслении авангарда его художественный радикализм обретал тождество радикальности социальных перемен, что влекло за собой желание установить контакты с новой властью и придать этому соответствию материальную форму.

Однако интеграция художников авангарда в новый социум не исчерпывалась их чисто практическим участием в мероприятиях советской власти и затрагивала область творческих убеждений. Их коррекция и адаптация к новым социальным условиям осуществлялась согласно двум основным методологическим принципам. Первый заключался в транспонировании художественных идей, которые, сохраняя верность общим положениям авангардного искусства, должны зазвучать в тональности революции. Второй, связанный с осмыслением художниками своей роли в новом социуме, состоял в специфической интерпретации и терминировании революции при помощи введенного эстетикой авангарда понятийного аппарата. Это путь концептуализации социокультурных последствий революции в соответствии с утопическим характером авангардного мышления.

И первый, и второй принципы положены в основу малевичевских художественных и социальных теорий 1920-х годов. Однако есть и другие его высказывания, свидетельствующие о том, что реакция Малевича на социальные перемены вовсе не исчерпывалась искренним энтузиазмом и с самого начала содержала в себе и тревогу, и недовольство, и непонимание. В 1917 г. он писал Матюшину: «Что ждет нас и что ждет искусство наше? Куда оно пойдет и что новый народ потребует от художника и от него. Он <о> ли к нему пойдет или он пойдет к нему. Что скажут новые сеятели и что скажут жницы»<sup>272</sup>. В воззвании «Новаторам всего мира», написанном в 1919 г., можно обнаружить и такие строки: «Государственная катастрофа бывает только для одной части граждан, но для другой есть торжество нового государственного начала. Поэтому катастрофы как таковой нет, и есть сдвиг, шаг, и шаг зачастую внезапный, и эта внезапность давит неподготовленных, и в такой катастрофе виновно государство, которое замкнулось в лабиринтах государственного мозга и не выходило на воздух»<sup>273</sup>. Испытывая постоянное давление системы, Малевич вынужден был искать компромиссы не только с нею, но и с самим собой, иначе любое творчество было бы лишено для него смысла. То же самое происходило с его собратьями по футуристической деятельности 1910-х годов.

Когда в 1915 г. Маяковский писал о том, что «голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди»<sup>274</sup>, трудно было представить, насколько буквально сбудется его пророчество через 5–7 лет. В 1920-х годах постфутуризм стремился уже не к сохранению своих аутентичных формальных признаков, а скорее к утверждению провиденциальности своей роли в новой социокультурной ситуации, тем самым обрекая себя на упреки со стороны собратьев по искусству за сервиллизм, а со стороны властей — за непонимание задач пролетарского искусства. «Лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата»<sup>275</sup>, — заявлял Н. Альтман. В то же время А. Луначарский, отметив «барабанно-автомобильный темп» футу-



ризма, восклицал: «Мы не хотим этой скачки, где ничего нельзя разобрать. И мы готовы крикнуть: “Нет, — скорее назад!” Мы за гармонический строй...»<sup>276</sup>

В 1921 г. И. Аксенов отмечал, что несмотря на то, что футуризм «нашел питательную среду для своих прогрессивных элементов в окружающей его действительности»<sup>277</sup>, «как литературная секта» он «перестал существовать, а как литературное движение разлагается»<sup>278</sup>. Провозглашение футуризма новой формой реализма в условиях 1920-х годов требовало жертв, сформулированных Маяковским в статье с выразительным названием «С неба на землю». Осознанная необходимость перемещения с неба на землю, из Царства духа в Царство кесаря, трактованная футуристами как временная мера, не спасла «туманные, непонятные стихи», однако какое-то время отголоски авангардных новаций придавали своеобразную окраску «образцовым передовицам».

Утопические компоненты эстетики авангарда задавали определенные параметры ценностной системы, коррелирующей значение актуальных событий и героев. Подвергая футуристической оценке современные реалии, футуризм как бы затягивал их в орбиту своего мифа, тем самым присваивая себе роль главного участника всех событий и право на критику иных способов взаимодействия с окружающим миром. Но при этом в 1920-х годах границы футуризма и объективно, и субъективно размываются еще больше, нежели в дореволюционную пору. Авангард, и до революции не представлявший собой монолитного единства, после 1917 г. и вовсе перегруппировывается и «разбредается по интересам». Леф, собравший под свои знамена часть футуристов, производственников, конструктивистов, противопоставляет себе «одинок-левых» — «людей и организации», к которым причисляет «Инхук, Вхутемас, Гитис Мейерхольда, ОПОЯЗ»<sup>279</sup>. Видимо, отчасти и к ним лефовцы обращают грозное предупреждение: «...мы будем бить в оба бока: <...> тех, кто проповедует внеклассовое, всечеловеческое искусство, тех, кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества»<sup>280</sup>.

Среди подобных одиночек — Малевич; в 1920-х годах его взгляд на задачи современного искусства и взаимоотношения идеологии и искусства оказывается прямо противоположным не только лефовским принципам агитации и пропаганды. Малевич критикует и постфутуризм в целом, считая его состояние как бы отступлением на прежние позиции предметного мышления, нарушением поступательного движения футуризма 1910-х годов, подведшего искусство к беспредметности. Еще в 1918 г. он пишет: «Футуризм посылает к будущему, супрематизм к настоящему. Но смешно возвеличиваться в будущем, как и в прошлом»<sup>281</sup>. По мнению Малевича, стремление адаптировать творческие жесты к новым социальным условиям противоречит самой сути подлинного искусства: «А казалось бы, что в искусстве не должно быть государства. Казалось бы, что здесь витает мое я, воля моя бьет крепкими волнами творчества моего»<sup>282</sup>.

Но взаимоотношения с государством и государственной идеологией не только становятся обязательным компонентом практики и теории искусства, но и в значительной степени мифологизируются участниками авангардного движения. Если в футуристический миф была включена христианская парадигма, то постфутуризм в качестве второй историософской параллели вводит революционную утопию коммунизма.

Революция трактуется как явление, не только тождественное футуризму по смыслу и значению, но и уже опереженное авангардным искусством. Пафос футуристического, христианского и революционного мессианства переплетен, например, в образе «Человека просто» из «Мистерии-буфф» Маяковского. Этот персонаж идет по воде аки посуху, произносит Нагорную проповедь и обещает людям земной рай, расшифрованный в финале пьесы как коммуна. Коммуна, в интерпретации Маяковского, наделена типичными признаками футуристического рая: «...услуг электрических покой фешенебелен» (преклонение перед электричеством было общим местом футуристической утопии) или «Там сладкий труд не мозолит руки» (ср. с хлебниковским «и будут знаки уравниенья между работами и ленью»). В постановке пьесы роль «Человека просто» исполнял сам Маяковский, тем самым физически отождествив революционного мессию с футуристом.

В малевичевской теории коммунизм, также поставленный с христианством в один ряд историософских понятий, делается объектом не соизмерения, но сопоставления с супрематизмом. Понимая коммунизм как теорию утилитарного, «харчeveго» мироустройства, Малевич делает логический вывод о подмене подлинной культурной программы в теории коммунизма программой утилитарной, лишенной творческого начала, и полагает реализацию коммунистических идей временным, переходным этапом на пути к супрематическому совершенному миру. Коммунизм в его представлении решает проблемы экономико-политические, что отражает определенную стадию развития человеческого общества; супрематизм же призван осуществить революцию в сознании — это качественно иная, духовная, ступень преобразования человечества<sup>283</sup>.

Позиция Малевича заявлена в главе его основного теоретического труда «Мир как беспредметность», где автор исследует механизмы зарождения культа Ленина по аналогии с христианством; таким образом, художественная лениниана рассматривается им в параметрах религиозно-культового искусства. «Все производство должно идти на обслуживание новой церкви, ибо все, что ни рождается теперь — рождается в ЛЕНИНИЗМЕ, каждый шаг рождается в пути Ленина, в каждой вещи Ленин, без Ленина нельзя ни шага шагнуть, как без Бога ни до порога <...> Фабрика перестала быть фабрикой, завод перестал быть заводом, клуб пролетарский — клубом, каждая вещь — вещью, электрический свет стал светом Ленина <...><sup>284</sup> Если придет мысль сжечь останки ЛЕНИНА в крематории, то и в этом нет спасения, ибо дело все в Нем, в Его парящем духе над миром <...> дух не сожжешь <...> Сожжение только пополнит аналогию воскресшего Христа, который вошел в огонь пекла (крематорий), освободил оттуда праведных и собирается во втором пришествии судить преступивших его учение»<sup>285</sup>.

Эта глава была написана Малевичем в январе 1924 г., дополнена в 1927 г. и целиком посвящена соображениям о Ленине и ленинизме<sup>286</sup>. Не касаясь проблемы возможности заимствования отдельных положений у Бердяева, отметим лишь их созвучие бердяевским противопоставлениям революции и культуры, указывающим на утрату послереволюционной культурой духовного начала и ее ярко выраженную утилитарную направленность. В этом тексте обращает на себя внимание и плохо скрытая ревность Малевича к доктрине ленинизма, занявшей ведущие позиции. Речь идет при этом не конкретно о самой идеологии ленинизма, а скорее о материалистическом мышлении, отвергающем беспредметность и как пластиче-

ский метод, и как мировоззрение. Все, что так пронизательно и ядовито описывает Малевич, суть симптомы того «животного предметного царства», которое противопоставит малевичевской теории беспредметности и находится к ней в той же оппозиции, что царство земное к Царствию Небесному. Следствием предметности мышления, свойственной современной идеологии, Малевич видит крах подлинной идеи ленинизма, распыленной и извращенной в утилитарных формах реализации. Прообраз этого суждения обнаруживается у Бердяева, который разоблачает хилиастическую систему мышления как причину подмены Царства духа Царством кесаря. Он пишет: «Утопия социального земного рая, земного совершенства и земного блаженства, земной абсолютности и есть забвение Христа — Распятого, нежелание разделить с ним Голгофу, отхождение от тайны искупления. В первооснове утопий земного рая лежит отрицание бессмертия, неверие в бессмертие, жадность к этому урывку земной жизни и похотливое отношение к ее благам. Утопия Царства Божьего на земле, в материальной природе, есть противление божественному миропорядку»<sup>287</sup>. Об оппозиции материи и духа как предметности и беспредметности говорит и Малевич: «Все доктрины учат одному — беспредметности, — тому, что идея не становится предметом, а только образом. Образ есть достижимая конечная форма материализма и реальности. Каждый учитель говорит ученикам только о беспредметности, но часто после смерти учителя ученики не понимают его и так создают предметность, желая реализовать в ней идею учителя. Так появляется множество обрядов и предметов, о которых учитель не говорил, ибо он знал, что идея, стремящаяся стать материальным предметом, терпит крах, она не идет дальше образа, ибо она перестает быть чем-то непостижимым, чем-то, что не может быть охвачено мыслью»<sup>288</sup>.

Соотнесение супрематизма с христианством и коммунизмом подразумевает мировой масштаб положения самого Малевича в иерархии лидеров, на что он достаточно прозрачно намекает во многих своих текстах. В частности, в трактате «Лень как действительная истина человечества» Малевич пишет: «...человек просто маленькая копия того божества, которое создалось в нас же, и в действительности человек стремится к нему, и много уже есть таких людей, которые дошли до совершенства действия одной мыслью, приводя ею в движение целый народ и материалы заставляя принять другой вид. Такие люди пока существуют в виде вождей-правителей, и идеедателей, совершенствователей. На самом деле каждый идеедатель через мысль свою нашел известную идею, которая рано или поздно подымет весь народ и перестроит его в новые ряды жизни...»<sup>289</sup> Лисицкий в статье «Супрематизм миростроительства» выражает мысль о мессианской роли Малевича с предельной откровенностью: «...и если сегодня коммунизм, поставивший владыкой труд, и супрематизм, выдвинувший квадрат творчества, идут вместе, то в дальнейшем движении коммунизм должен будет отстать, ибо супрематизм, охватив всю жизнь, выведет всех из владычества труда, владычества бющегося сердца, освободит всех в творчестве и выведет мир к совершенству чистого действия. Это действие мы ждем от Казимира Малевича»<sup>290</sup>.

Вместе с тем в пространственных рассуждениях Малевича о закономерности отклонения реальности от истины абсолютного, «абстрактного, чистого, не-утилитарного знания» угадывается и осознание им неотвратимости собственного участия в строительстве Царства кесаря. С конца 1920-х годов мотивация необходи-

мости подчинения искусства государственной идеологии делается лейтмотивом жизненных установок и эстетических теорий бывших авангардистов. При этом многие из них поначалу еще продолжают верить в возможность взаимного сотрудничества и считают, что их вынужденный эстетический конформизм носит временный характер. В конце концов им остается один выход — самоубеждение в правильности происходящего.

В 1932 г. Малевич в письме Мейерхольду пишет, что, когда люди поймут, что «искусство есть беспредметно», тогда появится и беспредметный театр. «Но в данный момент, — утверждает Малевич, — во время социалистической стройки, когда все виды искусства должны принять участие в этом деле, искусство должно вернуться на отсталые участки и становиться образным. Живопись из своего беспредметного пути вернулась к образу, и движение живописи шло назад к образному участку своего пройденного пути, на котором оно разрушило образ, но, возвращаясь обратно, оно уже встретило новый образ, выдвинутый пролетарской революцией, который и нужно будет формировать, т. е. возводить в план художественного явления <...> Создания больших художественных картин становятся первой задачей советских художников»<sup>291</sup>. Таким образом, Малевич формулирует для себя гражданский долг художника как придание идеологическому заказу приемлемой художественной формы. Но и в таком компромиссном обличье малевичевские утопические проекты интеграции авангардных традиций в современное искусство обречены на провал. Судя по несостоятельности попыток адаптировать авангардную пластическую форму к системе ценностей соцреализма, Малевичу, как и многим другим мастерам авангарда, не удастся даже приблизиться к пониманию правил игры новой культуры. Неудача постигает их с двух сторон: произведения, порожденные идеей создания художественного образа социалистической стройки, не удовлетворяют ни самого художника, ни заказчика.

Разность судеб и взглядов бывших авангардистов не позволяет выстроить абсолютной типологической модели диалога их искусства и тоталитарной культуры, но утопический характер футуристического мышления определяет русло, в которое направлены интеллектуальные усилия художников. Авангардная традиция концептуализации художественного процесса переносится на новую почву и позволяет мастерам авангарда мотивировать закономерность появления чуждого им искусства и обязательности своего в нем участия социально-историческими причинами. Таким образом, состязаясь в сочинении художественных оксюморонов — гибридов соцреализма с авангардными пластическими принципами, они до некоторой степени снижают драматический накал переживания энтропии своего творчества и складывают оружие авангарда перед исторической необходимостью, что достаточно почетно и отчасти отвечает представлениям об исторической миссии искусства авангарда.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. об этом подробнее: Об одной лингвистической утопии: (Обзор) // Социокультурные утопии XX века. М., 1985. Вып. 3. С. 256.

<sup>2</sup> Радин Е. Футуризм и безумие. СПб., 1914. С. 5.

<sup>3</sup> Садок судей. Сб. П. СПб., 1913. С. 2.

<sup>4</sup> О классификации утопий см.: *Шацкий Е.* Утопия и традиция. М., 1990. С. 114–132.

<sup>5</sup> Посеяна общественному вкусу. М., 1912. С. 4. Ряду аспектов групповой деятельности кубофутуристов посвящена статья А. Гарбуза «Групповой портрет будетлян в свете фольклорно-мифологической традиции» (Хлебниковские чтения: Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. СПб., 1991).

<sup>6</sup> В том самом смысле, который вкладывает в понятие игры Хейзинга, утверждая, что «игра есть борьба за что-нибудь или же представление чего-нибудь» (*Хейзинга Й.* Homo ludens. М., 1992. С. 24). Одно из его определений представляется возможным предположить всему сказанному далее: «Не каждая партия игры в камешки или в бридж ведет к образованию клуба. Но объединяющее партнеров чувство, что они пребывают в некоем исключительном положении, вместе делают нечто важное, вместе обособляются от прочих, выходит за рамки всеобщих норм жизни, — это чувство сохраняет свою колдовскую силу далеко за пределами своего игрового времени» (Там же. С. 23).

<sup>7</sup> День. 1913. 1 декабря.

<sup>8</sup> *Успенский П.Д.* Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. СПб., 1992. С. 107–109.

<sup>9</sup> *Матюшин М.В.* Опыт художника новой меры (ЦГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2. Ед. хр. 21. Л. 1).

<sup>10</sup> *Успенский П.Д.* Указ. соч. С. 241.

<sup>11</sup> Там же. С. 229.

<sup>12</sup> Там же. С. 228.

<sup>13</sup> Там же. С. 232.

<sup>14</sup> Этой теме был также посвящен доклад А. Парниса «К интерпретации понятия “нуль форм” у Малевича», сделанный на конференции в ГРМ в 1988 г.

<sup>15</sup> *Терентьев И. А.* Крученых — грандиозарь. Тифлис, 1919. С. 1.

<sup>16</sup> *Крученых А., Клюн И., Малевич К.* Тайные пороки академиков. М., 1916. С. 29.

<sup>17</sup> См. об этом: *Шацкий Е.* Утопия и традиция. С. 218–232.

<sup>18</sup> *Малевич К.* По лестнице познания. М., 1991. С. 4.

<sup>19</sup> *Маринетти Ф.Т.* Футуризм. СПб., 1914. С. 146.

<sup>20</sup> *Крученых А., Клюн И., Малевич К.* Тайные пороки академиков. С. 29.

<sup>21</sup> *Крученых А.* Апокалипсис в русской литературе. М., 1923. С. 43.

<sup>22</sup> *Шершеневич В.* Зеленая улица: Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен, 1967. С. 152.

<sup>23</sup> «...Обратим внимание на то, что интерес к таинственному (и к средствам зашифровки художественного сообщения, и к загадкам бытия) тем выше, чем в большей степени писатель идентифицирует себя как противостоящего окружающей его культуре, как ту ее часть, которая исключает целое...» (*Смирнов И.П.* Литературный текст и тайна: К проблеме когнитивной поэтики // Wiener Slavistischer Almanach. Wien, 1988. Bd. 21. S. 294).

<sup>24</sup> *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 526.

<sup>25</sup> *Низен Е.* Пятна. Садок Судей П. М., 1913. С. 103–104.

<sup>26</sup> Цит. по: Литературные манифесты: От символизма до «Октября». М., 1924. С. 101.

<sup>27</sup> *Бурлюк Д.* Энтелехизм. Искусство как органический процесс. N.Y., 1930. С. 24.

<sup>28</sup> *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. N.Y., 1978. С. 117.

<sup>29</sup> *Успенский П.Д.* Tertium Organum: Ключ к загадкам мира. С. 30.

<sup>30</sup> Там же. С. 32.

<sup>31</sup> Там же.

<sup>32</sup> *Хлебников В.* Время мера мира. Пг., 1916. С. 9.

<sup>33</sup> Цит. по: *Иванов Вяч.Вс.* Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX века // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино. М., 1988. С. 121.

- 34 Матюшин М. О книге Меценже—Глеза «De cubisme» // Союз молодежи. 1913. № 3. С. 25.
- 35 Розанова О. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Неизвестный русский авангард. М., 1992. С. 335.
- 36 Цит. по: Wolfram E. History of Collage. N.Y., 1975. P. 40.
- 37 Цит. по: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 319.
- 38 Цит. по: Модернизм: Анализ и критика основных направлений. М., 1969. С. 51.
- 39 Цит. по: Тастевен Г. Футуризм: (На пути к новому символизму). М., 1914. С. 27.
- 40 Крученых А. Новые пути слова // Трое. СПб., 1913. С. 29.
- 41 Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 48.
- 42 Цит. по: Модернизм: Анализ и критика основных направлений. М., 1969. С. 53.
- 43 Лившиц Б. Указ. соч. С. 122–123.
- 44 Маяковский В. Театры // Полн. собр. соч. М., 1955. Т. 1. С. 42.
- 45 Крученых А. Победа над солнцем. М., 1914. С. 16.
- 46 Честертон Г. Тень акулы // Детектив и политика. Вып. 2. М., 1989. С. 44.
- 47 Крученых А. Победа над солнцем. С. 18.
- 48 Аполлинер Г. Стихи. М., 1967. С. 25–26.
- 49 Каменский В. Вызов // Футуристы: Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1–2. С. 27.
- 50 Гамма: Ежемесячный мировой иллюстрированный журнал. 1911. № 1. С. 43.
- 51 Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 109.
- 52 Каменский В. Танго с коровами. М., 1990. С. 443.
- 53 Там же.
- 54 Сандра Б. По всему миру. М., 1977. С. 51.
- 55 Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. С. 109.
- 56 Цит. по: Литературные манифесты: От символизма до «Октября». С. 51.
- 57 Там же. С. 55.
- 58 Там же. С. 88.
- 59 Каменский В. С. 443.
- 60 Маринетти Ф. Т. Технический Манифест футуристской литературы // Называть вещи своими именами... С. 163.
- 61 Там же. С. 166–167.
- 62 Малевич К. Супрематизм: Из «Каталога 10-й государственной выставки...» // Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 151.
- 63 Муравьев В. Овладение временем. М., 1924. С. 103.
- 64 Успенский П. Tertium Organum... С. 223.
- 65 Крученых А. Наш выход. М., 1996. С. 46.
- 66 Ходасевич В. Авиатору // Ходасевич В. Колеблемый треножник. М., 1991. С. 93.
- 67 Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 86–87.
- 68 Бурлюк Д. Обрызганный катер // Энтелехизм. Искусство как органический процесс. С. 24.
- 69 Крученых А. Победа над солнцем. С. 18.
- 70 Садок судей. Сб. П. С. 74.
- 71 Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. С. 11, 205.
- 72 Каменский В. От иероглифов до А // Дохлая луна. М., 1914. С. 73–74.
- 73 Письмо К. Малевича М. Матюшину. Май 1915. Цит. по: Наше наследие. М., 1989. Вып. 2. С. 299.
- 74 См. об этом в статье: Дуганов Р. «Мир погибнет, а нам нет конца!» или мир наизнанку // Крученых А. Победа над солнцем. Москва; Вена, 1993. С. 9–10.

- 75 Шершеневич В. Великолепный очевидец: Поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Марисенгофа, Шершеневича, Грузинова*. М., 1990. С. 541.
- 76 Уэллс Г. Современная утопия. СПб., 1906. С. 97.
- 77 Шацкий Е. Утопия и традиция. М., 1990. С. 184–185.
- 78 Маринетти Ф.Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 83.
- 79 Там же. С. 12.
- 80 Цит. по: Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Избр. произв. М., 1990. Кн. 1. С. 54.
- 81 Там же. С. 55.
- 82 Там же. С. 46.
- 83 Там же. С. 55.
- 84 Абрамович Н.Я. Человек будущего. СПб., 1908; *Он же*. Женщина и мир мужской культуры. Мировое творчество и половая любовь. М., 1913.
- 85 Абрамович Н.Я. Женщина и мир мужской культуры... С. 113.
- 86 Маринетти Ф.Т. Футуризм. С. 35.
- 87 Там же. С. 26.
- 88 Там же. С. 48.
- 89 Лившиц Б. Указ. соч. С. 146.
- 90 Крученых А. Наш выход. С. 46.
- 91 Маринетти Ф.Т. Футуризм. С. 72.
- 92 Цит. по: Литературные манифесты: От символизма до «Октября». С. 107.
- 93 Маринетти Ф.Т. Футуризм. С. 72. Надо заметить, что подобные физиологизмы применительно к искусству являются типичным ницшеанским мотивом и лишь раз свидетельствуют о чрезвычайном влиянии философии Ницше на русский и итальянский футуризм.
- 94 Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 6.
- 95 Харджиев Н., Малевич К., Матюшин М. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 15.
- 96 Крученых А. Наш выход. С. 83.
- 97 Стрелец. Пб., 1915. С. 58.
- 98 Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. С. 123.
- 99 Крученых А. Победа над солнцем. С. 6.
- 100 Парнис А. Ранние статьи Р.О. Якобсона о живописи // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 409.
- 101 Лившиц Б. Указ. соч. С. 159.
- 102 Трое. СПб., 1913. С. 35.
- 103 Лившиц Б. Указ. соч. С. 159.
- 104 Текст манифеста полностью воспроизводится в книге: Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999.
- 105 Хачатурян В. Революция и русская культура в концепции евразийства // Европейский альманах: История. Традиция. Культура. М., 1993. С. 47.
- 106 Афиша выступления Лившица воспроизведена в книге: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1933. С. 249.
- 107 Тема «Хлебников и Восток» посвящен ряд специальных исследований, в том числе: Лоциц Ю.М., Турбин В.Н. Тема Востока в творчестве Хлебникова // Народы Азии и Африки. 1966. № 4; Иванов Вяч.Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня проносят на словных...» // Тр. по знак. системам. 1967. Т. 3; Лакоба С. Бодхисатва — Хлебников и Восток: Сб. работ молодых ученых и специалистов Абхазии. Сухуми, 1980; Парнис А. «Туда, туда, где Изанаги...»: Некоторые заметки к теме «Хлебников и Япония» // Искусство

авангарда: язык мирового общения: Материалы междунар. конф. 10–11 декабря 1992 г. Уфа, 1993.

108 Хлебников В. Собр. произв.: В 5 т. Л., 1928–1933. Т. V. С. 298 (далее в тексте римскими цифрами обозначен том, арабскими — страницы).

109 Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 471.

110 Там же. С. 471.

111 Об этом см.: Григорьев В. Словотворчество и смежные проблемы языка поэта. М., 1986. С. 83; примеч. А. Парниса к стихотворению «Ляля на Тигре» (Хлебников В. Творения. С. 707).

112 Митурич П. Мое первое знакомство с Велимиром Хлебниковым. Машинописная копия (ОР ГТГ. Ф. 4. Оп. 2171).

113 Об этом см.: Парнис А. Е. Южнославянская тема Велимира Хлебникова: Новые материалы к творческой биографии поэта // Зарубежные славяне и русская культура. Л., 1978.

114 Хлебников В. Творения. С. 567.

115 Там же. С. 566.

116 Уэллс Г. Указ. соч. С. 5.

117 Маринетти Ф. Т. Футуризм. С. 100 (в дальнейшем ссылки на это издание с указанием номера страницы будут даваться в тексте, напр.: [Мар., 33]).

118 Ницше Ф. Указ. соч. С. 32.

119 Там же. С. 37–38.

120 Там же. С. 12.

121 Там же. С. 77.

122 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 147.

123 Успенский П. Tertium Organum... С. 100.

124 Шацкий Е. Утопия и традиция. М., 1990. С. 127.

125 Цит. по: Называть вещи своими именами... С. 162.

126 Хлебников В. Творения. С. 604.

127 Там же. С. 595.

128 В силу многих причин эта идея оказывается одной из излюбленных в мифологии тоталитаризма: «...а вместо сердца — пламенный мотор».

129 О двух направлениях в русском футуризме см.: Nilsson N. A. Futurism, Primitivism and the Russian Avant-garde // Russian Literature. Amsterdam, 1980. Vol. 8. Is. 5. P. 469–482.

130 Каменский В. Танго с коровами. С. 443.

131 Там же. С. 443.

132 Малевич К. О новых системах в искусстве. Статика и скорость. Установление А. // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич: Живопись и теория. М., 1993. С. 221.

133 Ницше Ф. Указ. соч. С. 228–229.

134 Маяковский В. Мистерия-буфф // Полн. собр. соч. М., 1956. Т. 2. С. 346.

135 Об актуальности этого понятия для утопий нагляднее всего свидетельствует частота его эксплуатации в антиутопиях, развенчивающих основные утопические ценности.

136 Уэллс Г. Указ. соч. С. 5.

137 Тастевен Г. Футуризм: (На пути к новому символизму). С. 5.

138 Крученых А. Победа над солнцем. С. 17.

139 Утопия и утопическое мышление: Антология зарубежной литературы. М., 1991. С. 175–176.

140 Хлебников В. В. Письмо двум японцам // Собр. произв. Т. 5. С. 156.

141 Хлебников В. В. Лебедя будущего // Собр. произв. Т. 4. С. 287.

142 Хлебников В. В. Предложения // Собр. произв. Т. 5. С. 160.

143 Ласки М. Утопия и революция // Утопия и утопическое мышление. М., 1991. С. 198.



- 144 Цит. по: Утопия и утопическое мышление. С. 197.
- 145 Там же. С. 197.
- 146 *Маринетти Ф. Т.* Футуризм. С. 40.
- 147 Факсимильное воспроизведение листовки см.: *Shadowa L.* Suche und Experiment: Russische und sowjetische Kunst. 1910 bis 1930. Dresden, 1978.
- 148 *Малевич К.* Воззвание к передовым художникам Италии: Манифест для журнала «Интернационал искусства». Цит. по: *Харджиев Н.И.* «Интернационал искусства»: Из материалов по истории советского искусства // Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 258.
- 149 *Малевич К.* Всем, всем, всем, и друзьям, знакомым и родственникам Н. Радлова. Цит. по: *Ковтун Е.Ф.* Русский авангард 1920–1930-х годов. СПб., 1996. С. 84.
- 150 Цит. по: *Харджиев Н.И.* «Интернационал искусства»... С. 258–259.
- 151 Из записи Н. Суекина на рисунке 1924 г. Рисунок воспроизведен в книге: *Rakitin V.* Suprematisti Russi Degli Anni 20. Suetin, Cačnik, Leporskaja. Milano, 1991. P. 50.
- 152 Подробный анализ трактата «Лень как действительная истина человечества» см.: *Ингольт Ф.* Реабилитация праздности // *Малевич К.* Лень как действительная истина человечества. М., 1994.
- 153 *Малевич К.* Бог не скинут. Искусство. Церковь. Фабрика // Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 236.
- 154 *Ковтун Е.Ф.* Казимир Малевич и последнее стихотворение Хлебникова // *Мѣра*. 1994. № 2.
- 155 *Малевич К.* Бог не скинут... С. 243.
- 156 *Иванов В.* Предчувствия и предвестия. М., 1991. С. 17, 25.
- 157 *Соловьев В.С.* Избранное. М., 1990. С. 221.
- 158 Там же. С. 230.
- 159 Там же. С. 229.
- 160 *Ницше Ф.* Антихристианин // *Ницше Ф.* Сумерки богов. М., 1989. С. 20.
- 161 *Успенский П.Д.* Tertium Organum... С. 240–241.
- 162 Урбанистический уклон имел большое число сторонников и среди будетлян, утопия Хлебникова не определяла генеральной линии, а была просто наиболее яркой и последовательной; русский урбанизм же смягчался метафизическим началом, присущим будетлянству. В стане русского футуризма не наблюдалось полного согласия, поэтому образ сверхчеловека располагался в достаточно широком диапазоне: от будетлянского силача-авиатора, в совершенстве владеющего техникой и благодаря ей преодолевающего время и пространство, до юноши в латах из белого льна, управляющего временем и пространством силой духа.
- 163 *Малевич К.* Супрематическое зеркало // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.
- 164 Там же.
- 165 Там же.
- 166 Там же.
- 167 *Малевич К.* Супрематизм: Из «Каталога десятой государственной выставки. Беспредметное творчество и супрематизм» // Собр. соч. Т. 1. С. 150–151.
- 168 *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму: Новый живописный реализм // Собр. соч. Т. 1. С. 53.
- 169 *Малевич К.* Супрематизм... С. 151.
- 170 Там же.
- 171 *Малевич К.* О «я» и коллективе // Альманах Уновис. № 1. Витебск, 1920. (Факсим. изд.). М., 2003. Прилож. С. 66.
- 172 *Крученых А.* Чорт и речетворцы // Апокалипсис в русской литературе. М., 1923. С. 3.

- 173 Крученых А. Полуживой. М., 1913. С. 4.
- 174 Хлебников В.В. Собр. произв. Т. 5. С. 213.
- 175 Там же. С. 226.
- 176 Малевич К. Государственникам от искусства // Собр. соч. Т. 1. С. 79–80.
- 177 Цит. по: Шатских А. Малевич в Витебске // Искусство. 1988. № 11. С. 40.
- 178 Малевич К. О «я» и коллективе. С. 59.
- 179 Крученых А. Наш выход: К истории русского футуризма. М., 1996. С. 26.
- 180 Хлебников В. Наша основа // Хлебников В. Творения. С. 632.
- 181 Хлебников В. Лебедя будущего. С. 289.
- 182 Малевич К. О «я» и коллективе. С. 61.
- 183 Муравьев В. Овладение временем. М., 1924. С. 77, 85.
- 184 Malevich K. The world as Non-Objectivity // Unpublished writings 1922–1925. Copenhagen, 1976. Vol. III. P. 348.
- 185 Mondrian P. Towards the true vision of reality // Seuphor M. Piet Mondrian. Life and work. L., 1957. P. 168.
- 186 Jaffe Hans L.C. Piet Mondrian. N.Y., 1985. P. 34.
- 187 Бердяев Н. Судьба России. М., 1990. С. 292.
- 188 Гротус В. Границы архитектуры. Цит. по: Баталов Э.Я. В мире утопии. М., 1989. С. 264.
- 189 Муравьев В. Овладение временем. М., 1924. С. 103
- 190 Малевич К. О «я» и коллективе. С. 62.
- 191 Jaffe Hans L.C. Piet Mondrian. P. 35.
- 192 Малевич К. О «я» и коллективе. С. 61.
- 193 Там же.
- 194 Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка // Собр. соч. Т. 1. С. 89.
- 195 Малевич К. Новаторам всего мира: Тезисы (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 1).
- 196 Шатских А. Философский архитектон Малевича // De Visu. 1993. № 11. С. 43.
- 197 Разговоры с Бахтиным // Человек. М., 1994. № 1. С. 170.
- 198 Шатских А. Философский архитектон Малевича. С. 39.
- 199 Келлен Л. Новая живопись. Импрессионизм. Ван Гог и Сезанн. Романтика новой живописи. Годлер. Гоген и Матисс. Пикассо и кубизм. Экспрессионисты. Футуризм. М., 1913.
- 200 Там же.
- 201 Там же.
- 202 ОР Гос. музея В.В. Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 12. Л. 12–13.
- 203 О том, насколько ценима была Матюшиним эта книга, свидетельствует тот факт, что в 1930-х годах он снова обращается к ее положениям, размышляя об искусстве в автобиографических записях (Матюшин М. Творческий путь художника. (Машинопись). С. 201. Культурный фонд «Центр Харджиева-Чаги». Амстердам. Стеделик-музей).
- 204 См., напр.: Сарабьянов Д. Русский авангард перед лицом религиозно-философской мысли // Искусство авангарда: язык мирового общения...
- 205 Малевич К. О «я» и коллективе. С. 60.
- 206 Соловьев В. Идея сверхчеловека // Избранное. М., 1990. С. 225.
- 207 Там же. С. 43.
- 208 Учитывая соотношенность философских и художественных установок Малевича, можно предположить, что «личные свойства» в его философской теории равнозначны понятию предметности.
- 209 Малевич К. О «я» и коллективе. С. 61.

210 Это не единственная позиция, в которой обнаруживается подобие малевичевских идей философии Тейяра де Шардена. Панпсихическая основа учения Шардена, выраженная прежде всего в понятии энергии, которая является импульсом космической эволюции, сродни вводимому Малевичем понятию возбуждения. Философия Малевича содержит целый ряд постулатов, перекликающихся с шарденовской идеей восхождения к Богу, растворения в духовном космосе как конечной цели антропогенеза, социальным идеалом, сформулированным Шарденом как единомыслие. Хотя, разумеется, в теории Малевича отсутствует религиозная направленность в общепринятом понимании.

211 Гершензон М. Тройственный образ совершенства. Томск, 1994. С. 16.

212 Малевич К. О «я» и коллективе. С. 62.

213 Гершензон М. Указ. соч. С. 3.

214 Шопенгауэр А. Мир как воля и представление. М., 1900. Т. 1, кн. 3. С. 185.

215 Первым на это обстоятельство указал Т. Андерсен, издатель и комментатор собрания сочинений Малевича (*Malevich K. The world as Non-Objectivity*. P. 7–10).

216 См.: Редько А.М. Литературно-художественные искания в к. XIX — н. XX веков. Л., 1924. С. 147.

217 В документальных источниках Народная художественная школа именовалась также Народным художественным училищем, с 1920 г. — Витебскими художественными мастерскими или Витсовомасом (Витебские Свободные мастерские), и в 1921 г. получила название Художественно-практический институт.

218 Лисицкий Л. Не мировидение — но мирореальность. Что должен знать пролетарий об искусстве. 1920 (РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 14).

219 Об архитектурных экспериментах Малевича см.: Стригалева А. Стилистическая эволюция объемного супрематизма // Художественные проблемы предметно-пространственной среды. М., 1978; Он же. Не архитекторы в архитектуре // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915–1932. Берн; Москва, 1993; Коккинаки И. Супрематическая архитектура Малевича и ее связи с реальным архитектурным процессом // Вопросы искусствознания. М., 1993. № 2–3.

220 ГАВО. Ф. 101. Оп. 1. Д. 3. Л. 35 об.

221 К истории педагогической деятельности К.С. Малевича // Страницы истории отечественного дизайна. М., 1989. С. 147. (Тр. ВНИИТЭ; Вып. 59).

222 ГАВО. Ф. 246. Д. 310. Л. 53.

223 Спустя несколько лет отношение Малевича к коммунизму приобрело резко негативный характер: «Коммунизм есть сплошная вражда и нарушение покоя, ибо стремится подчинить себе всякую мысль и уничтожить ее. Еще ни одно рабство не знало того рабства, которое несет коммунизм...» (*Малевич К. Записки и записи разных лет (1924–1927)* // Сарабьянов Д., Шатских А. Казимир Малевич: Живопись. Теория. С. 363).

224 О классификации утопий см.: Шацкий Е. Утопия и традиция. М., 1990. С. 114–132.

225 Чашник И. К листовке // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 1920. 20 ноября.

226 Подробнее об интерпретации Малевичем идеи коллективизма см. раздел «Единоликий образ совершенства». Супрематический ордер философии Казимира Малевича» в наст. главе.

227 В культурной жизни 1920-х годов можно найти и другие примеры материализации коллективистских коммунитарных установок, например создание в 1922 г. «Персимфанса» — оркестра без дирижера. Анонимно выставляли свои работы члены объединения ОБМОХУ. В конце 1918 — начале 1919 г. К. Малевич, А. Родченко, В. Степанова, Н. Удальцова, Л. Попова, А. Древин, А. Ган и И. Кляон вели переговоры о создании группы «Ком-

супрбз» (Коммуна супрематистов и беспредметников); по предложению Гана объединение предполагалось в форме коммуны. Намерения не осуществились из-за фатальной невозможности примирить лидерские амбиции Родченко и Малевича (см.: *Степанова В. Человек не может жить без чуда: Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М., 1994. С. 60–63*).

228 ОР ГРМ. Ф. 205. Ед. хр. 1. Л. 14.

229 По-видимому, недаром Лисицкий, вскоре отколовшийся от Уновиса, писал в совместном с И. Эренбургом программном манифесте журнала «Вещь»: «Мы не учреждаем секты и не довольствуемся суррогатами коллектива в виде различных направлений и школ. Мы будем стараться объединить и координировать труды всех, желающих действительно трудиться...» (Вещь. Берлин, 1922. № 1; цит. по: Эль Лисицкий и его теоретическое наследие. М., 1991. С. 76). И если Малевич стремился к объединению левых сил под эгидой Уновиса, то Лисицкий декларировал консолидацию художников авангарда на паритетной основе.

230 По мнению А. Шатских, автором эскиза печати был Лисицкий. Это утверждение базируется на том факте, что квадрат с подписью «Уновис» служил концовкой книги Лисицкого «Сказ про два квадрата» (*Шатских А. Уновис — очаг нового мира // Великая утопия. М., 1993. С. 81*). Однако В. Ракитин приводит ряд эскизов печати, сделанных Н. Суетиным (*Ракитин В. Николай Михайлович Суетин. М., 1998. С. 14*).

231 *Эфрос Н. Искусство чтеца. М., 1980. С. 24–25.*

232 *Ромм А. Выставка в Витебске 1921 г. // Искусство. 1921. № 4. С. 42.*

233 Подробнее об этом см.: *Горячева Т. Партия Уновиса: К истории появления статьи Малевича «О партии в искусстве» // Вопросы искусствознания. 1996. № 1.*

234 В истории приобщения деятелей искусства к партийным формам существования был показательный эпизод: в 1919 г. группировка «комфутов» изъявила желание войти в Выборгский райком партии на правах партийного коллектива и получила отказ (см.: *Мазеев А. Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М., 1975. С. 125*).

235 Машинописный экземпляр статьи находится в числе материалов Н. Харджиева, попавших в РГАЛИ; фонд еще не описан и не систематизирован.

236 Письмо Малевича И. Кудряшлову от 14 апреля 1921 г. Факсимильное воспроизведение см.: *Russian Avant-garde 1910–1930. The G. Costakis Collection: Theory-Criticism. Athens, 1995. С. 563.*

237 Письмо К. Малевича М. Матюшину от 21 января 1920 г. (ОР ГТГ. Ф. 25. Ед. хр. 9. Л. 26).

238 Цит. по: *Хан-Магомедов С. О. Две концепции стилеобразования: Московская и витебская школы // Техническая эстетика. М., 1980. С. 90. (Тр. ВНИИТЭ; Вып. 24).*

239 *Чашник И. К листовке // Уновис. Листок Витебского Творкома № 1. 1920. 20 ноября.*

240 *Малевич К. О партии в искусстве // Собр. соч. Т. 1. С. 225.*

241 *Малевич К. Напи задачи // Собр. соч. Т. 1. С. 136.*

242 *Эфрос А. Профили. М., 1930. С. 201.*

243 *Лисицкий Л. Автобиография. 1932 (ОР Музея им. В.В. Маяковского. Р. 5356. Л. 2).*

244 *Малевич К. Супрематизм. 34 рисунка. С. 186.*

245 *Малевич К. Письмо голландским художникам (Архив Харджиева-Чаги).*

246 *Malevich K. Essays on Art. Copenhagen, 1968. Vol. 1. Borgen. P. 184 (факсим. изд.).*

247 *El Lissitzky. Retrospective. Staatliche Galerie Moritzburg Halle. Hannover, 1988. S. 72.*

248 *El Lissitzky. Maler. Architekt. Typograf. Fotograf. Dresden, 1976. S. 348.*

- 249 *Лисицкий Л.* Не мировидение — но мирореальность: Что должен знать пролетарий об искусстве. 1920 (РГАЛИ. Ф. 2361. Оп. 1. Ед. хр. 25. Л. 14).
- 250 Там же.
- 251 *Эль Лисицкий.* Новое русское искусство // Сборник теоретической прозы Л. Лисицкого. М., 1991. С. 123.
- 252 *Шкловский В.* Зоо или письма не о любви // Жили-были: Воспоминания. Мемуарные записи. Повести о времени с конца XIX века по 1964 г. М., 1966. С. 243.
- 253 *Бушуева С.* Полвека итальянского театра. Л., 1978.
- 254 *Попов В., Фрезинский Б.* Илья Эренбург: Хроника жизни и творчества (в документах, письмах, высказываниях и сообщениях прессы, свидетельствах современников). СПб., 1993. Т. 1. 1891–1923. С. 290.
- 255 *Эренбург И.* Витрион // Эренбург И. Необычайные похождения... СПб., 2001. С. 466.
- 256 *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. М., 1990. С. 411.
- 257 *Эренбург И.* Витрион. С. 465.
- 258 Там же. С. 466.
- 259 Там же. С. 469.
- 260 Там же. С. 470.
- 261 *Замятин Е.* Мы // Утопия и антиутопия XX века. М., 1990. С. 240.
- 262 Там же. С. 237.
- 263 *Эренбург И.* Витрион. С. 476.
- 264 Там же. С. 466.
- 265 Там же. С. 467.
- 266 *Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания.* Критика: В 2 т. М., 2004. Т. 2. С. 395.
- 267 *Бердяев Н.* Судьба России. М., 1990. С. 298.
- 268 *Malevich K.* The world as Non-Objectivity... P. 10.
- 269 *Эренбург И.* Дай оглянуться: Письма 1908–1930. М., 2004. С. 285, 289.
- 270 *Шершеневич В.* Поэтические воспоминания 1910–1925 гг. // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 546.
- 271 *Эфрос А.* Профили. М., 1930. С. 201.
- 272 ОР ГТГ. Ф. 25. Ед. хр. 9. Л. 21.
- 273 *Малевич К.* Новаторам всего мира: (Тезисы статьи) (РГАЛИ. Ф. 665. Оп. 1. Ед. хр. 32. Л. 1).
- 274 *Маяковский В.В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 351.
- 275 Искусство коммуны. 1918. № 2.
- 276 *Луначарский А.* Искусство и революция // Искусство. 1921. № 1. С. 3.
- 277 *Аксенов И.* К ликвидации футуризма: Заметки // Печать и революция. М., 1921. Кн. 3. С. 93.
- 278 Там же. С. 94.
- 279 Там же. С. 43.
- 280 *Маяковский В.* В кого вгрызается ЛЕФ? // Полн. собр. соч. М., 1959. Т. 12. С. 46.
- 281 *Малевич К.* Государственникам от искусства // Собр. соч. Т. 1. С. 81.
- 282 *Малевич К.* В государстве искусств // Собр. соч. Т. 1. С. 89.
- 283 Эта тема в той или иной форме затрагивается Малевичем в ряде статей 1920-х годов и в его фундаментальном труде «Мир как беспредметность».
- 284 *Малевич К.* Из книги о беспредметности // Russian Literature. Amsterdam, 1985. Vol. 25. Is. 3. P. 414.
- 285 Ibid. P. 417.

<sup>286</sup> Этому тексту Малевича посвящена статья М. Грыгара «Ленинизм и беспредметность. Рождение мифа» // *Russian Literature*. Amsterdam, 1985. Vol. 2. Is. 3. P. 383–397.

<sup>287</sup> Бердяев Н. *Философия неравенства*. М., 1990. С. 265.

<sup>288</sup> Malevich K.S. *Essays on Art*. Copenhagen, 1976. Vol. 3. P. 348–349.

<sup>289</sup> Малевич К. *Лень как действительная истина человечества*. М., 1994. С. 21–22.

<sup>290</sup> Эль Лисицкий. *Супрематизм миростроительства* // Альманах Уновис. М., 2003. С. 73. (Факсим. изд.).

<sup>291</sup> РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 1933. Л. 2.

## РУССКИЙ ФУТУРИЗМ: СТАНОВЛЕНИЕ И СВОЕОБРАЗИЕ

---

Проблема изучения русского футуризма в контексте истории литературы XX в. все еще остается актуальной. Прежние нормативные категории (метод, направление) были не в состоянии прояснить сложные явления, существовавшие столетие назад. «Грядущее обрисует фигуру футуризма во весь рост», — заявлял Владимир Маяковский в 1918 г. Действительно, именно дистанция во времени, определенная ею высота точки обзора дают возможность подняться над разделительными линиями, увидеть укрупненную картину литературного развития во взаимодействии и взаимопроникновении новых идей. Диффузный характер литературного процесса 1900–1920-х годов, отмечаемый в последнее время исследователями, находит на материале теории и практики русского футуризма убедительное подтверждение.

Первый манифест футуризма, провозглашенный итальянским поэтом Филиппо Томмазо Маринетти со страниц парижской газеты «Фигаро» 20 февраля 1909 г., был с интересом встречен в России. На страницах популярного журнала «Вестник литературы» (1909. № 25) говорилось, что «это слово — новое в литературе, как были новы слова *романтизм*, *натурализм*, *символизм* и другие *измы*, — пущено в обращение пока только в Италии и Франции группой литературных новаторов во главе с молодым поэтом Маринетти, редактором миланского журнала «Poesia»».

Автор заметки подчеркивал, что новая доктрина превозносит инстинкт, и цитировал Маринетти: «Мы будем опрометчивыми и мятежными. Наши предшественники прославляли неподвижность глубокомыслия, мы будем воспевать удар кулаком. Несущийся автомобиль прекраснее любой картины»<sup>1</sup>. Журналист сочувственно отнесся и к призыву футуристов разрушать музеи, считая, что Маринетти доводит свою мысль до ее крайнего проявления лишь для того, чтобы привлечь внимание публики: «Понятно, он не станет жечь совершенные произведения. Но несомненно также, что нас отделяет от действительности слишком много воспоминаний. Познавание прошлого мешает свежести наших впечатлений, наивности наших радостей. Мы не можем иметь личных мыслей и чувств, давно почившие думают и чувствуют в нас...»

Более подробно о выступлениях футуристов рассказали Михаил Кузмин и Паоло Буцци в «Письмах из Италии» в журнале «Аполлон» летом 1910 г. Но долгое время «футуризм» оставался для газетчиков очередной модной темой, такой же, как футбол и танго. «Футуристы стали бытовым явлением столичной жизни», — писал Евгений Адамов в газете «День».

Безусловно, футуристические манифесты в России попали на хорошо подготовленную почву и не были единственным источником, из которого питалось новое искусство.

В значительной мере основы русского футуризма намечались его главными оппонентами — символистами. Темы города, машинной цивилизации, всеобщего хаоса и разрыва привычных связей, отступления от нормативной поэтики, сложные виды рифм — все это уже наблюдалось в их поэзии. Поколение футуристов не только выросло в атмосфере символизма, но и получило в наследство от него разнообразные связи с европейской культурой, прежде всего французской и немецкой. Широкий историко-художественный контекст, в котором формировался русский футуризм, во многом определял его неповторимый облик, сделал по-настоящему авангардным явлением. Недаром в русской художественной критике слово «авангард» появилось впервые в 1910 г. в статье А. Бенуа о выставке Союза русских художников.

Понятие «русский футуризм» включало целый спектр явлений — от подчеркнуто независимых кубофутуристов до эпигонов «Мезонина поэзии», от близких к экспрессионизму участников Союза молодежи до лучистов и всёков. Чрезвычайная интенсивность новаторских выступлений, борьба за первенство в открытии перспективных путей определяла накал взаимной, порой уничтожающей критики, едва ли не превосходившей полемику с символистами. Словотворческие опыты Хлебникова по склонению корней, заумный язык Крученых, использование «ноль-формы» Василиском Гнедовым значительно углубляли эксперимент в поэзии. Особый интерес к фольклору заставлял критиков писать о том, что «будетлянство не есть футуризм, в то время как последний вовсе отрицает традицию, будетлянство есть новотворчество, вскормленное великолепными традициями русской древности»<sup>2</sup>.

### *«Кубофутуризм»*

«Живопись и поэзия первые осознали свою свободу», — с этого утверждения ведет начало кубофутуризм, уникальное движение, органично объединившее литературу и изобразительное искусство в поисках нового. Почти одновременно в 1908 г. секретарь редакции журнала «Весна» Василий Каменский опубликовал «Искушение грешника», ритмическую прозу никому не известного студента Виктора Хлебникова, а приват-доцент и врач Генерального штаба Николай Кульбин собрал вокруг себя группу художников «Треугольник». Тогда же в Москве на углу Мясницкой и Банковского переулков на выставке «Стефанос-Венок» состоялось знакомство братьев Бурлюков с Михаилом Ларионовым, Аристархом Лентуловым, за которым последовала совместная поездка в Петербург к Н. Кульбину. Весной 1909 г. на организованной Кульбиным выставке «Импрессионисты» встретились художник и композитор Михаил Матюшин, который вместе с женой, поэтессой и художницей Еленой Гуро, экспонировал свои работы, и Василий Каменский, автор одной из картин («Березы»).

В дальнейшем с кружком Кульбина было связано их участие в Первой выставке рисунков и автографов русских писателей «Треугольник» в марте 1910 г. и в сборнике «Студия импрессионистов». В. Хлебников замечал:



Странная ломка миров живописных  
Была предтечею свободы,  
Освобождением от цепей,  
Так ты шагало, искусство.

К началу 1910 г. сложился круг единомышленников, которым Хлебников дал имя «будетляне» и глубокую, оригинальную философско-эстетическую программу. Хлебников исходил из первобытного синкретизма творческого духа и возвращал словесность к ее истокам. «Словотворчество, — писал он, — враг книжного окаменения языка, и, опираясь на то, что в деревне *около* рек и лесов до сих пор язык творится, каждое мгновение создавая слова, которые то умирают, то получают право бессмертия, переносит это право в жизнь писем»<sup>3</sup>.

Новаторская поэтика Хлебникова была созвучна устремлениям будетлян. Когда через несколько лет авторы «Первого журнала русских футуристов» собирали «Материалы для истории русских литературных нравов», они так заявляли о своих истоках: «В 1910 году вышла книга “Садок Судей (1)”». В ней гениальный Виктор Хлебников встал во главе русской новой литературы. В этой книжке, напечатанной на обоях, впервые был указан новый путь поэтического творчества»<sup>4</sup>.

Издатель «Садка судей» М. Матюшин вспоминал учредительное собрание участников: Хлебников, Елена Гуро, В. Каменский, Д. и Н. Бурлюки, Е. Низен, С. Мясоедов, С. Городецкий: «Сколько остроумных соображений, сколько насмешек над теми, кто придет в тупик от одного вида книжки, напечатанной на обоях, со странными стихами и прозой. Тут же В. Бурлюк рисовал портреты участников сборника. Тут же рождались и шуточные экспромты, возбуждавшие не смех, а грохот. Книжку никто не хотел печатать, поэтому мы ее напечатали в типографии немецкой газеты» (М. Матюшин, «Русские кубофутуристы»). Была ли она замечена среди десятков поэтических книг того времени? Однозначно на этот вопрос не мог ответить даже Матюшин. В рукописи «Путь художника» читаем: «Эта книжечка упала как бомба в собрание “мистиков” у Вяч. Иванова. Бурлюки очень благочестиво проникли тогда в литературное собрание у Вяч. Иванова, уходя “насовали” “Садок” всем присутствовавшим в пальто, в шинели, в каждый карман по книжке “Садка”». В других воспоминаниях он замечал: «На наше первое выступление символисты почти не обратили внимания, приняв бомбу за обыкновенную детскую хлопушку». Изданный в апреле 1910 г. тиражом всего 300 экземпляров «Садок судей» своим существованием составлял оппозицию «эстетике старья».

Тогда же художники группы «Треугольник», не удовлетворенные «эклектичностью, декадентством и врубелизмом лидера», отошли от Кульбина и создали по инициативе Матюшина и Гуро общество «Союз молодежи». В уставе, утвержденном 16 февраля 1910 г., было записано, что цель общества — «ознакомление своих членов с современными течениями в искусстве, развитие в них эстетических вкусов путем совместных занятий рисованием и живописью, а также обменом мнений по вопросам искусства». Членами «Союза молодежи» были художники Павел Филонов, Ольга Розанова, Вольдемар Матвей, Эдуард Спандиков и др. Секретарем был избран декоратор Троицкого театра миниатюр Иосиф Школьник, а председателем — Левкий Жевержеев, владелец парчовой фабрики, собиратель коллекции

по истории театра. Он посильно субсидировал общество художников. В выставках «Союза молодежи» принимали участие и московские живописцы, входившие в общество «Бубновый валет», в группу Ларионова.

Один из них — Давид Бурлюк — с самого начала стремился создать радикальную платформу для критики искусства прошлого. Распространенная на выставке «Треугольник» листовка «По поводу “художественных писем” г-на А. Бенуа» вызвала скандал. «Знали ли мы в это время об итальянском футуризме? — вспоминал Матюшин. — Знали, хотя и мало. До нас доходили вести о новом искусстве из Франции <...> Зимой 1910 года я был в Москве у Щукина и он мне показал работы Пикассо, висевшие над картинами другого испанца — Сулоаги. Это старенькое академическое искусство и новое так были контрастны, что я в изумлении перескакивал с одного на другое и, наконец, устался на Пикассо и не мог оторваться. Щукин сказал, что вещи этого молодого испанца у него на “испытании”»<sup>5</sup>.

Весной того же года Д. Бурлюк делился с Матюпиным своим впечатлением от коллекций московских собирателей французской живописи С.И. Щукина и И.А. Морозова: «...это то, без чего я не рискнул бы начать работу. Дома мы третий день — все старое пошло на сломку, и ах как трудно и весело начать все сначала».

Осенью 1911 г. в Московском училище живописи, ваяния и зодчества произошла встреча Д. Бурлюка с Владимиром Маяковским. Вместе с участниками первого сборника «Садок судей» он и Алексей Крученых, занимавшийся в студии художника К. Юона, составили ядро литературного объединения будетляя «Гилея». Гилея (лесная) — древнегреческое название скифской области в устье Днепра близ Херсона. Там близ села Чернянка служил управляющим имения гр. Мордвинова отец Бурлюков, и в гостях у многочисленного семейства в годы становления кубофутуризма побывали Ларионов, Хлебников, Маяковский, Лившиц, Крученых и др. Д. Бурлюк сообщал Каменскому: «Прибыли и записались новые борцы — Володя Маяковский и А. Крученых. Эти два очень надежные. Особливо Маяковский, который учится в школе живописи вместе со мной. Необходимо скоро действовать. Бурно! Крученых с Хлебниковым на Песочной у Матюшина, Петербурге. Там же Бенедикт Лившиц и Коля. Брат Володя Пензе учится живописи». Был задуман сборник полемических материалов, в основе которого — выступления Бурлюка на диспутах «Бубнового вала» зимой 1912 г. и в «Союзе молодежи» в ноябре того же года вместе с Маяковским. К этому времени уже вышли первые книжки Крученых и Хлебникова, изданные литографским способом, иллюстрированные Ларионовым и Гончаровой. «Тогда же выскочил “Дыр бул шыл” (в “Помаде”), который, говорят, гораздо известнее меня самого», — вспоминал Крученых.

В конце 1912 г. произошли важные события в жизни «Союза молодежи» и «Гилеи», которые содействовали их дальнейшему сближению. В очередной выставке активно участвовали московские художники, в том числе Маяковский; в члены общества «СМ» были приняты Д. Бурлюк, Казимир Малевич, Владимир Татлин. В Москве 13 декабря вышел из печати альманах «В защиту нового искусства». Его заглавие — «Пощечина общественному вкусу» — стало нарицательным. Критики и газетные фельетонисты без труда уловили связь между событиями, их принадлежность к единому кругу.

А.Измайлов, рецензируя «Пощечину», иронизировал над молодыми эксцентриками: «Серая бумага, в какую завертывают в мелочной лавке ваксу и крупу, обложка из парусины цвета “аши, упавшей в обморок”, заглавие, тиснутое грязной кирпичной краской, — все это, намеренно безвкусное, явно рассчитано на ошеломление читателя. Мы хохотали недавно над выставкой “Союза молодежи”, над этой смехотворной мазней кубических лиц, четырехугольных цветов и людей, точно свинченных из точеных стальных частей. В “Пощечине” — дана словесная мотивировка этих диких новшеств»<sup>6</sup>.

Действительно, в альманахе большое внимание уделено проблемам живописи, аналогичности путей развития современной поэзии и изобразительного искусства.

Фельетонисты пробовали свести дело к «затее веселых ребят», вздумавших позабавить себя и посмеяться над другими. Другие критики видели в появлении «Пощечины» доказательство падения нравов, когда, «торжествуя, гримасничая и издеваясь, хулиганство изо дня в день цинично заливает своими грязными волнами помятую русскую действительность... И если одно сословие выдвигает Хвостовых и Пуришкевичей, то другое — служит питомником бурлюков». Их необузданному хулиганству, по мнению Д. Философова, найдено достойное определение — «свинофильтство».

Но были те, кто за броской фразой манифеста сумел увидеть не забаву, а подлинную проблему литературной традиции и ее обновления. Александр Блок в записных книжках 1913 г. размышлял: «А что если так: Пушкина начали *любить* опять по-новому — вовсе не Брюсов, Щеголев, Морозов и т. д., а <...> футуристы <...> Брань во имя нового совсем не то, что брань во имя старого, хотя бы новое было неизвестным <...> (да ведь оно всегда таково), а старое — великим и известным. Уже потому, что бранить во имя нового — *труднее и ответственнее*» (А. Блок. Записные книжки. 10 декабря 1913 г.).

С этим наблюдением перекликается запись Хлебникова в альбоме Жевержеева от 26 октября 1915 г.: «Будетляния — это Пушкин в освещении мировой войны, в плаще нового столетия, учащий праву столетия смеяться над Пушкиным 19 века. Бросал Пушкина “с парохода современности” Пушкин же, но за маской нового столетия. И защищал Пушкина в 1913 году Дантес, убивший Пушкина в 1837 году <...> Убийца живого Пушкина, обгадивший его кровью зимний снег, лицемерно оделся маской защиты его <трупа> слова, чтобы повторить отвлеченный выстрел по входу табуна молодых Пушкиных нового столетия».

Недаром само название альманаха восходит, по наблюдению Р. Дуганова, к пощечине, данной Русланом Голове с тем, чтобы завладеть былинным мечом, стать его наследником и подлинным защитником. Кубофутуристы считали, что этой книгой официально был учрежден футуризм в России, «открыты новые дали, новые возможности. Принцип свободы поэтического творчества — заявлен гордо и непреклонно». Спустя два месяца появился второй выпуск альманаха «Садок судей», напечатанный также на обоях, но в увеличенном формате и с тремя новыми именами: Маяковский, Крученых, Лившиц.

Подчеркивая преемственность с целями первого «Садка судей», составители манифеста выдвигали новые принципы творчества. Журналист Георгий Братов так излагал их читателям: «...Сборник новых произведений модных ныне братьев Бурлюков и компании. В предисловии читаем:

- Мы отрицаем правописание.
- Мы распатали синтаксис.
- Ненужность и бессмысленность воспеты нами.

Мы новые люди новой жизни.

<...> Чего ради сочиняется все сие?

<...> Вспоминаются иные времена.

Лет семь тому назад поэт Ив. Рукавишников так же “безумствовал”, порождая пародии на себя <...>

А теперь Рукавишников печатается отменно — старые романсы в толстых журналах, куда он вошел с “тромаким именем”.

В свое время В. Брюсов писал лиловые опусы о бледных ногах <...>

А теперь Брюсов ведет беллетристический отдел в основательнейшей “Русской мысли” положительнейшему П.Б. Струве<sup>7</sup>. Критик убеждал себя и публику в том, что ни о каком новаторстве не может быть и речи, что это реклама, без которой не обходится никто, самоутверждаясь в литературе.

«Им ли, воспитанным со школьной скамьи на образцах Описательной поэзии, понять Великие откровения Современности, — гневно восклицали будетляне в специально выпущенной листовке “Пощечина общественному вкусу”, обвиняя критиков в непонимании самовитого, самоценного слова. — Все эти бесчисленные сюсюкающие Измайловы, Нотуцилус’ы, питающиеся объедками, падающими со столов реализма — разгула Андреевых, Блоков, Сологузов, Волопиных и им подобных утверждают (какое грязное обвинение), что мы “декаденты” — последние из них — и что мы не сказали ничего нового — ни в размере, ни в рифме, ни в отношении к слову».

Крученых вспоминал, что Хлебников особенно любил эту листовку и расклеивал ее в вегетарианской столовой среди всяческих толстовских объявлений и, хитро улыбаясь, раскладывал на пустых столах, как меню...

В марте 1913 г. «Гилея» вошла на правах литературной секции в «Союз молодежи», что ознаменовалось совместным выпуском сборника «Союз молодежи» (№ 3). Два публичных диспута, устроенных в Троицком театре 23 и 24 марта 1913 г., особенно интересны, по воспоминаниям Матюшина, тем, что вскрывали суть направления: «На первом диспуте “О современной живописи” — я председательствовал. Выступили с докладами Д. Бурлюк и К. Малевич.

Малевич доказывал, что натурализм и фотография — одно и то же. Со словами “вот что делает Серов...” Малевич проектирует на экран обыкновенную картинку из модного журнала “Женщина в шляпе и манто”.

Поднялся скандал, пришлось объявить перерыв, но Малевичу так и не дали договорить.

На втором диспуте “О новейшей русской литературе” в качестве докладчиков выступали Давид и Николай Бурлюки, Крученых и Маяковский. Сначала все шло довольно гладко, но когда выступил Д. Бурлюк и сказал, что Толстой “светская сплетница”, поднялся страшный шум. С какой-то старушкой случился обморок, и ее унесли...»<sup>8</sup>

Газеты пестрели заголовками вроде «Поэзия свихнувшихся мозгов», появились книги на тему «футуризм и безумие» с научным сопоставлением творчества кубофутуристов и душевнобольных. Ажиотаж возрастал от того, что в

живаре душевнобольной Балашов нанес удары ножом по картине Репина «Иван Грозный». Левые художники использовали этот случай как еще один аргумент против «натурализма», провоцирующего дикие инстинкты. «Академики», в свою очередь, обвиняли кубистов и футуристов в разрушении искусства вообще.

Хлебников в посвящении Бурлюку напоминал:

Какая сила искалечила  
Твою непризнанную мощь  
И дерзкой властью обеспечила  
Слова: «Бурлюк и подлый нож  
В грудь бедного искусства»?  
Ведь на «Иоанне Грозном» шов —  
Он был заделан позже густо —  
Провел красиво Балашов.

Выступления на диспутах были особым видом творчества кубофутуристов, включавшим, помимо традиционных докладов и чтения произведений, театрализацию костюмов (желтая кофта или розовый смокинг Маяковского, расписные ложки, пучки моркови в петлицах Бурлюка, Крученых), специальный грим и раскраску лиц, декоративные ширмы, показ диапозитивов, вывешивание афиш и раздачу листовок. Один из благожелательно настроенных зрителей писал: «Когда подымается занавес, на эстраде сидят все они, вся их школа. Давид Бурлюк, молодой человек семинарского вида, сидит развалившись на стуле и разглядывает публику в лорнет. Лорнет — его специальность. Он и на снимках с лорнетом. Его брат, Николай Бурлюк, высокий студент в форменном сюртуке, совсем зеленый юноша. Он читает какой-то сокрушительный доклад чуть ли не об упразднении всего (всего? — Да всего!), очень серьезен, но иногда, когда публика хохочет особенно громко, он вдруг неожиданно улыбается. И видно, что и он не прочь бы посмеяться.

Великолепен гениальный поэт Алексей Крученых. Из густых, зачесанных а la Гоголь волос торчит длинный нос. Говорит он с сильным украинским акцентом, презирает публику невероятно и требует полной отмены знаков препинания»<sup>9</sup>.

Успех кубофутуристических вечеров заставил задуматься о создании театрального зрелища. В мае 1913 г. Матюшин, Малевич и Крученых собрались на I Всероссийский съезд баячей будущего в Усикирко, поселке в Финляндии (Хлебников потерял высланные на дорогу деньги и не присутствовал). В принятом манифесте говорилось, что пора «устремиться на оплот художественной чухлости — на русский театр и решительно преобразовать его». С этой целью учреждался новый театр «Будетлянин». Предполагалось поставить «Снежимочку» Хлебникова и заказанные вещи: пьесу Маяковского, первоначально названную «Железная дорога», позже «Восстание вещей», и оперу Матюшина по пьесе Крученых «Победа над солнцем». Важнейшей темой театрального эксперимента стала потребность «дать личное творческое прозрение подлинного мира новых людей». Маяковский показал «наши новые души, гудящие, как фонарные дуги», а героями пьесы Крученых стали «будетлянские силачи» и спортсмены.

Размышляя над футуристическим искусством и его устремленностью в будущее, Матюшин писал в сборнике памяти Е. Гуро: «Новая философия, психология, музыка, живопись, порознь почти неприемлемые для нормально-усталой души, — так радостно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга: так сладки речи только для тех, кто все сжег за собою. Но все эти победы — только средства. А цель — тот новый удивительный мир впереди, в котором даже *вещи воскреснут*»<sup>10</sup>.

Устремляясь к такому синтезу разных форм искусства, «Гилея» и «Союз молодежи» объединили все силы в подготовке спектаклей. Бурлюк и Малевич сообщали из Москвы Матюшину: «Полны “боевых разговоров” — о Дrame — Трагедия Маяковского — уже почти написана и о Вашей опере — очень интересно — не упустите лишь момента, а такой сейчас именно безусловно есть»<sup>11</sup>.

Над оформлением трагедии работали Филонов и Школьник, помогала Ольга Розанова. Ею же была сделана литографическая афиша «Первые в мире постановки футуристов театра» (вторая, наборная, принадлежала Д. Бурлюку). Заглавную роль в спектакле исполнял автор — Владимир Маяковский. «И как просто было это все, — писал Борис Пастернак. — Искусство называлось трагедией. Так и следует ему называться. Трагедия называлась “Владимир Маяковский”. Заглавье скрывало гениально простое открытие, что поэт не автор, но — предмет лирики, от первого лица обращающейся к миру. Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания»<sup>12</sup>.

Декорации и эскизы костюмов к опере «Победа над солнцем» выполнил Малевич. Он признавал, что экспериментальные сюжетные и словесные формы пьесы содействовали зарождению супрематических идей. Не случайно черный квадрат, символ авангардного искусства XX в., впервые появился здесь в декорациях и занавесе (разрывая его, актеры преодолевали «материю» и оказывались в «ином пространстве»). Эффект углубляла музыка Матюшина. Композитор вспоминал, как ему представлялась новая страна небывалых возможностей: «Мне казалось, я вижу и слышу пласты правильно рифмующихся в бесконечности масс...» Он высоко ценил игру Крученых — исполнителя роли Неприятеля, дерущегося с самим собой, и Чтеца.

Пресса выразила резкое неприятие всего, что создали кубофутуристы. Премьера оперы «Победа над солнцем» шла в обстановке скандала. Мгебров рассказывал: «Занавес взвился, и зритель очутился перед вторым из белого коленкора, на котором тремя разнообразными иероглифами изображался сам автор, композитор и художник. Раздался аккорд музыки, и второй занавес открылся надвое. Появился глашатай и трубадур — или я не знаю кто с кровавыми руками, с большим папирусом. Он стал читать пролог.

— Скучно... уходите!»<sup>13</sup>

Крученых вспоминал, что на вызовы автора администратор ответил: «Его увезли в сумасшедший дом».

Тот же А. Измайлов в фельетоне «Рыцари зеленого осла» не пожалел красок, чтобы разоблачить спектакль «Владимир Маяковский» как «бред куриной души»: «Вместо декораций были два плаката, пестро размаляванные и напоминавшие вскрытую внутренность пьяницы, как ее изображают на лубочных картинках в поучение алкоголикам. Какое-то пестрое месиво рук, ног, лиц, детских игрушек.

<...> Какие-то святочные хари выносили кренделя, пряники и огромную рыбу в человеческий рост. Поэт предьявлял женские губы, истрепанные поцелуями, и бросал их о пол <...> Словом, проделали все, что дает полное право на заключение человека в смиренную рубашку»<sup>14</sup>.

В другой рецензии под названием «Бобок» отмечалось: «Автор "Трагедии", в начале струсивший, к концу расхрабрился, обозвал публику "жирными крысами" и заявил, что больше всего ему нравится его собственная фамилия, которую тут же громко произнес. Розанов тоже говорил о своей фамилии, которая ему, впрочем, не нравится и даже противна, о своей жалкой мизерабельной внешности, о своей грязной душе и о своей... гениальности»<sup>15</sup>. Неожиданное свое сравнение автор относил к саморазоблачению этих натур, сходному с изображенным в рассказе Достоевского «Бобок».

Пафос спектаклей ярко выразила Ольга Розанова в афише «Первые в мире постановки футуристов театра». В сложном движении вечерних огней города взлетают буквы театральной афиши. Из темноты к зрелищу устремляется фигура высокого мужчины в цилиндре, развевающимся пальто. Динамичная композиция, цветовые контрасты зеленого, белого, красного. Герой в чем-то схож с автором и героем трагедии — Владимиром Маяковским. Это его желто-полосатая кофта проглядывает в распахнутых полах пальто. Этот мотив характерен для раннего Маяковского: «Версты улиц взмахами шагов мну. Куда уйду я, этот ад тая <...> Хорошо, когда в желтую кофту душа от осмотров укутана...» Сходство важнейших элементов на афише Розановой и в «Автопортрете» Маяковского, где также динамично раскрывается фигура поэта в цилиндре и полосатой блузе — неизменных атрибутах футуристических выступлений Маяковского, позволяет датировать последний 1913-м годом (как это делает В. Радзишевский), но не 1918-м годом, по мнению Н. Харджиева.

Для Розановой футуристического периода «Человек на улице» — также ведущая тема. Острые грани домов, пространственные и свето-теневые контрасты видны в эскизе декорации Розановой к трагедии Маяковского, где в прологе поэт обращался к публике:

Замечали вы —  
качается  
в каменных аллеях  
полосатое лицо повешенной скуки,  
а у мчащихся рек  
на взмыленных шеях  
мосты заломили железные руки.

Казалось бы, поэтика трагедии Маяковского сближает ее с итальянским футуризмом, что выразилось и в работах Ольги Розановой. Но обратим внимание на присутствие в пьесе Маяковского иных мотивов, уводящих ее от новейшего искусства к его фольклорным истокам. В национальной архаике русские футуристы находили источник оригинальных идей. Отрицая академическое искусство и официально насаждаемую литературу своих ближайших предшественников, они исповедовали не циничный нигилизм (о чем писали их критики), а потребность в мощ-

ной культурной основе, в таком преобразовании самих художественных форм, которое бы соответствовало новому мировосприятию.

Так, Маяковский, очевидно, был знаком с текстом народного фарса «Царь Максимилиан» еще в гимназии, а в 1911 г. «Царь Максимилиан» был поставлен в Троицком театре миниатюр Петербурга. Для общества художников «Союз молодежи» это была первая попытка выйти на театральные подмостки. Спектакль возрождал интерес к балаганному зрелищу. Его оформлял художник Иосиф Школьник, тот самый, который сделал в ярких, ярмарочных традициях декорации к первой пьесе Маяковского «Трагедия». Важно отметить и то, что народный фарс в интерпретации «Союза молодежи» стал называться «Трагедия в 2-х действиях», что также создавало определенную сценическую традицию для Маяковского.

Опыт постановки «Царя Максимилиана» заставил и председателя общества «Союз молодежи» Левкия Жевержеева субсидировать «Первые в мире постановки футуристов театра» в декабре 1913 г. — трагедию Маяковского и оперу А. Крученых «Победа над солнцем». Спектакль «Владимир Маяковский. Трагедия» стал второй попыткой соединить традицию и новаторство в рамках русского стиля. Известно, что молодой автор представил пьесу в одном действии, слишком короткую для постановки, и был вынужден по просьбе Жевержеева дописать второе действие, после чего пьеса получила тот же подзаголовок, что и «Царь Максимилиан» — «трагедия в двух действиях». Отзвук сопоставления народной драмы и поэтической трагедии сохранился и непосредственно в тексте — в образе князя на троне, в финальном монологе героя. Именно сопряженность трагедии «Владимир Маяковский» с народным фарсом и балаганным представлением проясняет глубинную особенность раннего творчества поэта. Превращения и переодевания, смех на грани плача, полярные, взаимоисключающие состояния, стремление к бессмертию и самоубийству, эгоцентризм и уничтожение, — все это средства защиты себя самого и своих идей в отчужденном, пропущенном сквозь призму живописных, лубочных, театральных ассоциаций мире, сближающие пьесу с искусством экспрессионизма. В этом архаическом, фольклорном аспекте русского футуризма очевидно его своеобразие.

Проходившая в ноябре 1913 — январе 1914 г. выставка «Союза молодежи» стала последней. Общество распалось, но его смерть была сродни умиранию созревшего колоса. Дальнейшее развитие получили сформировавшиеся здесь идеи аналитического реализма Филонова, супрематизма Малевича, «расширенного смотрения» Матюшина. Со своими программами выступили Хлебников и Крученых (словотворчество и заумный язык). Не прекратилось и сложившееся сотрудничество художников и поэтов — Ольга Розанова создавала уникальные образцы литографических книг Алексея Крученых, печатала на гектографе «цветным самописанием» стихи Хлебникова («Тэ ли лэ»), делала цветные линогравюры с изображением игральные карт для «Заумной гниги» Крученых и Алягрова (Р. Якобсона). В изготовленных ею ручным способом альбомах монохромных линогравюр с текстом Крученых «Война» и цветных коллажей «Вселенская война Ъ» заумная поэзия подавала руку заумной живописи. Читатель, по остроумному замечанию Кандинского, внезапно превращался в зрителя.

Опыты визуальной поэзии осуществлял Каменский в пятиугольных книгах из ярких обоев, которые экспонировал на художественных выставках как карти-



ны. Некоторые книги кубофутуристов имели подзаголовок — *Сборник стихов и рисунков* («Дохлая луна», «Требник троих»). Их оформление вызывало недовольство цензоров, с чем связаны просьбы Бурлюка к Матюшину (старшему по возрасту) представить книгу цензору или обещание прислать для этой цели «экземпляр поскромней». Матюшин вспоминал: «В феврале 1914 г. я был вызван в Окружной суд как ответчик за изданный мною и Пуни сборник “Рыкающий Парнас”: в помещенных в сборнике рисунках Филонова и Д. Бурлюка цензура усмотрела нарушение благопристойности. Но суд не состоялся. По какой-то формальной причине он был отложен, а затем и совсем прекращен ввиду того, что сборник успели конфисковать еще до выхода в свет. Мне все-таки удалось сотни две распространить сразу по получении экземпляров из типографий. К счастью, полицейский надзор об этом не узнал. Сборник был мгновенно расхвачен»<sup>16</sup>.

В книге был последний коллективный манифест кубофутуристов «Идите к черту!». Под ним стояла и подпись эгофутуриста Игоря Северянина, что означало переход от полной конфронтации к тактическому сближению будетлян с участниками других футуристических групп. Так, зимой 1913/1914 г. проходило турне футуристов, к участию в котором были привлечены Северянин, Баян, Константин Большаков. Впервые выйдя за пределы двух столиц, «речетворцы» объехали 15 городов. «Веселый год, — вспоминал Маяковский. — Ездили Россией. Вечера. Лекции. Губернаторство настораживалось. В Николаеве нам предложили не касаться ни начальства, ни Пушкина. Часто обрывались полицией на полуслове доклада»<sup>17</sup>.

Вряд ли публика, рвавшаяся на выступления футуристов в лучших залах местных дворянских собраний и театров, воспринимала новизну их творчества — скорее это было желание приобщиться к модному столичному явлению. Харьковское «Утро», например, сообщало: «Вчера на Сумской улице творилось нечто сверхъестественное: громадная толпа запрудила улицу. Что случилось? Пожар? Нет! Это среди гуляющей публики появились вожди футуризма — Бурлюк, Каменский, Маяковский. Все трое в цилиндрах, из-под пальто видны желтые кофты, в петлицах воткнуты пучки редиски...» Однако доклады Д. Бурлюка «Кубизм и футуризм», Каменского «Аэропланы и поэзия футуристов» и особенно «Достижения футуризма» Маяковского затрагивали серьезные проблемы. «Мы, — говорил Маяковский, — хотим дать теоретическое обоснование футуризма. Те, кто полагали, что им придется участвовать в скандале и работать руками, должны разочароваться: им придется работать мозгами... Поэзия футуризма — это поэзия города, современного города. Город обогатил наши переживания и впечатления новыми городскими элементами, которых не знали поэты прошлого... Все стало молниеносным, быстротечным, как на ленте кинематографа. Плавные, спокойные, неспешающие ритмы старой поэзии не соответствуют психике современного горожанина», — так излагал выступление поэта корреспондент «Трудовой газеты» города Николаева.

Весной 1914 г. была предпринята попытка создать «официоз» кубофутуризма, каким должен был стать «Первый журнал русских футуристов» и созданное братьями Бурлюками «Издательство 1-го журнала русских футуристов “Гилея”». К этому времени уже не существовали издательства «Союза молодежи», «Петербург-

ского глашатая», выходили последние книги в «Журавле» Матюшина и «ЕУЫ» Крученых.

Но издание журнала прекратилось после первого номера. В июле 1914 г. началась мировая война. Были наложены ограничения на публичные выступления, введена военная цензура. Оказались призванными в армию или на военную службу Николай и Владимир Бурлюки, Хлебников, Маяковский, Лившиц, Ларионов, Якулов, Филонов. Крученых учительствовал в станице Баталпащинской, уехали из столиц Каменский и Д. Бурлюк.

Последующие издания имели явно объединительный характер, теряли остроту и программность. Так, в феврале 1915 г. в Петрограде вышел альманах «Стрелец». Бурлюк отметил, что в этой книге «футуристы как тараканы меж солидно отсыревших (климат такой) бревен символизма». Действительно, впервые здесь встретились стихи футуристов и произведения Александра Блока, Михаила Кузмина, Федора Сологуба. Похожим было явление футуристов на выставке «1915» в Москве. Вместе с полотнами академиков в респектабельных залах был показан «Самопортрет» Маяковского, состоявший из половинки цилиндра, перчатки и трости, его кубистическая «Рулетка» с приклеенными игральными картами, «Озонатор» Клюна в виде простого вентилятора, контррельефы Татлина и пр.

В статье «Единая эстетическая Россия», помещенной в альманахе «Весеннее контрагентство муз», Д. Бурлюк отстаивал право всякого искусства быть представленным в музеях и сохраненным для будущего: «После всей неразберихи — *нужной, живительной* — не только тех годов, что прожили, но и этих, переживаемых, — России, Великой России — кроме “густо развитой сети железных дорог” — нужно будет, и сейчас это началось, достаточное количество Культуры. В мире художественной жизни — о коей речь у нас — это означает уважение к чужому мнению. Допущение веры иной — чем моя!»<sup>18</sup>

В том же 1915 г., весной и зимой, прошли две яркие футуристические выставки картин «Трамвай В» и «0,10», на которых сформировалось ядро нового художественного общества «Супремус».

Его организатор Казимир Малевич сообщил Матюшину в ноябре 1915 г. о том, что вначале вся выставочная группа «заявила протест» против выхода из футуризма и желания художника называть свои картины супрематизмом: «Причина такая, что мы все тоже уже не футуристы, но еще не знаем, как себя определить, и у нас было мало времени думать над этим». Но уже к концу года произошло размежевание группы Малевича, тяготевшей к чистой форме, «живописной зауми», и «содержательного» направления, которое представлял Маяковский: прочитанные после вернисажа выставки «0,10» отрывки из поэмы «Война и мир» были восприняты художниками как измена новому искусству.

С выходом альманаха «Взъял», в котором кроме Хлебникова, Маяковского, Пастернака участвовали филологи-футуристы В. Шкловский, О. Брик, начался новый этап развития футуристической теории. После манифестов, деклараций, статей В. Хлебникова, А. Крученых, Д. и Н. Бурлюков, после соответствующих опытов в живописи и поэзии появилась возможность более глубоко рассмотреть приемы словообработки. Любопытно, что в сборниках Асеева и Петникова «Леторей» (1915) было объявлено о готовящемся издании вестника художественной речи «Слововед» при участии Асеева, Д. Бурлюка, Н. Бурлюка, Матюшина, Маяковского.

го, Петникова, Хлебникова, П.А. Флоренского. В программе «Слововеда» значилось: «1. Движение и развитие речи: а) разговорная речь: московская, северная, юго-западная, наречия, говор, жаргон; б) книжная речь: словосечение, словообраз, силослов. 2. Реклама новаторов: а) прения, б) обзоры и руководства; с) живая речь: выступления, материалы (звук, слово, сказ, стих); 3. Перечни живокинг, списки и сведения по книгоделию».

Неосуществленный замысел тем не менее обнаруживал потенциал футуристической мысли, сказавшийся в деятельности Общества по изучению поэтического языка (ОПОЯЗ) и становлении формальной школы. Но в целом фронт искусства застыл и, по воспоминаниям Мятюпина, лишь немногие искали новые формы выражения. *Прикладные, практические* задачи выдвигались на первый план. Маяковский предупреждал: «...не бойтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего».

### Эгофутуризм

В отличие от кубофутуризма, который вырос на «глыбе слова *мы*» из творческого содружества единомышленников — авторов коллективных изданий, эгофутуризм был индивидуальным изобретением поэта Игоря Северянина. Издавший в 1904–1912 гг. на свои средства 35 стихотворных брошюр (журналы и солидные издательства отказывали молодому поэту), Северянин достиг известности после того, как в 1909 г. Лев Толстой с возмущением отозвался о его стихотворении «Хабанера» («Вонзите штопор в упругость пробки...») в книжке «Интуитивные краски». Эта «двусмысленная слава», определившая своеобразное место Северянина в тогдашней литературе, содействовала провозглашению собственного стихотворного манифеста — «Пролог. Эгофутуризм» (1911). «В отличие от школы Маринетти, — пояснял он позже, — я прибавил к этому слову (футуризм) приставку «эго» и в скобках: «вселенский».

Лозунгами моего эгофутуризма были: 1. Душа — единственная истина. 2. Самоутверждение личности. 3. Поиски нового без отвергания старого. 4. Осмысленные неологизмы. 5. Смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы. 6. Борьба со «стереотипами» и «заставками». 7. Разнообразие метров»<sup>19</sup>.

Вокруг Северянина объединились еще не имевшие литературного опыта И. Игнатъев, В. Гнедов, П. Широков, Грааль-Арельский, Д. Крючков. Встав во главе литературной группы, Северянин, однако, не увлекся теоретическим обоснованием эгофутуризма или полемикой. Утвердившись как поэт, Северянин все менее ощущал необходимость в сотрудничестве с Академией эгопоэзии и завершил его «Эпилогом эгофутуризма» (1912). Примечательно, что в декабре 1913 г. В. Пяст, читая лекцию «Поэзия вне групп», включил в афишу, помимо Ахматовой и Мандельштама, Игоря Северянина.

Главой эгофутуристов стал девятнадцатилетний Иван Игнатъев (Казанский). Он образовал «Интуитивную ассоциацию» и стремился от общей символистской ориентации эгофутуризма Северянина перейти к более глубокому философскому и эстетическому обоснованию нового направления как интуитивного творчества индивида. «Интуиция — недостающее звено, утешающее нас сегодня, в конечности спаяет круг иного мира, иного предела, — от коего человек ушел и к коему

вновь возвращается. Это, по-видимому, бесконечный путь естества. Вечный круг, вечный бег — вот самоцель эгофутуриста», — таков один из выводов Игнатъева<sup>20</sup>.

Игнатъев выступал как теоретик, критик, поэт, он основал издательство «Петербургский глашатай», выпускал одноименную газету (вышло 4 номера), напечатал 9 альманахов и ряд книг эгофутуристов. Сын владельца дровяных складов, Игнатъев был связан в средствах и не мог вести дело широко.

«Эдиции» (издания) эгофутуристов были небольшими по объему — 1–2 листа, минимум иллюстраций, в мягкой обложке, и внешне уступали во всем сборникам кубофутуристов. В них почти не было прозы, больших рецензий и критики. Но при этом в альманахах отразилась интересная, своеобразная экспериментаторская работа. Игнатъев утверждал, что «каждая буква имеет не только звук и цвет, но и вкус, но и неразрывную от прочих литер зависимость в значении, осязание, вес и пространственность». Не останавливаясь на словотворчестве, он широко вводил в стихи математические знаки, нотную запись, проектируя визуальную поэзию. В книге «Эшафот» есть любопытное примечание: «Opus 45 написан исключительно для взирания, слушать и говорить его нельзя. Ввиду технической импотенции opus И.В. Игнатъева “Лазоревый логарифм” не может быть исполнен типолитографским способом». Свои устремления к адекватному отражению уникального внутреннего мира человека поэт выразил афористически: «И тогда я увижу всю Звучь, / И услышу весь Спектр».

Другим экспериментатором был Василиск Гнедов. Он писал стихи и ритмическую прозу (поэзы и ритмеи) на основе старославянских корней, используя алогизм, разрушая синтаксические связи. Павел Широков и Дмитрий Крючков в основном ориентировались на символистскую традицию К. Фофанова и поэзию С. Надсона.

Под маркой «Эго» вышел первый сборник Георгия Иванова «Отплытие на о. Цитеру» (1912). Молодой поэт, учившийся в кадетском корпусе, принес свои стихи доктору Кульбину, весной 1911 г. познакомился с Игорем Северянином. По существу, Г. Иванов был уже тогда более акмеистом, чем эгофутуристом. В октябре 1912 г. он вместе с Грааль-Арельским опубликовал в журналах «Гиперборей» и «Аполлон» письма-отречения от прежней группы, о вступлении в «Цех поэтов», но это было не переменной флага, скорее его обречением.

Александр Блок, возмущаясь кошунственным псевдонимом «эгиста» Стефана Петрова (Грааль-Арельский), вместе с тем видел черты новой научной поэзии уже в первой его книге «Голубой ажур» (1911). «Вас мучат также звездные миры, на которые Вы смотрите, — писал А. Блок, — и особенно хорошо говорите Вы о звездах...» Служивший астрономом в Петербургском народном доме, Грааль-Арельский воспевал «причудливые кратеры вулканов, скалистые хребты и звенья котловин, и пятна серые безводных океанов» на Луне, где «мерцают сумрачно зеленый мертвый стронций, и трех цветов в кристаллах глинозем».

Значительное место среди эгофутуристов занимал Константин Олимпов, сын умершего в 1911 г. поэта К. Фофанова. Его стихи разнообразны по инструментовке, эмоциональны, вполне в соответствии с названием его второго сборника «Жонглеры-нервы» (1913). Критики отмечали очевидную зависимость творчества Олипова от Фофанова и в еще большей степени — от Северянина.

С эгофутуристами был некоторое время связан двадцатилетний «драгунский поэт со стихами, с бессмысленной смертью в груди» — Всеволод Князев. Завсегдатай «Бродячей собаки», близкий друг М. Кузмина, безответно влюбленный в танцовщицу Ольгу Глебову-Судейкину, он не дождался выхода своего первого сборника стихов: «Любовь прошла, и стали ясны и близки смертные черты...» 29 марта 1913 г. В. Князев застрелился. К нему обращено первое посвящение «Поэмы без героя» Анны Ахматовой, он стал одним из прообразов Пьеро.

Рядом с романтической версией поэта, полностью воплощенной в жизнь до самопожертвования, существовал и несколько пародийный вариант жизнетворчества в лице симферопольского купца В. Сидорова, выступавшего под псевдонимом Вадим Баян. Предисловие к его книге «Лирический поток: Лирионетты и баркаролы», изданной автором за немалую сумму у Вольфа, написал Игорь Северянин, напутствуя своего ученика.

Названия альманахов вполне отразили их внутреннюю противоречивость: с одной стороны, дань символизму-акмеизму: «Оранжевая урна» (Памяти К.М. Фофанова), «Стеклянные цепи», «Дары Адонису», «Орлы над пропастью», с другой — «Засахаре Кры», «Бей, но выслушай!», «Всегда», «Небокопы», «Развороченные черепа»... Недаром обозреватель О. Любош называл эгофутуризм «отрыжкой обсахаренного модернизма».

При столь поверхностном подходе эстетические программы не имели значения, публика воспринимала и запоминала лишь определенные знаковые фразы, поступки, образы. Лучшим способом создания их был эпатаж.

Действительно, не Игнатъев в столь скромном обличье привлек внимание современников. Главным эгофутуристом после Северянина для большинства из них оказался Василиск Гнедов, автор напумевшей «Поэмы конца», которая представляла собой молчаливый, но многозначный жест. В. Пяст вспоминал об исполнении этого произведения в артистическом кабаре «Бродячая собака»: «Слов она не имела и вся состояла только из одного жеста руки, поднимаемой перед волосами, и резко опускаемой вниз, а затем вправо вбок. Этот жест, нечто вроде крюка, и был всею поэмой». Автор поэмы оказывался в прямом смысле слова творцом и замыкал в себе весь спектр ее возможных интерпретаций, от вульгарно-низового до возвышенно-философского. Говоря в связи с этим о месте Василиска Гнедова в авангардном движении XX в., современный составитель собрания его стихотворений Сергей Сигей подчеркивал, что если Хлебников дал первый импульс словотворчества, а Крученых стал родоначальником звуковой поэзии, то Гнедов возвел жест на уровень литературного произведения, предвосхитив, таким образом, современные перформансы и боди-арт. Так очевидный тупик эгопоэзии обернулся обновлением и парадоксальным расширением сферы искусства.

Но не в интересах эгофутуристов было сливаться в представления публики с кубофутуристами. Проблема самоопределения стояла перед ними особенно остро в 1913 г. Игнатъев, например, пояснял в «Небокопах», что Василиск Гнедов «выступал на их (кубофутуристов) диспутах лишь в качестве оппонента и блестяще доказал всю их несостоятельность». У Игнатьева не вызывало сомнения то, что, только в подражание им, московская группа «тепленьких модернистов около умиравшего содружества "Гилея" выкинула флаг со словами "футуризм"». Поначалу

Северянин также ревниво отказывал москвичам в праве называться какими бы то ни было «футуристами».

Противостояние кубо- и эгофутуристов неоднократно отмечали Брюсов, Чуковский, Гумилев и др. Характерна рецензия Ан. Чеботаревской «Зеленый бум» в VIII э디션 «Петербургского глашатая». Касаясь сборника «Поощения общественному вкусу», а также книги «Неофутуризм», изданной в Казани в начале 1913 г., она намеренно смешивала кубофутуризм и пародию на него. О «Неофутуризме» на страницах альманаха «Вернисаж» резко отозвался В. Шершеневич: «Псевдосообщники, дискредитирующие футуризм, как микробы копошатся в его организме, обессиливая его». Ан. Чеботаревская же, находя немало общего у психоинтимистов из Казани и московских новаторов, противопоставляла им петербургскую ассоциацию: «Все эти группки, весьма много заимствовавшие из программы более скромных и более талантливых эгофутуристов (И. Игнатьев, И. Северянин, В. Гнедов, Крючков, Олимов, Широков, Шершеневич и др.), — замечала она, — приветствуемы нами главным образом в их поступательной борьбе с академической рутинной, косностью и пошлостью... Но, стремясь, каждая из них, непременно перещегоолять другую в “крайней левости”, они повторяют все досадные ошибки левых партий, борясь прежде всего между собой, а не с общим и далеко еще не побежденным врагом...»<sup>21</sup>

Естественно, между москвичами и петербуржцами существовали принципиальные различия. Гилейцы исповедовали коллективизм и подчиненность групповой дисциплине, эгофутуристы провозглашали разьединенность, обособление «единицы». Кроме того, словотворческие эксперименты Хлебникова вдохновлялись мечтой о вселенском языке, понятном всем народам. Игнатьев, напротив, считал, что коммуникативная функция языка будет преодолена вслед за утратой необходимости индивиду жить в обществе. «Пока мы коллективцы, общежители, — слово нам необходимо, когда же каждая особь преобразится в объединенное “ЭГО”, — Я, — слова отбросятся сами собой».

Несмотря на расхождения, в эстетической программе эгофутуристов было немало схожего с манифестами «Гилей» (обновление ритма и рифмы, словотворчество, сдвиг смысловый и формальный и т. д.). Все это сделало возможным организацию совместных выступлений, в программе которых каждый поэт имел «собственный выход»: доклад и чтение стихов. На этих условиях в турне футуристов в Крыму вместе с Северянином и Игнатьевым согласились участвовать Маяковский и Бурлюк.

На афише 1-й Олимпиады русских футуристов 7 января 1914 г. был заявлен доклад Игнатьева «Великая футурналь». Однако читать его выпало Давиду Бурлюку — Игнатьев покончил жизнь самоубийством. Стихи и судьба молодого поэта привлекли сочувственное внимание будетлян. На гектографе была отпечатана листовка «Памяти И.В. И-а». С помощью цветного самописья художница О. Розанова изобразила строки Хлебникова, перекликающиеся с последними стихами Игнатьева: «И на путь меж звезд морозных / полечу я не с молитвой, / полечу я мертвый, грозный / с окровавленной бритвой...»

Год спустя на вечере, посвященном Игнатьеву, Маяковский, как писали в газетах, выступил с речью и заявил, что поэзия Игнатьева «по стилю похожа на

отсталое творчество Надсона, но Надсон — хлам, а не поэт в сравнении с Игнатьевым».

Со смертью Игнатьева прекратило существование издательство «Петербургский глашатай» и распался ареопаг эгофутуристов. Однако идеи интуитивного индивидуализма в разной степени продолжали развивать Олимпов, Гнедов, Широков, Баян, которые помимо авторских изданий активно печатались в московской «Центрифуге», а до этого в альманахах «Мезонина поэзии».

Продолжал выходить альманах издательства эгофутуристов «Очарованный странник» с подзаголовком «Альманах интуитивной критики и поэзии». В течение 1913–1916 гг. под редакцией Виктора Ховина появилось 10 выпусков, в которых печатались Маяковский, Каменский, Гуро, Гиппиус, Сологуб, Северянин, Евреинов и др. Дольше других нес знамена «фофанизма» Константин Олимпов, объявивший в 1914 г. о наступлении эпохи Вселенского Олимпизма. В 1915 г. вышла его многострочная «Феноменальная Гениальная Поэма Теоман Великого Мирового Поэта Константина Олимпова».

#### *Мезонин поэзии*

«Мезонин поэзии» образовали московские эгофутуристы В. Шершеневич, Лев Зак (Хрисанф), К. Большаков, Б. Лавренев, С. Третьяков, Р. Ивнев. Группа существовала в течение 1913 г. В одноименном издательстве вышло три альманаха: «Вернисаж», «Пир во время чумы», «Крематорий здравомыслия». Художественным оформителем этих небольших брошюр был поэт и художник Лев Зак. Ему же принадлежали программные статьи «Увертюра» и «Перчатка кубофутуристам» (под псевдонимами Хрисанф и Россиянский). Ранее Л. Зак рисовал обложки к первым книжкам Вадима Шершеневича, основного автора «Мезонины».

Участники группы не раз подчеркивали свое родство с петербургскими эгофутуристами, охотно печатались в их эдициях и предоставляли страницы своих альманахов Северянину, Широкову. Им было сложно формировать какую-либо самостоятельную платформу, поэтому «мезонинцев» удовлетворяла, по-видимому, срединная («мезо») позиция, эклектичная и неопределенная.

Их эстетические пристрастия скорее выражались в критических выступлениях против главных противников — «Гилеи», а затем «Центрифуги». Резко возражая тем критикам, которые путали разветвления отечественного футуризма, Шершеневич задавал вопрос: «...кому на суд должны, мы молодые, гениальные эгофутуристы, отдавать свои поэзы!.. Как же можем мы претендовать на недоумение публики, если ей критикой преподносится под ярлыком “эгофутуризм” безграмотная мазня г.г. “Гилийцев” и сотрудников “Союза молодежи”?»<sup>22</sup>

«Мезонин поэзии» слыл у критиков «деловым течением», «умеренным крылом» футуризма. Шершеневич вспоминал, что с трудом отстоял эпатирующее название альманаха «Крематорий здравомыслия», поскольку Лев Зак тяготел к большей умеренности. Даже в этой группе, относительно малочисленной, был свой правый фланг (Хрисанф, петербуржцы) и левый (Большаков, Третьяков), что предопределило ее скорый раскол.

Самым энергичным участником «Мезонины поэзии» стал В. Шершеневич, чьи первые книги «Весенние проталинки» (1911) и «Carmina» (1913) были, по общему

мнению, подражательны, «компилятивны». Начиная с альманахов «Мезонина поэзии» он всеми средствами пытался создать свой стиль: сосредоточился на образах города-спрута, стал культивировать «ритм остроугольных рисунков, обостренный жестокими диссонансами» рифм.

В предисловии к сборнику «Автомобилья поступь» (1915) автор так определил черты своей лирики: современность, антиэстетизм и урбанизм. Ю. Эгерт отмечал в рецензии на книгу Шершеневича «Экстравагантные флаконы» (1913): «...весь тонкий, эстетный, надушенный с головы до пят, он удачно избег легкой возможности сделаться подражателем Северянина и ярко и определенно выявил в своих поэзах собственную физиономию поэта-урбаниста, такого же мученика города, как и Вл. Маяковский, самозабвенного, до упоительности самозабвенного мазохиста»<sup>23</sup>.

Поэтесса Мария Калмыкова, сестра Вадима Баяна, также воспринимала творчество Шершеневича как достижение и включила его в число пяти колумбов в поэзии (Большаков, Шершеневич, Каменский, Маяковский и Баян). Однако для многих Шершеневич оставался лишь талантливым имитатором. С. Кречетов называл его «обезьяной Северянина» (по аналогии с известным определением, которое дала З. Гиппиус Игорю Северянину, — «обезьяна Брюсова»).

Настоящую войну объявили Шершеневичу поэты «Лирики» — «Центрифуги». С. Бобров иронически намекал на то, что «Весенние проталинки» ввиду окончательной непристойности с ног до головы были переправлены «одним сострадавшим поэтом из “Лирики” <...> Самый талантливый человек в России по части взимания и усвоения чужих тонов и стихов <...> выкравши все, что можно и что ему позволяли собственные убогие средства, из Игоря Северянина, а затем из Рюрика Ивнева и поэта, писавшего под псевдонимом “Хрисанф”, — этот самый юноша — о, без всяких предрассудков! — принялся с ему одному свойственной грацией ассимилировать поэзию Маяковского»<sup>24</sup>.

Такая резкость в суждениях Боброва, Пастернака объяснялась, помимо прочего, соответствующей безапелляционностью рецензий Шершеневича на их первые книги и коллективный альманах «Лирика». Поклонник спонтанного, интуитивного творчества, Шершеневич считал поэзию Боброва, Асеева искусственной и схоластичной: «Тенденциозный символизм привел <...> к полному собранию стихотворных банальностей». В «Вернисаже» он поместил рецензию под заглавием «Символическая дешевка».

Следует отметить несколько иной характер полемики Шершеневича с кубофутуристами, группой, более привлекательной для поэта, хотя в период создания «Мезонина поэзии» Шершеневич и его соратники, московские эгофутуристы, блокировались с Игнатьевым для обособления от «гилейцев». Их разделяла ориентация «Мезонина» на Брюсова, который был для кубофутуристов «бумажным оруженосцем XX века».

Б. Лавренев, товарищ Н. Бурлюка по гимназии в Херсоне, свидетель деятельности «Гилей» и в Чернянке, и в Москве, рассказывал: «Как-то в 1913 г. у меня состоялось собрание московских групп эго- и кубофутуристов. Созвано оно было по инициативе В. Шершеневича для координации действий обеих групп. Пришли оба Бурлюка, Шершеневич, Крученых, Большаков, Третьяков, художник и поэт Хрисанф, бывший идеологом эгофутуристов, Борис Фриденсон и еще два-три че-



ловека. Разговор шел вяло и бестолково. Д. Бурлюк утверждал, что никакой контакт и никакое объединение идейного порядка между обеими группами невозможно, что эгофутуристы в сущности вовсе не футуристы и узурпировали это название незаконно. Эгофутуристы занимаются формальным фокусничеством, будучи на деле реакционерами в основной творческой области, в языковой стихии, пользуясь тем же архаическим языком <...> Эгофутуристы уже самой приставкой "эго" подчеркивают свою узкую индивидуальную ограниченность, в то время как кубофутуристы ведут свой генезис от куба, от этого широкого, объемного, трехмерного понятия.

— Вы эгоисты, а мы хлебниковцы, гилейцы, всемиряне, — говорил Давид. На него яростно и бестолково набрасывались, спорили путано, в повышенных тонах и ни до чего, конечно, договориться не могли»<sup>25</sup>.

Кроме отмеченных в воспоминаниях Лавренева причин, немаловажным обстоятельством было особое пристрастие Шершеневича к итальянскому футуризму, упорным пропагандистом которого он являлся. Гилейцы, как известно, подчеркивали свое русское происхождение и эстетическую независимость от Запада. Хлебников, не желавший принимать футуристическую «кличку» для будетлян, протестовал против контактов с Маринетти. Шершеневич, напротив, перевел и издал основные манифесты итальянского футуризма, поэму Маринетти «Битва у Триполи» и его роман «Футурист Мафарка».

В начале 1914 г. по инициативе Шершеневича и Кульбина в Россию приехал вождь итальянского футуризма. Шершеневич, Большаков, Ал. Толстой, Г. Тастевен встречали гостя на Александровском вокзале Москвы. Но, как иронизировал репортер «Московской газеты», визит напоминал въезд Наполеона в Москву: Ларионов, Маяковский, Бурлюк не явились. Более того, Бурлюк выступил в газете «Новь» с письмом «К приезду Маринетти», в котором от имени всей группы говорил о свободе выбора между перронным букетом и тухлыми яйцами. В ответ Большаков, Маяковский и Шершеневич заявили о том, что не подписывали предыдущего письма и не согласны с его негостеприимным тоном. «Отрицая всякую преемственность от итало-футуристов, укажем, — разъясняли они, — на литературный параллелизм: футуризм — общественное течение, рожденное большим городом, который сам уничтожает всякие национальные различия. Поэзия грядущего космополитична. Вот и вся сказка об учителе и учениках»<sup>26</sup>.

Однако, как ни смягчал Шершеневич ситуацию, она была конфликтной («по природе»: Маринетти хотел осмотреть провинциальное отделение своей школы, а москвичи — продемонстрировать свою независимость. Маяковский оппонировал Маринетти в «Обществе свободной эстетики», Ларионов доказывал, что лучизм гениальнее футуризма, а Крученых, показывая гектографированную брошюру «Тэ ли лэ», приговаривал: «Как не было у вас ничего подобного по внешности, так не имеется подобного и по содержанию!» Стремясь противопоставить русский футуризм итальянскому, отстоять его самостоятельность, Хлебников обратился к Маринетти с письмом: «Восток бросает вызов надменному Западу...» Вместе с Бенедиктом Лившицем он распространял листовку против «кружев холопства на баранах гостеприимства».

После отъезда Маринетти Шершеневич сблизился с гилейцами на почве издания «Первого журнала русских футуристов». В первом (и единственном) выпуске

журнала кроме стихов Шершеневича оказалось с десятков его рецензий и заметок под псевдонимами «Г. Г.», «Георгий Гаер», «Егух», помещенных, как вспоминал Б. Лившиц, вместо исключенных им произведений Хлебникова. Позже, в промежутках военной службы, Шершеневич издал несколько индивидуальных сборников, а в книге статей «Зеленая улица» (1916) начал разрабатывать особое направление футуризма — имажинизм.

Помимо Шершеневича активным участником «Мезонина поэзии» был Константин Большаков. На книжку восемнадцатилетнего поэта «Le Futur» с лучистыми иллюстрациями М. Ларионова и Н. Гончаровой (1913) был наложен арест за «порнографию». Этот случай сделал Большакова известным и, возможно, подтолкнул к поиску иных, нетрадиционных форм сотрудничества поэта и художника. Так, вместо книжных страниц для букв и рисунков были использованы лица и тела. Газета «Раннее утро» сообщала под заголовком «Футуристы гуляют...»: «Ларионов, Большаков и некий г. Яценко — совершали первый выход на улицу “по новой моде” — с накрашенными лицами. Фото: художница Гончарова размалевывает физиономию поэта Большакова перед его прогулкой по Кузнецкому мосту».

М. Ларионов и И. Зданевич в статье «Почему мы раскрашиваемся?» теоретически обосновывали право на свободу от пространства и времени, которой пользовались члены созданной ими группы «всёков».

В пылу споров Большаков протестовал против упоминания его имени в афише вечера «Утверждение российского футуризма» 11 ноября 1913 г.: «...к вышеназванному коллективу “Тилея” я никогда не принадлежал и принадлежать не буду по причинам чисто принципиального характера»<sup>27</sup>. Однако стихи Большакова охотно печатали все футуристические издания независимо от групповых различий: в них была своя новизна, грубость, эротика, урбанизм, были заумь, неологизмы, нарушения ритма и составные рифмы... Вероятно, именно Большаков воплотил «золотую середину» футуристической поэзии. Когда поэт выступал вместе с Маяковским, его называли, по контрасту с басом последнего, «жасминным тенором». После полемических баталий 1913 г. поэты подружились, и в «Весеннем контрагентстве муз» (1915) появился цикл стихов Большакова «Город в лете» с посвящением: «Дружески В. Маяковскому в память московского мая 1914 г.»

С участием Большакова проходили также съемки фильма «Кабаре 13», где демонстрировались разные виды раскраски и эпатажа, которым поэт владел не хуже кубофутуристов. В фильме, поставленном М. Ларионовым и его группой по сценарию А. Лотова (возможно, псевдоним К. Большакова), пародировались мистические мотивы прозы символистов, в частности новеллы Ф. Сологуба «Царица поцелуев». Герой-футурист, которого играл двадцатилетний художник Всеволод Максимович, исполняет страстное танго с танцовщицей, вскоре погибающей. Футурист целует оставленное в сугробе тело, за что подвергается осмеянию, изгнанию из футуркомпании и умирает.

Фильм не сохранился, но по странному стечению обстоятельств сюжет его оказался воплощенным в жизненной драме Всеволода Максимовича, который покончил с собой 23 апреля 1914 г., после неудачи своей художественной выставки. Смерть юноши осталась в памяти Б. Пастернака и Дм. Петровского, которые впервые встретились у его гроба. Хлебников сожалел в письме Каменскому о том, что не мог приехать проститься с погибшим...

С «Мезонином поэзии» связаны первые публикации С. Третьякова и Б. Лавренева. Третьяков, поступивший в 1913 г. после окончания рижской гимназии на юридический факультет Московского университета, вошел в группу в поисках самовыражения: стихи писал с детства, прекрасно музицировал, за что удостоился похвалы Скрябина. Но первый сборник поэта вышел значительно позже («Железная пауза». Владивосток, 1919). Не успел раскрыться и талант Б. Лавренева, хотя в стихах 1913 г. звучат морские мотивы будущего драматурга. С началом войны он был призван в армию и к футуризму не возвращался.

Значительное место в альманахе «Мезонина поэзии» занимал Рюрик Ивнев, талантливый, культурный поэт, который старался сочетать уроки символистов с необходимостью разрушения канонов. В одних стихах преимущество получал Ивнев-символист, в других он же — эгофутурист.

Отличительной особенностью «Мезонина поэзии» было участие в его изданиях поэтесс. Среди кубофутуристов выступала лишь Елена Гуро и ее сестра Екатерина Низен, в «Лирике» — Вера Станевич, в «Руконоге» напечаталась Кузьмина-Караваева, а в «Петербургском глашатае» и «Эго» — только мужчины...

Приходится признать, что получившее распространение понятие «амазонки русского авангарда» относится прежде всего к художницам и сложилось благодаря их яркой и самобытной деятельности в живописи, графике, оформлении футуристических книг. Наталия Гончарова, Ольга Розанова, Любовь Попова, Надежда Удальцова, Александра Экстер, Мария Синякова не создавали какого-то особого объединения, не выступали с феминистскими манифестами, как это сделала французская поэтесса Валентина де Сен-Пуан. В марте 1912 г. она призывала: «Женщины, слишком долго вас толкали в мораль и предрассудки; возвратитесь к вашему высокому инстинкту, к грубости, к жестокости <...> вместо того, чтобы низвести человека до службы мерзким нуждам сентиментальности, побуждайте ваших сыновей и мужей превзойти себя»<sup>28</sup>.

Русские художницы-футуристки не решали проблем сугубо «женского искусства», а равноправно участвовали во всех начинаниях, нередко с большим успехом и смелостью, чем их коллеги-мужчины. Так, автором программной листовки «Союза молодежи» в защиту нового искусства была Розанова. Гончарова создала традицию литографированной футуристической книги. Экстер была организатором одной из выставок «Венок» в Киеве. Надежда Добычина в своем Художественном бюро в Петербурге проводила выставки левых художников. Поэты-футуристы посвящали им стихи: Каменский — Гончаровой, Лившиц — Экстер, Асеев — Синяковой... Крученых на книге «Возрощем» напечатал посвящение: «Первой художнице Петрограда Ольге Розановой».

Безусловным уважением была окружена Елена Гуро. Игорь Северянин преклонялся перед талантом Миры Лохвицкой. К другим поэтессам того времени сохранялось преимущественно ироничное отношение. Но такова, очевидно, была программа «Мезонина поэзии», изложенная в «Увертюре» с сентиментальной манерностью, что привлекала женскую музу: «Между прочим, если Вы, миленькая, придете сегодня на вернисаж нашего Мезонина, то увидите тех его друзей, о которых говорят, что они пользуются особой благосклонностью хозяйки...» В «Вернисаже» публиковались Н. Бенедиктова, в «Крематории здравомыслия» — М. Моравская, С. Бекетова. Но самыми любопытными были стихи На-

дежды Львовой и другие, за подписью «Нелли» (литературная мистификация В. Брюсова).

Надежда Львова, студентка женских курсов, уроженка Подольска, по воспоминаниям Б. Садовского, истинная провинциалка, застенчивая, угловатая, познакомилась с компанией молодых московских литераторов и поверила в свой талант. Она начинала писать стихи, как отмечал Шершеневич, «под созвездием Бальмонта и Брюсова. Роковое созвездие, так как все подражатели первого обращались в скучных имитаторов журчащего ручья, а ученики второго — в бесподобных версификаторов».

Испытав увлечение символизмом, а более всего самим В. Брюсовым, Львова проявила интерес к изданиям «Мезонина». В альманахе «Пир во время чумы» были напечатаны два стихотворения, в дальнейшем «проектировался» сборник «Поэзы». В письме Б. Садовскому Львова признавалась: «Стала футуристкой. Только вы не пугайтесь. Правда, это не так страшно. Ведь наши эгофутуристы народ самый безобидный и вполне приличный. К сожалению, многие пишут стихи слишком плохо. А в остальном очень мило»<sup>29</sup>. Вместе с Брюсовым и Шершеневичем Львова переводила с французского языка «Феерический собор» Жюль Лавфорга.

Памяти Львовой, застрелившейся весной 1913 г., был посвящен первый раздел книги стихов Тихона Чурилина «Весна после смерти» (изд-во «Альциона», 1915). Большие литографии Гончаровой, сопровождавшие стихи, создавали с ними единый сумеречный мир одинокой больной души. Для автора эта книга означала возвращение к людям после длительного затворничества в «нервной» клинике. Вряд ли можно эту своеобразную поэзию отнести к определенной группе: словотворчество, ритмическая острота и алогизмы сближают ее с кубофутуризмом, описательность, эмоциональность — с эгофутуризмом. «Книга светлая и мрачная, как лицо воскресшего, — писала Марина Цветаева, называвшая Чурилина гениальным поэтом. — Что побудило Гончарову, такую молодую тогда, наклониться над этой бездной? Имени у Чурилина не было, как и сейчас, да она бы на него и не польстилась...»<sup>30</sup>

Таков был круг московских эгофутуристов, у которых, по мнению Брюсова, «несмотря на все явные недостатки их теорий и их поэзии, какая-то правда, какие-то возможности развития... чувствуются».

### *Центрифуга*

Участники будущей футуристической группы поэтов «Центрифуга» С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак были знакомы задолго до ее основания. С осени 1909 г. они посещали Кружок для исследования проблем культуры под руководством Л. Кобылянского (Эллиса). Затем все еще под сильным влиянием символизма Бобров начал разработку собственных эстетических построений. Большой резонанс вызвал его реферат «Русский пуризм». Хотя предложенный им термин, призванный обозначить новое искусство, не прижился, важнейшие положения были встречены сочувственно.

«Сейчас основы русского пуризма, — говорил Бобров, — в русском архаизме: древних иконах, лубках, вышивках, каменных бабах, барельефах, вроде печатей, просфор и пряников, где все так просто и характерно, полно огромной живопис-

ной ценностью». Поиск основ обновления искусства в народном творчестве сближал Боброва с Ларионовым и Гончаровой. В результате совместной работы вышла первая книга стихов Боброва «Вертоградари над лозами» (1913) в оформлении Гончаровой.

Это одна из интереснейших попыток синтезировать слово и зрительный образ в единство. Бобров — скорее теоретик, чем творец по характеру — изложил свои взгляды в предисловии: «...аналогичность устремлений поэмы и рисунка и разъяснение рисунком поэмы достигаются не литературными, а живописными средствами».

Участвуя в экспозициях ларионовской группы как художник, Бобров не оставлял мысли о создании литературного объединения. Первоначально им стал кружок молодежи и небольшое издательство «Лирика». Весной 1913 г. был выпущен альманах «Лирика». Марка издательства и обложка сборника были нарисованы С. Бобровым. Эпиграф из Вяч. Иванова («яви теням их лица...») свидетельствовал о литературных пристрастиях авторов.

Издательство «Лирика» успешно знакомило читателей с творчеством своих поэтов. Здесь вышла первая книга Асеева «Ночная флейта» и Пастернака «Близнец в тучах». В предисловии Асеев напутствовал Пастернака как «одного из тех подлинных лириков русской поэзии, родоначальником которых был единственный и незабвенный Иван Коневской».

Однако первый сборник Пастернака был одобрительно упомянут лишь Брюсовым в «Русской мысли». В письме к родителям Пастернак отметил: «Как хорошо, что Брюсов не знает, что первая моя книжка не только первый печатный шаг, но и первый шаг вообще. Остальные начинали детьми: так, как начинал я в музыке; остальные знают классиков, потому что именно из увлеченных читателей и почитателей стали они писателями. Меня же привело к этому то свойство мое, которое, как это ни странно, ни от кого не ускользает и которое Брюсов называет самобытностью, фантазией, воображением, своеобразным складом души и т. д. Мне кажется, художественное дарование заключается вот в чем: надо роковым, инстинктивным и произвольным образом видеть так, как все прочие думают, и, наоборот, думать так, как все прочие видят».

Шесть книг, выпущенных «Лирикой» за год существования, подвели итог сотрудничеству, и кружок раскололся. Как сообщалось, «1 марта (1914 г.) к-во «Лирика» ликвидировало свою деятельность. Два течения в этом к-ве, весьма ясно означившиеся за последнее время, в конце концов разбили его на две части. Одна из них организовалась под именем к-ва «Центрифуга», другая, по слухам, намерена принять имя «Стрелец»». Еще раньше, 27 января, Асеев, Бобров, Пастернак (левое крыло), ссылаясь на «пассеистические, антихудожественные тенденции», характерные для «Лирики», объявили об образовании «Временного экстраординарного комитета «Центрифуга»».

Созданная Бобровым группа дала возможность проявить, как писал ему Пастернак, «счастливое сочетание тех качеств, которые требуются в редакционно-административной работе». Была составлена «Грамота», подписанная, кроме учредителей, Ильей Зданевичем, определены соперники в лице кубофутуристов, «Мезонина поэзии» и «Лирики», началась позиционная борьба. «Нарождение «Центрифуги», — вспоминал Пастернак, — сопровождалось всю зиму нескончае-

мыми скандалами. Всю зиму я только и знал, что играл в групповую дисциплину, только и делал, что жертвовал ей вкусом и совестью»<sup>31</sup>.

Первым изданием «Центрифуги» был сборник «Руконог», вышедший весной 1914 г. и посвященный памяти погибшего в январе И. Игнатьева. Так авторы устанавливали свою преемственность от петербургского эгофутуризма. В предисловии говорилось о последнем письме, полученном Бобровым в начале января, в котором Игнатьев выражал надежду, что в будущем «Петербургский глашатай» окрепнет и разовьется, однако ожидания не оправдались. Это и, вероятно, чисто личные причины сделали невозможной жизнь поэта. «Мы ждали от Игнатьева очень многого, мы верим, что если бы он продолжал свою деятельность, мы были бы избавлены от многих нелепостей, процветших теперь на покинутой им ниве».

Мучительно переживая «люмку голоса», происходившую в стихах из «Руконога», Пастернак надеялся вернуться от футуристических «Мельхиора», «Ивана Великого» к своему началу в «Лирике». «Я хочу писать снова так, как начинал когда-то, — объяснял он Боброву, — говорю не о форме, но о духе этих начинаний. Твои советы были для меня незаменимою школой, и я никогда не забуду того, что ты сделал для меня. Но если бы я снова обрел тот утерянный мною лад <...> я ушел бы от тебя и от Николая (Асеева)»<sup>32</sup>. В попытках обрести себя поэт отказывался от «соблазна кружковщины» и сосредоточенно работал над своей второй книгой «Поверх барьеров».

К весне 1916 г., когда вышел давно подготовленный «Второй сборник Центрифуги», стихи Пастернака появились в «чужих» альманахах «Весеннее контр-агентство муз» и «Взял. Барабан футуристов». Предвидя новый виток полемики в связи с подготовкой третьего сборника «ЦФГ» (не состоялся), он вновь обращается к Боброву: «...к чему тогда было <...> зря меня волновать такими чистыми перспективами “ЦФГ” — которые не могли не вызвать во мне энтузиазма сильнейшего! Чтобы потом тем больней дать мне ощутить прежний, “Руконогом” отдающий дух затхлой и узкой партийности. Отчего ты не хочешь стать выше всего этого, ты, лучше всякого другого способный в своих идеологических экскурсах прямо подходить к сути дела, что называется брать быка за рога! Чем твой фаворитизм, основанный на личных знакомствах, дружелюбии и недружелюбии и пр. видах лицепрятия, лучше всякого другого?..»<sup>33</sup>

В чем-то сходный путь обособления внутри «Центрифуги» прошел Николай Асеев. Активный участник «Руконога», Асеев нащупывал путь в поэзию, по собственным наблюдениям, среди «своих слов, своих, неизбитых выражений чувств — и вот рождались и слова и отдельные сочетания их, непохожие на общепринятые: “леторей”, “грозува”, “шерешь”, “сумрова”, “сутемь”, “порада”, “сверкаты”, “повага”, “дивень”, “лыба”, — все слова из летописей и старинных сказок, которые хотелось обновить, чтобы наряду с привычными, обиходными — зазвучали они, забытые, но так сильно запоминаемые своими смысловыми оттенками»<sup>34</sup>.

Внимание к внутренней жизни слова, вылетевшего из душевных дремлин («летного»), отразило и увлечение Глебниковым, его многообразной языковой работой. После встречи Асеева с Григорием Петниковым и Богданом Гордеевым (Божидаром), которые также интересовались словотворчеством, в 1914 г. образовался своеобразный филиал «ЦФГ» — издательство «Лирень». Примечательно, что так должен был называться второй сборник стихов Асеева, вышедший затем

под заглавием «Зор». В Харькове, откуда были родом и сестры Синяковы (Мария — талантливая художница, Оксана — жена Асеева, Надеждой увлекался Пастернак, а Верой — Хлебников), стали выходить новые поэтические книги и манифесты. В «Леторее» (1915) его авторы Асеев и Петников подчеркивали: «Слышимый мир огромнее мира видимого, так как в нем есть кроме названий имен мира видимого — звания мыслей, воплощаемых без пространственной помощи».

Над постижением тайн звучащего мира задумывался Божидар в трактате «Распевочное единство»: «Всякий стих есть некая целость, особо в общем токе духовного двига речи; в силу своей особенности, он должен в себе таить рубежи, отрезающие его от общей черты распева в статный ломоть»<sup>35</sup>. Книга «Бубен», изданная в «Лирене» дважды, стала поэтическим памятником Божидару, который, как писал Бобров, «скончался в ночь на 7-е сентября 1914 в лесу около селения Бабки под Харьковом». Хлебников посвятил ему взволнованные строки об огне, зажженном на далеком словесном стане: «От Божидара, который продолжает быть спутником двух-трех людей к Земному шару, осталась редко прекрасная речь о “едином познавательном снаряде” и “соборе внечувственных добыч”. Он разбился, летя, о стены прозрачной судьбы».

Как знак памяти о поэте подпись Божидара была поставлена под воззванием «Труба марсиан» вместе с именами Хлебникова, Асеева, Петникова, Марии Синяковой. Изданный отдельным свитком, манифест «Труба марсиан» гласил: «Мозг людей и донныне скачет на трех ногах (три оси места)! Мы приклеиваем, возделывая мозг человечества, как пахари, этому щенку четвертую ногу, именно — ось времени».

Хлебников, подписывавший свои приказы как «Король времени Велимир 1-й», звал в страну, где «время пахнет черемухой»: «Пусть Млечный путь расколется на Млечный путь изобретателей и Млечный путь приобретателей».

Следующее «Воззвание председателей земного шара» первоначально подписали вместе с Хлебниковым Каменский и Петников 21 апреля 1917 г.: «Только мы, свернув ваши три года войны / В один завиток грозной трубы; Поем и кричим, поем и кричим, / Пьяные прелестью той истины, что Правительство земного шара / Уже существует. Оно — Мы». Предпринятая благодаря Хлебникову попытка объединить эстетическую программу с социальной утопией отличала «Лирень» от сугубо литературной «Центрифуги». В «Центрифуге» нашли приют петербургские эгофутуристы Олипов, Широков, Крючков и после распада «Мезонина поэзии» — Большаков, Ивнев, Третьяков. Как никакая другая, эта группа не без успеха пыталась сохранить организационное единство и издательскую активность, несмотря на все более тяжелые условия военного времени, а затем и революции. Последний альманах «Лирень» относится уже к 1920 г.

В это время в статье «Без божества, без вдохновения...» Александр Блок отмечал, что «русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции; он отразил в своем туманном зеркале своеобразный веселый ужас, который сидит в русской душе и о котором многие “прозорливые” и очень умные люди не догадывались. В этом отношении русский футуризм бесконечно значительнее, органичнее, жизненнее, чем “акмеизм”; последний ровно ничего в себе не отразил, ибо не носил в себе никаких родимых “бурь и натисков”, а был привозной заграничной штучкой».

Так завершился десятилетний путь русского футуризма, получивший определение «ранний русский авангард». «Откуда и куда?» — задавался вопросом бывший участник «Мезонина поэзии», теоретик Левого фронта искусств Сергей Третьяков, подчеркивая, что в чрезвычайно трудное положение попадают все желающие определить футуризм как литературное направление, связанное общностью приемов обработки материала, общностью стиля. «Им приходится плутать беспомощно между непохожими группировками — классифицировать это и кубофутуристов, искать раз и навсегда установленных чувствований и связанного с ними канона художественных форм и останавливаться в недоумении между “песенником-архаиком” Хлебниковым, “трибуном-урбанистом” Маяковским, “эстет-агитатором” Бурлюком, “заумь-рычалой” Крученых. А если сюда прибавить “спеца по комнатному воздухоплаванию на фоккере синтаксиса” Пастернака, то пейзаж будет полон. Еще больше недоумения внесут “отваливающиеся” от футуризма — Северянин, Шершеневич и иные»<sup>36</sup>.

### *Революция духа*

Февральская революция в 1917 г. породила у футуристов иллюзию возможности небывалой творческой свободы и грядущего Ладомира.

В 1915 г. в ответ на утверждения Ильи Зданевича о том, что «футуризм умер!», Владимир Маяковский заявил: «Да! футуризм умер как особенная группа, но во всех вас он разлит наводнением... Футуризм мертвой хваткой взял Россию»<sup>37</sup>. В дальнейшем, в послереволюционный период, сколько бы ни возобновлялись разговоры о «смерти футуризма»<sup>38</sup>, а затем и о ликвидации<sup>39</sup>, кубофутуризм оставался реальной силой, с которой приходилось считаться и старшему поэтическому поколению, и начинающим литературную жизнь писателям. «Нами, футуристами, много открыто словесных Америк, ныне трудолюбиво колонизируемых всеми, даже благородно шарахающимися от нас писателями. Скоро сделанное нами станет не творимой, а разучиваемой азбукой»<sup>40</sup>.

Подчеркивая значение своих достижений, их насущность, подобную хлебу, первый послереволюционный сборник кубофутуристы назвали «Ржаное слово. Революционная хрестоматия футуристов» (1918). «Хлебы искусства да преломятся равенственно, — писал Давид Бурлюк. — Ибо искусство — единственная религия нашего духа, пришедшего к купели эстетической. Недаром В. Кандинский воскликнул много ранее: “мы вступаем в эпоху Великой Духовности”»<sup>41</sup>.

Эпохой Высокого футуризма назвал начало 1920-х годов экспрессионист Ипполит Соколов. О «футуризации» искусства писал поэт и художник Борис Земенков, а Валерий Брюсов отмечал претензии московских поэтов того времени стать «панфутуристами».

В 1920–1930-е годы можно выделить три направления в формировании русского постфутуризма как основы литературно-художественного авангарда.

Одно направление связано с деятельностью представителей раннего авангарда.

Старшее поколение кубофутуристов (В. Маяковский, А. Крученых, В. Каменский, отчасти Д. Бурлюк и В. Хлебников) адаптировалось к новым условиям, создавая объединения: АСИС (Ассоциация Социалистического Искусства, 1918),



Летучая федерация футуристов (1918), ИМО (Искусство молодых, 1919), Комфуты (коммунисты-футуристы, 1919, 1921), МАФ (Московская, в будущем Международная, ассоциация футуристов, 1922), Леф (Левый фронт искусств, 1923–1925), Новый Леф (1927–1928), Реф (Революционный фронт искусств, 1929). Их последователи были за пределами Москвы и Петрограда: комфуты в Иркутске и Чите, «Творчество» на Дальнем Востоке, Укрлеф в Харькове, Южная ассоциация футуристов и Юголеф в Одессе и др.

В начале 1920-х годов продолжала свою деятельность «Центрифуга», издательство «Лирень» и группа «Молодая Центрифуга» (С. Бобров, Н. Асеев, Б. Пастернак, Г. Петников, И. Аксенов, затем Б. Лапин).

В русле эгофутуризма было создано «Кольцо поэтов» во главе с Константином Олиповым (Фофановым).

Другое направление составили писатели, художники, драматурги, стремившиеся соединить формальные достижения раннего футуризма с новыми творческими идеями. Среди созданных с этой целью групп были, прежде всего, имажинисты (В. Шершеневич, А. Мариенгоф, А. Кусиков, И. Грузинов и др.), затем экспрессионисты (И. Соколов, Б. Земенков), фуисты (Б. Несмелов, Б. Перелешин), эмоционалисты (М. Кузмин, А. Радлова, С. Радлов), «Московский Парнас» (Б. Лапин, Е. Габрилович), заумники (И. Терентьев), эхисты-эвфонисты (Г. Золотухин), люминисты (С. Кисин), либристы (О. Тизенгаузен), молодые мозгопашцы (Т. Чурилин), эклектики.

Несколько важных в эстетическом отношении авангардных групп выросли в оппозиции к футуризму, хотя объективно наследовали ему: ничевоки (Р. Рок, С. Садиков); беспредметники (Хабмас), обэриуты (Д. Хармс, А. Введенский, Н. Заболоцкий), кан-фун (А. Чичерин) и конструктивисты (К. Зелинский, И. Сельвинский), биокосмисты, презантисты (Д. Туманный).

В русском зарубежье, особенно в 1920-е годы, была ошутима ориентация на наследие русского футуризма в деятельности группы «Палата поэтов», «Г атарапак», «Скит поэтов», «Окно», «Перевоз Дада» (И. Зданевич, Б. Поплавский, Б. Божнев, Д. Кнут, С. Шаршун, А. Присманова). Возникали журналы международного авангарда («Вещь», «Удар») и замысел объединения французских, русских эмигрантских и советских новаторов («Маковец», Леф, «Через»).

Воспользовавшись футуристической «азбукой», русский авангард 1920–1930-х годов существенно изменил, приспособил к новым условиям многие положения кубофутуризма и создал собственную, постфутуристическую теорию и практику. Наиболее важные изменения касались политизации творческой сферы и установки на утилитарность, конструктивность и массовость искусства.

Отличительной чертой русского авангарда стала его тесная связь с социальной и политической стороной жизни. Русский футуризм с его культом будущего, антибуржуазным пафосом и анархическим протестом против государственных установлений казался предтечей революций и наследником их разрушительной энергии. «Журнал журналов» не замедлил после февраля 1917 г. распределять новые роли в политике между кубо- и эгофутуристами, напечатав шаржи «Большевик от футуризма — Маяковский» и «Меньшевик от футуризма — Игорь Северянин». В действительности футуристы были далеки от организованной политической деятельности, выступая с анархо-утопических позиций, несмотря на то

что некоторые имели опыт революционной агитации (Маяковский, Филонов, Каменский).

Говоря о новом времени и новом искусстве, Н. Бердяев подчеркивал их взаимосвязь: «Футуризм и может быть понят, как явление апокалиптического времени, хотя самими футуристами это может совсем не сознаваться»<sup>42</sup>. О том же писал Ф. Степун, связывая воедино футуризм и революцию «с ее футуристическим отрицанием неба и традиций, с ее разрушением общепринятого языка и заменой его интернационалистическим ревжаргоном»<sup>43</sup>.

На первом этапе, от Февральской революции 1917 г. до весны 1918 г., футуристы требовали автономии искусства от государства (И. Зданевич, В. Денисов), ликвидации «министерства А.Н.Бенуа—А.М.Горького», Академии художеств и пр. В. Маяковский, Д. Бурлюк и В. Каменский в марте 1918 г. в Манифесте Летучей федерации футуристов заявляли об отделении искусства от государства и необходимости «третьей, бескровной, но жестокой, революции духа». Представление о мессианской роли творца-теурга, унаследованное от романтизма и символизма, воплощалось не только в программах создания свободных, независимых от государства творческих организаций (И. Зданевич. «Общество “На революцию!”», 1917; В. Маяковский «Манифест Летучей федерации футуристов», 1918) или конкретных произведениях (В. Маяковский. «Приказ по армии искусств»), но и в выступлениях на страницах газеты «Анархия» (статьи К. Малевича, О. Розановой, А. Родченко), в клубе анархистов. После разгрома анархистов в Москве в апреле 1918 г. было закрыто и Кафе поэтов в Настасьинском переулке, где выступали Маяковский, Бурлюк, Каменский и другие футуристы, сторонники творческой независимости.

Усиление роли советского государства, политика военного коммунизма, исключавшая частную инициативу, привели к необходимости сотрудничества футуристов с властными структурами, к соединению идеи социальной революции с творческим экспериментом: «В государственную систему управления вошли носители живой художественной культуры России, привыкшие обычно *противопоставлять* себя власти, и вошли, как *власть*», — писал Абрам Эфрос<sup>44</sup>. В 1918–1919 гг. с Наркомпросом сотрудничали Владимир Маяковский, Василий Кандинский, Казимир Малевич, Владимир Татлин, Ольга Розанова, Артур Лурье, Марк Шагал, Александр Родченко, Надежда Удальцова и др. В этот период имажинисты были связаны с государственными структурами, возможно, более тесно, чем другие футуристы: Рюрик Ивнев был секретарем наркома просвещения А.В. Луначарского, Вадим Шершеневич работал в отделе Изобразительных искусств Наркомпроса, Анатолий Мариенгоф — литературным секретарем издательства ВЦИК.

Творческий подъем, испытанный футуристами во время революции, также содействовал глубокой политизации искусства. Началось осознание футуризма как «левого» искусства, революционного, передового (авангардного). В дальнейшем с понятием «левый» будут связаны названия «Левый фронт искусств» (Леф) и «Левый фланг» (в будущем ОБЭРИУ). Дважды — в 1919 и 1921 гг. — предпринимались попытки построить творческую организацию «коммунистов-футуристов» (комфут) по типу партийной, с программой и уставом, с ячейками в среде рабочих и учащихся.

В «Приказе по армии искусств» (1918) Маяковский требовал: «Товарищи! На баррикады! — баррикады сердец и душ»<sup>45</sup>. На страницах «Газеты футуристов» и «Искусства коммуны» разрабатывались понятия «Революция Духа», «Интернационал искусств». Футуристами планировалось объединение «пролетариев от искусства» в международную организацию, подобную Третьему коммунистическому интернационалу. В документах Международного бюро при Наркомпросе говорилось: «Социальная роль искусства, как фактора гармонически объединяющего народы и общества, делает его могучим орудием в борьбе за осуществление мирового социализма. В то же время духовная роль искусств обещает социалистическому человечеству еще небывалые радости всенародной художественной деятельности в творчестве и постижении искусства»<sup>46</sup>.

После окончания Первой мировой войны (1918) стали восстанавливаться прежние контакты и то единение авангарда разных стран, которое начинало создаваться перед началом войны. По словам немецкого критика Фридриха Гюбнера, «это тесное и дружеское единение распространялось почти так же тайно и незаметно, как в прошедшие века росла какая-нибудь религиозная секта»<sup>47</sup>. От Международного бюро Наркомпроса были направлены обращения к германским художникам с призывом к «взаимному общению и обмену творческой мыслью в области последних художественных достижений». Ответные письма поступили от группы радикальных художников «West—Ost», от баденской «Организации изобразительных искусств», берлинской «Novembergruppe». В манифесте «Ноябрьской группы» (1920) говорилось: «Будущее искусства и серьезность настоящего часа заставляет нас — революционеров Духа (экспрессионистов, кубистов, футуристов) объединиться». Обращаясь с приветствием к художникам молодой Германии, эмоционалисты во главе с М. Кузминым писали: «Знайте и вы, что в России созвучно вам бьются сердца, не отяжеленные спячкой минувшей цивилизации, и что вас приветствуют братья, которые вас любят и гордятся вами»<sup>48</sup>.

В 1920-е годы литература и искусство Советской России находились в общем контексте мирового искусства и русские художники и писатели не только воспринимали самые различные идеи из Франции, Германии, Италии, но устанавливали прямые контакты со своими западными коллегами — с немецкими экспрессионистами, французскими сюрреалистами и представителями авангарда в других странах. Примерами взаимной рецепции и сотрудничества были издание Эль Лисицким и И. Эренбургом международного журнала «Вещь» (Берлин, 1922–1923), журнала «Удар» (редактор А. Ромов, Париж, 1922–1923), организация Первой выставки русского искусства (Берлин, 1922). Среди участников журнала «Леф» (редактор В. Маяковский) были перечислены И. Голль, А. Цесарец и др., планировался также совместный выпуск журнала с парижской группой «Через». Поэт-дадаист Тристан Тцара, рассказывая о своей первой встрече с Владимиром Маяковским в Париже в 1922 г., отмечал органичность подобных контактов: «Нужно сказать, что уже до войны существовал своего рода интернационал авангардистской поэзии. Никогда не читавший произведений Маяковского, я был знаком с его творчеством благодаря своего рода естественному родству»<sup>49</sup>. Недолгое возвышение авангарда закончилось в 1921 г., с началом НЭПа (новой экономической политики) стало очевидным, что совпадение социальной революции и революции в искусстве было временным и по существу внешним. «Капут Октябрю! Октябрь не выгорел», — поды-

тожил Маяковский период футуристических надежд на равноправное сотрудничество с большевиками, а не на «попутничество».

### *Левый фронт искусств*

Основные силы кубофутуристов пришли к созданию Левого фронта искусств под руководством Владимира Маяковского. Этому предшествовали длительные организационно-творческие поиски нового объединения, сочетающего футуристическое формальное мастерство и социальный заказ. Это было своеобразное отступление с передовых позиций, самосохранение авангарда в области производственного искусства. Маяковский отмечал: «Леф — это группа людей, связанная литературными интересами. Мы являемся несомненно журналом нового литературного авангарда»<sup>50</sup>.

Декларацию «За что борется Леф?» подписали вместе с Маяковским члены редколлегии журнала Н. Асеев, Б. Арватов, О. Брик, Б. Кушнер, С. Третьяков и Н. Чужак. До 1925 г., когда на седьмом номере прекратилось издание «Лефа» — фактически после Постановления ВКП(б) о политике партии, журнал действительно отражал позицию отечественного и международного авангарда. На его страницах печатались В. Каменский, Б. Пастернак, А. Крученых. Представители формальной школы (ОПОЯЗ) В. Шкловский, Б. Эйхенбаум, Л. Якубинский и др. участвовали в номере, озаглавленном «Язык Ленина». Печатались заметки художников и студентов ВХУТЕМАСа, образцы творчества Л. Поповой, А. Родченко, В. Степановой, проекты братьев Весниных, архитектурные фантазии Н. Леонидова, Я. Чернихова. Обложки журнала оформлял Родченко преимущественно в технике фотомонтажа. Но узость программных установок привела к расколу лефовского сообщества (уход Пастернака, Мейерхольда, Эйзенштейна и др.).

Характерной для программы Левого фронта искусств и журнала «Леф» была работа Сергея Третьякова (часть номеров журнала «Новый леф» в 1928 г. Третьяков подписывал как редактор). Он последовательно выступал против «искусства-наркотика», «искусства-флёра», за возвращение к «литературе факта», к непосредственным реакциям человека, к «точке возбудимости», к выявлению «эмоциональной насыщенности» и к «эмоциональному сочувствию». Его пьесы предполагали участие зрителей в театральном действии и в дискуссии по поводу происходящего на сцене. Так, в 1924 г. спектакль «Противогазы» был поставлен Сергеем Эйзенштейном прямо на Московском газовом заводе, «Непорзач» («Непорочное зачатие», 1923) — в комсомольском клубе как часть антирелигиозного диспута в связи с праздником Рождества. Теоретиком «производственничества» во всех его проявлениях был Осип Брик, писавший, например, в статье «От картины к ситцу»: «Только те художники, которые раз навсегда порвали с станковым ремеслом, которые на деле признали производственную работу не только равноправным видом художественного труда, но единственно возможным, — только такие художники могут продуктивно и с успехом браться за разрешение проблем сегодняшней художественной культуры»<sup>51</sup>.

Другой фланг Левого фронта искусств сохранял ориентацию на «архаический» футуризм. «Человек входит в человечество через национальную индивидуальность, как национальный человек, — отмечал Н. Бердяев. — Национальное и

общечеловеческое в культуре не может быть противопоставлено»<sup>52</sup>. По словам Вяч. Иванова, искусство идет навстречу народной душе. Путь к вселенской всечеловечности связан с народностью. Вслед за Велимиром Хлебниковым по этому «славянскому» пути шли Василий Каменский и Николай Асеев.

Луначарский отмечал, что «гулливая бродячая крестьянская Русь — привлекает его внимание и в истории <...> Бунты народной вольницы — вот любимое лирическое содержание Каменского. Герои, которых он оживил, и оживил прекрасно и могуче, это — Степан Разин и Емельян Пугачев»<sup>53</sup>. Действительно, среди первых революционных спектаклей в ноябре 1918 г. наряду с «Мистерией-буфф» Маяковского значилось представление драмы Каменского «Степан Разин» на сцене Большого театра в декорациях Аристарха Лентулова.

Именно Каменский написал «Декрет о заборной литературе — о росписи улиц — о балконах с музыкой — о карнавалах искусств», опубликованный в «Газете футуристов» 15 марта 1918 г. Его призыв к поэтам («берите кисти ну / И афиши — листы со стихами / По улицам с лестницей / расклеивайте жизнь...») и художникам («Прибывайте к домам карнавалы / Ярчайшие свои картины») <sup>54</sup> намечал программный «Приказ по армии искусств» Маяковского. Также опережал время лозунг Каменского — воспевать «Революцию Духа Вселенскую».

В послереволюционной книге «Звучаль Веснеянки» (1918) футуристические неологизмы, метафоры, звукопись соседствуют с народнопоэтическими образами:

Солнцень в солнцень,  
Ярцень в ярцень,  
Раздувайте паруса.  
Голубейте молодые  
Удалые голоса <sup>55</sup>.

«Я люблю беспашабиться», — признавался Каменский, внося дух вольницы даже в немногие заказные стихотворения, например «Первое мая» («Леф», 1923. № 2). Это был первый опыт коллективной разработки современной темы — «социальный заказ» выполнили также Маяковский, Асеев, Пастернак, Крученых, Третьяков, Незнамов. Стихотворение Маяковского обращено к поэтам с призывом: «Да здравствует деланье мая — / искусственный май футуристов» <sup>56</sup>. Для Крученых, в отличие от других авторов, первомайская тема решается в своеобразных неологизмах: «рабочеправствие», «Меж-нар-май», «Май тепларь», «звучи / Звучар» <sup>57</sup>.

Об особом мировосприятии Николая Асеева как человека, близкого к природе, писал Валерий Брюсов. Среди коллег по футуристической группе «Центрифуга» Асеева отличало, по словам Пастернака, «воображение, яркое в беспорядочности, способность претворять неосновательность в музыку, чувствительность и лукавство подлинной артистической натуры» <sup>58</sup>.

Для Асеева в его дальневосточный период (1917–1921) футуризм стал течением пролетарским. Как и Третьяков, он после возвращения в Москву оказался в кругу сподвижников Маяковского, стал его ближайшим другом и последователем. Вместе с Маяковским он написал агитпозмы о кооперации, несколько «лирических фельетонов». Повышенное внимание к слову, его звучанию и рифменному созвучию помогало Асееву преодолевать лефовские установки на утилитарность и

фактографию (поэма «Семен Проскаков: Стихотворные примечания к материалам до истории гражданской войны»). Его обогащенный сказовым и песенным фольклором дар проявился в разработке конкретной темы, связанной со смертью Ленина. Вслед за зачином «Реквиема» шел энергичный, призывный рефрен:

Если день смерк,  
если звук смолк,  
все же бегут вверх  
соки сосновых смол<sup>59</sup>.

Особое ритмическое богатство поэзии Асеева отразилось в стихотворении «Синие гусары». Как отметил Ю. Тынянов, «Синие гусары» обозначили поворот Асеева к сюжетным произведениям — балладам, в которых футуристическая техника стиха замещалась более традиционной.

Утверждая необходимость подобных преобразований, Маяковский подчеркивал в докладе «Левей Лефа» 29 сентября 1928 г.: «Самовитое слово» — пройденный этап, к которому Леф уже не может вернуться и делать его критерием своей работы. Ближайшая задача Лефа — целиком идти к массовому читателю, закрыв за собою двери самодовлеющей лаборатории слова»<sup>60</sup>. К этому привела установка значительной части левовцев на утилитарное, общественно полезное и массовое творчество и понятия «производственное искусство», «социальный заказ», «вещь».

Необходим «перевод искусства на положение одного из средств, помогающих пролетариату осуществить свою власть над миром. Это — внесение искусства, как предельной квалификации производственного изобретательства, в самую гущу ежедневной житейской практики», — писал С.М. Третьяков, требуя противопоставить «бытоотобразительству — агитвоздействие; лирике — энергическую словообработку; психологизму беллетристики — авантюрную изобретательную новеллу; чистому искусству — газетный фельетон, агитку; декларации — ораторскую трибуну; мещанской драме — трагедию и фарс; переживаниям — производственные движения»<sup>61</sup>.

Производственное искусство практически вобрало в себя значительную часть экспериментальных достижений русского авангарда 1920-х годов. Среди важнейших основ можно выделить, вслед за теоретиком «производственничества» Б. Арватовым, следующие: *техническая революция*, которая ввела новые формы в быт; *художественная революция*, узаконившая переход от «изображения» к «конструкции»; *социальная революция*, потребовавшая полной реорганизации жизни.

О расширении сферы искусства за счет обыденной жизни, о создании жизнетворческого мифа немало писали символисты. Художники модерна заботились о массовом искусстве уличной афиши, интерьера, посуды, одежды, печатного шрифта. Однако и «производственничество», нацеленное на создание нового образа мира и человека, в полной мере проявляет себя как специфическая форма жизнестроительства. Принципиальное отличие производственного искусства от предшествующих направлений подчеркивал Арватов: «Когда Маяковский пишет агитстихи, — революционность его не в том, что он берет политические темы (Брюсов их тоже берет), а в том, что самые его стихи, способ его работы над словом глубоко утилитарен. Маяковский дезстетизирует поэзию, строит формы на

материале практического языка, — пишет лозунгами, синтаксис и образы организует с точным расчетом на определенное воздействие и этим перебрасывает мост от искусства к жизни. Маяковский утилитарен и социален, как поэт»<sup>62</sup>.

Стремление примирить художественный эксперимент и политическую активность, нашедшее уникальное воплощение в творчестве Маяковского, было свойственно также В. Мейерхольду, С. Третьякову, А. Родченко, братьям Весниным и другим деятелям новой культуры. Но следует отметить, что растворение специфики искусства в производственном процессе, отказ от эстетического, индивидуального начала в угоду массовому, примат идеологического над творческим, установка на утилитарность — эти характерные черты «производственничества» противоречили прежней футуристической эстетике и формировали иную, социально ориентированную, программу. Для ее осуществления, как отметил Х. Гюнтер, текст должен быть, в соответствии с общим технико-утопическим идеалом, «сконструирован как машина для производства желаемого эффекта на читателя. В Маяковский писал о том, “как делать стихи”, а Эйзенштейн пытался в математических формулах исчислять воздействие фильма или спектакля на зрителя, формалисты исследовали элементы текста как сознательные конструкции, стремясь к достижению максимального эффекта, писатели “остраняли” действительность, используя монтаж, отклонения от стилистической нормы и т. д.»<sup>63</sup>.

При обращении к процессам противоречивым, не имеющим строго очерченных и общепризнанных границ, в частности для агитационно-производственного, прикладного, а также промышленного искусства, целесообразно разделение понятий «производственничество» и «конструктивизм»: «термин “конструктивизм” означает художественное движение, тогда как “производственничество” представляет собой теоретическое течение, которое занимается разработкой социальной (не эстетической) теории производства. Заимствуя художественные идеи конструктивистов, производственничество овладевает воображением художников, пытается поместить его в клетку догматического теоретического анализа и требует от него производства новых художественных форм, которые удовлетворяли бы потребности революции, выполняя определенный социальный заказ»<sup>64</sup>.

Область «искусства в производстве» расширялась за счет литературы факта, кино, театра, архитектуры, прикладного искусства, прозодежды. Этому соответствовал конструктивизм, под которым, по словам О. Брика, следует понимать течение, использующее мастерство для изготовления «нужных в быту, утилитарных вещей» и выполнения лишь производственных заказов: «обложки, плакаты, модели мебели, проекты киосков <...> вывески, надписи, жетоны», раскраска автомобилей, поездов, аэропланов и пр.»<sup>65</sup>.

Проблемы кино занимали важное место в программе Лефа. Руководитель группы киноков Дзига Вертов, отрекаясь от мистического игрового кино, разрабатывал эстетику «голой правды», «жизни врасплох». В манифесте (1922) он иронизировал над теми, кто «жадно подхватывает объедки немецкого стола»: «Видно мне и каждому детским глазкам видно: вываливаются внутренности, кишки переживаний из живота кинематографии, вспоротого рифом революции»<sup>66</sup>. Однако С. Эйзенштейн, публиковавший в «Лефе» программную статью «Монтаж аттракционов», не разделял эту точку зрения и считал, «что можно найти способ пока-

зять октябрьские события не в плане документального монтажа, а в плане художественной игры»<sup>67</sup>.

Границы группы Леф были достаточно проницаемы. Например, Борис Пастернак обращался к Владимиру Нарбуту: «Мне бы очень хотелось как-нибудь познакомиться с вами в обществе Асеева, Зенкевича и Петровского. Не соберемся ли мы как-нибудь в Сокольниках у Маяковского, — простите за неловкость, я хотел спросить, не собираетесь ли вы как-нибудь к нему, а он бы тогда и мне дал знать. Мне лично очень хотелось бы вас видеть. Знаю о разговоре с вами насчет судеб поэзии и пр.»<sup>68</sup>

«Комфут и конструкция», «литература факта» и «производственничество» утверждались как новые, «революционизирующие» истины, но готовились стать, в свою очередь, не меньшими догмами, чем положения РАППа. Естественно они вызывали споры, например экспрессионист Борис Лапин отстаивал искусство немецких романтиков в полемике со сторонниками утилитаризма. Участник интуитивного, экспрессионистского движения в постфутуризме, он в послесловии сборника «1922-я книга стихов», обращаясь к своему единомышленнику Евгению Габриловичу, писал: «...переходя в слово, действительность становится новым миром на земле. Миром дикого рефлекса и релятивности. Слава слова, колеблемая “слева” — Заумьем и “справа” — Всяческой Акмэ, воскресает силою Брентано (Troll, Trilltrall, aus dem Grabe) и Хлебникова. И к ней приходят полярные просеки сознания, поэзия и проза, сходятся как ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ ЛИНИИ»<sup>69</sup>.

Так заявляло о себе новое мировосприятие поэтов, чей художественный мир осложнен и деформирован знанием теории относительности и неевклидовой геометрии, опытом футуристической зауми и «цеховой поэзии» акмеистов, традицией немецких романтиков и хлебниковскими прозрениями.

Маяковский и в конце 1920-х годов настаивал на консолидирующей роли русского футуризма для всего левого искусства: «Мы никогда не были беспочвенными авангардистами, но не были и хвостистами... Мы держимся за название футуризм потому, что это слово является для многих флагом, к которому они могут собраться»<sup>70</sup>.

### *Имажинизм*

Более ранней версией русского футуризма был имажинизм. Уже в 1916 г. Вадим Шершеневич писал: «Футуризм умер потому, что таил в себе нечто более обширное, чем он сам, а именно “имажонизм” (так первоначально было обозначено это течение. — В.Т.). Футуризм пережил уже период своего декадентства... На смену ему идет течение, ставящее в основу своего учения идею образа...»<sup>71</sup> Декларация имажинизма была опубликована в начале 1919 г. в воронежском журнале «Сирена».

В 1919–1922 гг. имажинизм переживал расцвет своей активности: выпущено около 60 книг, проходили почти еженедельные выступления. До 24 сентября 1919 г. была создана Ассоциация вольнодумцев в Москве под председательством С. Есенина. В ее распоряжении было литературное кафе «Стойло Пегаса», издательства «Имажинисты», «Чихи-Пихи», «Орднас», журнал «Гостиница для путешественников в прекрасном», книжные магазины.



Кроме ассоциации вольнодумцев к Ордену имажинистов принадлежали Ассоциация литераторов, Боевой отряд имажинистов, Воинствующий орден имажинистов, Общество имажинистов. «Воронежская поэтическая нота прозвучала на всю страну, — вспоминал Шершеневич. — И был момент, когда мы не успевали регистрировать новые группы имажинистов и руководить ими. Мы оказались богаче последователями, чем предполагали»<sup>72</sup>.

В рядах имажинистов были художники Георгий Якулов и Борис Эрдман, автор статьи «Имажинизм в живописи». В «ЦК Ордена» входил композитор Арсений Авраамов, известный своими теоретическими работами и оригинальными произведениями («Симфония гудков», «Рабочие колокола»). В 1921 г. композитор Е. Павлов написал имажинистский «Музыкальный манифест».

Имажинисты претендовали на особую по сравнению с кубофутуристами близость к народнопоэтическому слову и образу: «...имажинизм не формальное учение, а национальное мировоззрение, вытекающее из глубины славянского понимания мертвой и живой природы своей родины»<sup>73</sup>.

Усиление образа, «выявление жизни через образ и ритмику образов» составляли программную основу имажинизма. «Самоценный образ», как известно, был провозглашен кубофутуристами. Но в концентрированном, «избыточном» выражении он выявился именно в имажинизме, чем привлек внимание молодых поэтов, объединившихся под названием экспрессионистов.

### *Экспрессионизм*

Экспрессионизм в его русском варианте возник как панфутуризм. Внутри русского футуризма существовало чрезвычайное разнообразие творческих индивидуальностей и перспективных путей развития. Однако главенствовали две тенденции — романтическая (содержательная, экспрессивная) и конструктивная (заумная, беспредметная).

Ощутимое родство с романтизмом и символизмом сближало экспрессионизм с футуризмом, которому были близки исходные моменты экспрессионистского сознания: раскрепощение индивидуума, критика обыденности, утопизм, позиция поэта-пророка, а также стремление расширить сферу искусства за счет презираемых прежде видов массовой культуры — политических штампов, городского фольклора.

Федор Иванов в книге «Красный Парнас» (Берлин, 1923) отмечал, что в недрах футуризма сложился утопический пафос в содержании и гротескно-эмоциональная манера письма, называемая экспрессионизмом. Маяковский в 1922 г., вернувшись из Германии, рассказывал: «В живописи главное место занимает в Берлине экспрессионизм, но при ближайшем рассмотрении знаменитейшими художниками его в Германии оказались... русские — Шагал и Кандинский. Единственный талантливый немец — Дикс»<sup>74</sup>. Маяковского заинтересовала сатирическая графика Георга Гросса, с которой он познакомил своих товарищей по Левому фронту искусства (Н. Асеев посвятил «карандашу тов. Гросса» стихи «Война с крысами»). «Леф». 1923. № 2). На выставке германского искусства в Москве (1924) Маяковский увидел «экспрессионистический анархизм». В литературе он выделял «революционно-мистическую группу» экспрессио-

нистов (Г. Кайзер, Э. Толлер), чья драматургия, по его наблюдениям, созвучна пьесам А. Луначарского.

В драматургии, как отмечал А.В. Луначарский, экспрессионизм был явлением «совершенно параллельным коммунистическим пьесам тов. Маяковского. Однако я думаю, — подчеркивал критик, — что Маяковский в своей “Мистерии-буфф” в несравненно большей мере экспрессионист... Из всех русских поэтов-футуристов, которые к экспрессионистам довольно близки вообще, Маяковский наиболее к ним близок, и, вероятно, переводы сочинений Маяковского обеспечат за ним почетное место среди поэтов-экспрессионистов Германии»<sup>75</sup>.

«Экспрессионизмом болели многие мои современники, — писал теоретик левого искусства Н. Пунин, — одни — бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов; теперь — Тышлер и Бабель; Пастернак, написавший “Детство Люверс” — кусок жизни, равный прозе Лермонтова, всегда томился в горячке экспрессионизма; Мандельштам, когда он напрасно проходил свой “пастернаковский период”, экспрессионистичен Шкловский в традициях Розанова, ранний Маяковский — поэт, Мейерхольд, Эренбург, теперь еще Олеша; чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью»<sup>76</sup>.

Первая русская художественная выставка в Берлине, открывшаяся осенью 1922 г., включала специальный раздел «Экспрессионисты — Бурлюк, Шагал, Лапшин, Лебедев». Но это не стало основанием для оформления живописного экспрессионизма в России как группы.

Как эксперимент «музыкально-социально-гигиенический» рассматривал А. Авраамов свою «универсальную систему тонов» и замысел «Симфонии гудков» (1919) в исполнении эскадры Волжской флотилии. Другим примером обработки актуального материала стало музыкальное сочинение Б. Мосолова «Четыре газетных объявления» (1926), сопоставимое с вокальным циклом Х. Эйслера «Газетные вырезки». В 1922 г. А. Туфанов, исследуя функции звуков речи, установил 20 законов «звуковых комплексов», которые вошли в книгу «Фоническая музыка в Государстве Времени» (опубликована под заглавием «К заумя»). Но в конце 1920-х годов «непосредственное духовное вдохновение» уступает место «музыке машин».

Передача внутренних экзотических состояний через мимику и пластику, «ритмичное и сконцентрированное творчество» достигли огромной силы в театре и кинематографе. Русский актер Григорий Хмара исполнял роль Раскольникова в одноименном фильме немецкого режиссера Роберта Вине (1923). Фильм стал одним из важнейших произведений экспрессионистского кинематографа во многом также благодаря работе художника Андрея Андреева, создавшего стилистически цельный образ условного пространства. Используя эффекты светотеневой деформации предметов, заостренность силуэтов, Андреев ставил декорации из произвольно пересекающихся плоскостей.

Мозаичность, орнаментальность повествования, «анархия изобразительных приемов», отразившая хаос жизни, определяли своеобразие повести Б. Пильняка «Голый год» (1922), которую сопоставляли с пьесой Э. Толлера «Человек-масса». В рассказе «Санкт-Петербург» видели «близость к немецким импрессионистам». В произведениях писателей группы «Серапионовы братья» К. Федина, Вс. Иванова,

Л. Лунца отмечалось влияние новелл Мейринка, в которых реальность переплетается с мистикой: «В Мейринке стиль Гофмана преломился через мир, войну и революцию»<sup>77</sup>. Экспрессионизм в их представлении — это «Гофман, прошедший через Версальский договор».

В рамках русского экспрессионизма существовали группы экспрессионистов И. Соколова, «Московский Парнас», «Молодая Центрифуга», «фуисты», «эмоционалисты». «Экспрессионизм родился в голове И. Соколова, таинство крещения получил 11 июля 1919 года на эстраде Всероссийского Союза поэтов»<sup>78</sup>. До этого момента И. Соколов считал себя эвфуистом, т. е. сторонником вытурной поэзии. На самом деле его опыты зависели от участников «Мезонина поэзии» (В. Шершеневича, К. Большакова), которых И. Соколов сближал с английским течением «имажизма» (группу имажинистов он, напротив, считал «псевдоимажистами»). В этом качестве он успел издать Полное собрание сочинений, которое состояло из 12 страниц малого формата с буквенной пагинацией от А до М и подзаголовком: «Издание не посмертное. Т. 1. Не стихи».

Объявляя о создании собственной литературной группы, И. Соколов сформулировал ее задачи в «Хартии экспрессиониста» (в сб. «Бунт экспрессиониста. Издание, конечно, автора»), где определил свой экспрессионизм как синтез всего футуризма: «Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить то, что не смогли осуществить футуристы: динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления»<sup>79</sup>. Для достижения этой цели требовалось «вытравить все те принципы старого стихосложения, которые считались незыблемыми от Гомера до Маяковского», перейти к новой системе, построенной по «строгим математическим схемам 40-нотного ультрахроматического звукоряда и-е-а-о-у», создать полистрофику и высшую эвфонию (благозвучие). Программный лозунг был рассчитан на эпатаж: «Экспрессионизм, черт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм».

Очевидно, что выполнение столь важной миссии требовало философской подготовки. В книге «Бедкер по экспрессионизму» Соколов признавался: «Моя первоначальная теоретическая схема экспрессионизма как исключительно синтеза всех достижений четырех течений русского футуризма давно оказалась для нас узкой. Экспрессионизм как течение под знаком максимума экспрессии не будет одним синтетизмом, а будет еще и европеизмом и трансцендентизмом»<sup>80</sup>. Его соратник, поэт и художник Борис Земенков, также утверждал: «Мы вышли из пещеры логически возможного. Только формы духовные нам нужны...»<sup>81</sup> Наметившийся поворот от вопросов обновления стиха к мировоззренческим проблемам, к мистическому истолкованию реальности связан в известной мере с «установкой на синестезийность поэтической образности и ассоциативность поэтического мышления»<sup>82</sup>. Вероятно, сказалось и знакомство с работой теоретика немецкого экспрессионизма Казимира Эдшмида «Экспрессионизм в литературе и новая поэзия» в переводе Теодора Левита, о русском издании которой (не состоявшемся) сообщалось в книге «Бунт экспрессиониста».

Ипполит Соколов подчеркивал, что русские экспрессионисты начинали выступать в полной изоляции от «заграничного экспрессионизма»: «Мы узнали о возникновении и успехе экспрессионизма в Германии, Австрии, Чехии, Латвии и Финляндии» только весной 1920 г. Знакомство с одноименными группами не раз-

очаровало Ипполита Соколова в состоятельности собственной программы, напротив, прибавило уверенности в том, что его группа может стать частью «всемирно-европейского течения». Но европеизм его порой сводился к элементарному: «...через 10–15 лет все Бальмонты и Брюсовы вымрут, как вымерли все хандрозавры. Они вымрут — и, рассуждая совершенно объективно, кто-то должен их сменить по самым простым законам биологии»<sup>83</sup>.

Отличительное свойство экспрессионизма — повышенную выразительность — Ип. Соколов распространял на всех мировых гениев. Таким образом, в основе его «трансцендентизма-ноуменализма», как сообщалось в листовке «Ренессанс XX века», оказалось учение Анри Бергсона, «алогизм китайских таоистов, мудрость древнеиндусских вед, внутренний опыт оккультистов, Блаватской, антропософов Р. Штайнера, А. Белого, мистицизм Соловьева». Это миропонимание Ип. Соколов называл не теоретическим, не этическим, а психофизиологическим, инстинктивным, исходящим из тех же «законов биологии», что и европеизм.

В числе единомышленников назывались имена Эйнштейна, Лосского, Розанова, Маяковского, Хлебникова, а также художников, музыкантов, режиссеров — предтеч экспрессионизма. О столь длинной родословной иронически отозвался Ю. Тынянов в «Записках о западной литературе» (1921): «...оказалось слишком много родственников. Во всяком случае в рождении его замешаны “славянские влияния”: Толстой, Гоголь, Достоевский и В.В. Кандинский... Список хорош, и родня почтенная, но не слишком ли много? (отчасти походит на библиотечный каталог)...»<sup>84</sup>

Несмотря на явный эклектизм, декларации Ипполита Соколова привлекли внимание молодых писателей, позволили объединиться вокруг их инициатора и представлять экспрессионизм на вечерах «чистки поэтов», на «смотрях всех поэтических групп» и, что особенно важно, среди двухсот издательств, зарегистрированных в 1922 г. в Москве. Действительно, небольшие малотиражные книжки выходили в эфемерных издательствах под марками «Сад Академа», «Ренессанс XX века», «Орданс» (Сандро), «Фаршированные манжеты. — Холодно. — XX век», «0,21 XX века РСФСР» и др.

Начиная с весны 1920 г. в группу экспрессионистов помимо Ипполита Соколова и Бориса Земенкова входили Гурий Сидоров-Окский, Сергей Спасский, Борис Лапин, Евгений Габрилович. Первой совместной акцией было «Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов» (подписано Земенковым, Сидоровым, Соколовым), затем выступления на диспутах и в печати.

Однако литературная деятельность группы занимала довольно скромное место. И. Соколов вполне выразился в своих манифестах: «Теперь, когда мы, экспрессионисты, швыряем свои лозунги, как ручные гранаты, разворачивается богатое и интересное движение, какое не знала русская поэзия со времен раннего футуризма». При этом его стихи, призванные демонстрировать новое качество, обнаруживали прямую зависимость от В. Шершеневича.

По преимуществу в русле имажинистской образности оставался Борис Земенков. В книге «Стеарин с проседью: Военные стихи экспрессиониста» (1920) он стремился через ассоциативность, сложную метафорику передать ужас войны («волчьи ягоды крови на кишках этих строки», «гранат картофель всеялся в борозды», «саквож могилы», «портянки прожектора» и т. п.). Поэта занимали «экзоти-

ческие» рифмы: *траура / из Тауэра; рельс / Уэльс; парашют / Брут* и др. «Ведун русского экспрессионизма», он находил ценность произведения в чистоте имманентной формы: «Единственная экспрессионистическая вещь рук человеческих — танк, ибо форма его и окраска суть ферменты страха. Возможно, что борьба в грядущем будет производиться зрительным и звуковым образом»<sup>85</sup>.

Своеобразный вариант экспрессионистской образности дал Гурий Сидоров-Окский в книгах «Расколотое солнце», «Ходули».

В целом эти поэты были экспрессионистами с «имажинистской доминантой». В полемических выступлениях они пытались дистанцироваться от Шершеневича, от имажинистов, на практике Борис Земенков объединялся с Шершеневичем (сохраняя за собой определение «экспрессионист») в книге «От мамы на пять минут» (1920), Гурий Сидоров печатал «Ялик» в издательстве «Имажинисты», а Ипполит Соколов назвал последнюю из своих теоретических работ «Имажистика» (1922), проследив в ней с помощью статистического анализа эволюцию образной системы русского стиха от Кантемира до Шершеневича.

Ип.Соколов, заявлявший о рождении экспрессионизма в своей голове, в конце 1922 г. пришел к выводу о том, что «экспрессионизм везде: в мышлении, искусстве, технике, быте, в походке, в жестикуляции, в манере говорить, в обстрижке ногтей». Но воспользоваться этим открытием не удалось. Группа экспрессионистов была немногочисленной, непостоянной по составу и распалась к 1923 г., не осуществив своей программы.

### *Московский Парнас*

Кроме обозначенной как «имажинистская», в рамках группы экспрессионистов существовала иная, «центрифугистская», доминанта, представленная произведениями Сергея Спасского, Бориса Лапина и Евгения Габриловича. Вместе с Ипполитом Соколовым они составили наиболее интересный сборник произведений, получивший обобщающее название «Экспрессионисты» (1921). Сдержанная, консервативная манера Спасского сохраняла близость поэтике раннего Пастернака: «Сны — космы сумеречных грез / И ждать. Душа зачоченела...», «Какого марева рука тебе виски морозом трогала...». Однако открытием сборника стали первые опыты Б. Лапина и Е. Габриловича. Единственное стихотворение шестнадцатилетнего Б. Лапина «Пальмира» привлекало богатым интонационным рисунком, сгущенной образностью. Внутренняя обособленность от литературных канонов проявилась в рассказе Е. Габриловича «ААТ». Это некое «синтетическое действие» с элементами потока сознания, монтаж фрагментов текста, рассеченных пояснениями-титрами: «Сдвиг», «Краткое отходящее», «Заставка». Пограничный между прозой, стихом и коллажем текст стал дебютом будущего мастера кинопрозы.

В 1921 г. в поисках самоопределения Б. Лапин, студент Высших литературно-художественных курсов им. В.Я. Брюсова, вошел в объединение «Молодая Центрифуга», состоявшее из Теодора Левита, Мих. Тэ (М.И. Ильина) и Владимира Шишова. Однако вскоре, неудовлетворенный ученическим характером собраний, он вместе с Е. Габриловичем организует собственную группу «Московский Парнас» и одноименное издательство.

В предисловии к вышедшему в мае 1922 г. сборнику «Молниянин» Лапин писал: «Лирики глас раздаётся лишь с тех вершин, где сияют пленительные и негленные имена наших дядюшек: Асеева, Аксенова, Бечера, Боброва, Ehrensteina, Пастернака и Хлебникова. Коими ныне почти исчерпывается светлый мировой экспрессионизм»<sup>86</sup>. С еще большей определенностью соединялась поэзия «Центрифуги» и немецкого экспрессионизма в альманахе «Московский Парнас-2» (о первом выпуске сведений нет). В альманахе (1922) печатались выполненные Б. Лапиным (частью под псевдонимом С. Пнин) переводы стихов «величайшего поэта раннего экспрессионизма» Альфреда Лихтенштейна, а также оказавших «сильное влияние на развитие современного немецкого экспрессионизма» Георга Гейма, Яна ван Годдиса.

На страницах альманаха можно было познакомиться с образцом прозы немецких экспрессионистов («Похороны Альфреда Лихтенштейна» Виланда Герцфельде) и рассказом Бориса Лапина и Евгения Габриловича «Крокус Прим», в котором схожие приемы — контраст и фрагментарность — применены вполне профессионально. Борис Лапин стал наиболее талантливым и последовательным выразителем мировосприятия и стиля московских экспрессионистов. Парадоксален был их путь — от выбора самоназвания, лишь отчасти соотносившегося с известным культурным феноменом, к серьезному постижению его эстетики на фоне глубокой романтической традиции и пристального внимания к немецкому экспрессионизму. Иначе говоря, они эволюционировали от желания обособиться, занять свою нишу в литературной борьбе, к обретению литературных «отцов» и «дядюшек», от стихотворческих задач — к пониманию экспрессионизма как «выражения эпохи».

После ликвидации издательства «Московский Парнас» в начале 1923 г. деятельность группы затихает. В последний раз ее название появляется на афише поэтического вечера Всероссийского союза поэтов «Поэзия наших дней» в Политехническом музее 29 ноября 1925 г. (Б. Лапин, Н. Церукавский, В. Моница).

### Фуиизм

Фуиисты составляли небольшую, слабо организованную группу, которая ставила перед собой задачу обогатить «исчерпанную стихию слова вчерашнего и слова завтрашнего» экзотическими образами и ритмами: «И не к, а от исчерпанных горизонтов Азии с испелеленными ресницами и выпитыми губами»<sup>87</sup>. Начиная с 1921 г. фуиистами себя называли Борис Перелешин, Николай Тихомиров, Борис Несмелов, Николай Лепок, Александр Ракитников. Как предполагается, название группы восходит к французскому «fou» («безумный»). И в самом деле, девизом группы был «мозговой ражжиж», выдвинутый в качестве названия коллективного сборника (1921).

Наиболее последовательным из них был Борис Перелешин, первая книга с участием которого, а также Тихомирова и Несмелова, «Четвертый год», появилась в 1921 г. в Томске и вряд ли была замечена критикой или читателями при тираже 550 экземпляров. Однако помещенный здесь отрывок из поэмы Б. Перелешина «Очарование Зимы», в котором звучными шестистопными повествуется о дне Февральской революции, говорил о таланте поэта «бронзового поколения». В стихотворении «Под молотом» возникает образ «поэта-рабочего», но не по-маяковски

оптимистичного, а «поэта греха», терзаемого «злой тревогой»: «...вечно будешь железо мысли / рвать и ковать станком стиха».

Дальнейшее ученичество Б. Перелешина у имажинистов и поэтов «Центрифуги» отразилось в стихах из московского сборника «А» (1921), в котором участвовали также А. Ракитников и Ип. Соколов. Сгущение физиологических мотивов («из живота стрелка по телу чертит», «баррикада ребер», «болото кишечника») у Перелешина сближается с «Убиением плоти» А. Ракитникова и «Апокалиптическим чудовищем» Ип. Соколова.

Выступление на столичной арене в союзе с экспрессионистами во многом определило дальнейшую эволюцию фуистов. «Пусть не сетуют, что в холодной Московии, вместо всеобщей равной и явной мозговой засухи, мы — оказываемся — всерьез и надолго утверждаем поступь мозгового ражжижа», — заявлял Б. Перелешин в предисловии к своей книге «Бельма Салара» (в названии — образ ценной реки Салар)<sup>88</sup>. Следует отметить, что книги «Мозговой ражжиж» (1921) и «Диалектика сегодня» (1923) написали Б. Перелешин и Н. Лепок, «единственные несущие на своих лицах / разлив нового мира. / Два мудреца. Какой простор! / Ровно год с зажатым ртом. / А теперь номер первый удар по обжорному фронту».

В условиях сосуществования десятков поэтических групп фуисты сближались с экспрессионистами и ничевоками, вступая в полемику с «отплывающими кораблями символизма», с «Опоязом или обществом мозговой засухи». В предисловии к сб. «Диалектика сегодня» Борис Перелешин писал о том, что НЭП «съел поэтов»: «Ни зги на российских эстрадах, продавленных / копытами всевозможных имажинистов. / Каменная пустыня достиховья».

Другой фуист, Борис Несмелов, считал трагедией современного поэта то, что «его утопию в редакции “Известий” не отличат от репортерского отчета», от «рурской оккупации» и «унылого фона всеобщей электрификации», ибо «в борьбе с пространством инженерами случайно задавлен пенок времени»<sup>89</sup>. Подобно другим экспрессионистам Несмелов хотел противопоставить рациональности «карманных поэзии» во что бы то ни стало рассказ о себе. Но в области поэтики фуисты пришли к «уничтожению образа» и от перенасыщенного тропами стиха имажинистов вернулись к практике поэтов «Центрифуги».

### Эмоционализм

Помимо московских групп с экспрессионизмом была связана петроградская группа эмоционалистов, лидером которой был Михаил Кузмин. Возникнув в конце 1921 г., она продолжала появляться на афишах до 1925 г. В ее состав входили писатели Константин Вагинов, Анна Радлова, Адриан Пиотровский, Юрий Юркун, Борис Папаригопуло, драматург и режиссер Сергей Радлов, художник Владимир Дмитриев. Группа выпустила три номера альманаха «Абраксас», название которого происходило от гностического символа единства мирового пространства, времени и духа (на геммах гностиков с надписью *Абраксас* изображалось существо с человеческим телом, петушиной головой и змеевидными ногами; в одной руке у него хвостатая плеть как символ власти, в другой — круг и в нем ветка в виде двойного креста, символа мудрости; извивающиеся змеи олицетворяли дух и сло-

во, петушинная голова — провидение, а семь греческих букв имени обозначали символическое число 365).

Сложная ассоциативная связь творчества эмоционалистов с определенными философскими и художественными традициями составляла их подлинное своеобразие. В рецензии на альманах А. Пиотровский выделял «александрийскую гностическую мудрость Кузмина, более элементарную, более национальную окраску ее у Радловой, немножко от Достоевского идущий полипсихизм у Юркуна, у Вагинова, совсем еще молодого, страшную взволнованность лирической души»<sup>90</sup>.

Отмечая в 1-м выпуске альманаха, что «кофейный период» литературы миновал и все течения — имажинисты, экспрессионисты, фуисты, ничевоки — умерли, эмоционалисты представляли образцы своего понимания нового искусства. Однако если московские экспрессионисты начинали с теоретических заявлений, то программный документ петроградской группы — «Декларация эмоционализма» появился, напротив, в последнем выпуске альманаха. Декларацию помимо автора, М. Кузмина, подписали А. и С. Радловы, Ю. Юркун, провозгласившие: «Сущность искусства — производить единственное, неповторимое эмоциональное действие через передачу в единственно неповторимой форме единственно неповторимого эмоционального восприятия»<sup>91</sup>.

Эмоционалисты ценили такие черты экспрессионистской поэтики, как «выход из общих законов для неповторимой экзальтации, экстаза»; феноменальность человеческого, приоритет эмоционального способа познания мира, когда художник имеет дело с «неповторимыми эмоциями, минутой, случаем, человеком». Эмоционалист, таким образом, отвергает каноны, признает только «феноменальность и исключительность», лишь «интуитивный безумный разум» служит путеводителем художественной мысли, а логика допускается в «эмоционально измененном виде».

Заслуживает внимания тот факт, что некоторые положения декларации перекликаются с высказываниями Ипполита Соколова. Например, «движение», сопряженное с творчеством, в программе эмоционалистов — и «динамика восприятия и мышления» у экспрессионистов. Сближение биологических и художественных законов, отмеченное у Соколова, проступает и в строках Кузмина: «Изжив и пересварив все чувства, мысли старого Запада (Франции, Англии, Италии), страдающего духовным запором (ибо эволюции духовной пищи во всем подобны пище телесной и нельзя приниматься за новое, не освободившись от бесполезных отбросов)». Любопытно, что тремя годами ранее Соколов шокировал публику стихами: «Ах, зачем в парк Тюльери выходило / Через анальные отверстия домов / Твердое, как после запора, кало людей?»

В основе подобных совпадений, вероятно не предумышленных, поскольку группы находились в оппозиции друг к другу, была общая для них ориентация на экспрессионизм. В той же декларации Кузмин указывал на тождество эмоционализма и немецкого экспрессионизма: «Эмоционализм — струя которого ширится по России, Германии и Америке, стремится к распознаванию законов элементарнейшего...»

Высокая оценка немецкого экспрессионизма содержалась в статьях М. Кузмина «Пафос экспрессионизма», «Эмоциональность как основной элемент искусства», «Стружки». По его убеждению, экспрессионизм привлекал протестом против «внешних летучих впечатлений импрессионизма, против духовного тупика и



застоя довоенной и военной Европы, против духовного тупика точных наук, против рационалистического фетишизма, против механизации жизни во имя человека»<sup>92</sup>.

Именно в открытой эмоциональности Кузмин увидел способ противостоять обезличиванию человека, превращению его в «колесико и винтик» тоталитарного государства. Вот почему созерцательности акмеизма, собственным теориям «кларизма» (прекрасной ясности) он предпочел в новых условиях экстатический порыв и крайнюю субъективность. «Как прокричать во все глухие уши: это человек — не машина, не цифра, не двуножка, а человек? Экспрессионисты, — пояснял Кузмин, — в подобных случаях прибегают к самым резким, низменным, отвратительным доказательствам. Смотрите: у меня дрожит веко, я заикаюсь, я страдаю дурной болезнью, несварением желудка, припадками лихорадки, лицо мое перекошено — я человек, поймите, — я человек»<sup>93</sup>.

Обращаясь к экспрессионистской эстетике, Кузмин прежде всего опирается на собственную практику, отразившуюся в книгах «Параболы: Стихотворения 1921–1922» и «Форесть разбивает лед: Стихи 1925–1928»: «— Ты дышишь? Ты живешь? Не призрак ты? / — Я — первенец зеленой пустоты. // — Я слышу сердца стук, теплеет кровь... / — Не умерли, кого зовет любовь...»

Эмоционалисты воспринимали стих как «тело живое, сердцами сотворенное» (К. Вагинов), вводили в текст элементы дневника, переписки, достигая «новых сдвигов духа», как характеризовал Кузмин прозу Юрия Юркуна. Частное, дневниковое в этом случае переводится в статус феноменального, происходит болезненный процесс защиты живого: «Страшно жить мертвецу среди живых, страшно быть человеком страны умершей». Типологически эти мотивы сближались с пафосом итоговой книги немецкого экспрессионизма «Сумерки человечества», в названиях отдельных глав которой выражен тот же круг идей: «Крушение и крик», «Пробуждение сердца», «Призыв и возмущение», «Люби человека».

Характерное прежде всего для Кузмина одномоментное развертывание биографического и культурного планов отразилось в третьей книге Анны Радловой «Крылатый гость» (1922). Эмоциональное напряжение возникало в тех стихах, где приметы голодной петроградской жизни соседствовали с романтическими аллегориями: «Гость крылатый, ты ли, ты ли? / Ведь сказано — любовь изгоняет страх. / Сладкий ужас залил мне грудь и плечи, / Песню нудишь, а из губ запекшийся рвется крик...»

В рассказах Юркуна «Игра и игроку», «Петрушка», «День в балетном училище», которые печатались в «Абраксасе», находили «дух Великого Немца — Гофмана» (Кузмин) и «литературный кубизм» (Милашевский), «уклон к бреду» (Тиняков).

Одним из близких себе творцов эмоционалисты считали Велимира Хлебникова. В первом номере альманаха «Абраксас» в октябре 1922 г. было напечатано письмо Хлебникова Кузмину — своеобразный авто nekролог: «Я сажу, кусаю губы и не знаю, что мне делать: разделить ли поровну свои богатства между уксусной эссенцией и бумагой для последнего письма, или же послать кому-то грозный вызов, грозное объявление войны на жизнь и смерть. Воображаю, что это кусание ногтей продолжится и за гробом, если я только притворюсь мертвым, а мне пове-

рят!...)»<sup>94</sup> Парадоксально, но эти черты, свойственные и экспрессионистской поэтике, выделили эмоционалисты в своей декларации.

Одним из связующих звеньев между эмоционализмом и экспрессионизмом стал немецкий кинематограф (в прокате было свыше 500 лент). Рядом с документальным вариантом экспрессионистской «жизни врасплох» развивался эксцентрический — соединение элементов кабаре, мюзик-холла, джаз-банда (В. Парнах), кино (мастерская ФЭКС) и, по определению С.М. Эйзенштейна, «бытовой экспрессионизм» (А.М. Роом).

Показательно, что Эйзенштейн, начиная работу в кино, перемонтировал в мастерской Э.И. Шуб двухсерийный фильм «Ф. Ланга «Доктор Мабузе-игрок» для советского экрана в односерийный — «Позолоченная гниль». Этот опыт наряду с театральным дал импульс к созданию теории «монтажа аттракционов», т. е. соединения и выделения любого элемента зрелища, способного подвергнуть зрителя сильному «чувственному или психологическому воздействию» по аналогии с «изобразительной заготовкой» Гросса<sup>95</sup>. Уже в кинофильме «Стачка» (1924) героем стала масса, а содержанием — выражение иступленного состояния людей через монтаж контрастных эпизодов. Эмоциональный образ целого, достигнутый путем свободного монтажа, воплотился в ленте «Броненосец «Потемкин»» (1925). Эйзенштейн использовал отдельные элементы сюжета не в их повествовательной функции, но для построения кинометафор и ритмической организации произведения.

Благодаря уникальной «партитуре чувств» режиссер достиг многократной концентрации эмоций в сценах готовящегося расстрела матросов, их стихийного восстания, в драме на одесской лестнице. Здесь словно в экспрессионистской живописи сфокусированы шокирующие детали: разверстые в крике рты, безумные глаза, растоптанные тела. Прием заполнения кадра темной (броненосец) или светлой (туман) массой, а также раскраска красного флага в финале (ср. позже цветовой эпизод вакханалии oprичников в «Иване Грозном») непосредственно соприкасались с опытом немецкого экспрессионизма (вирированный «Кабинет доктора Калигари» Р. Вине). Успех фильма в Германии определялся созвучием не только его революционного пафоса, отточенного мастерства, но и стилистики (единственный полный негатив был куплен Германией в 1926 г.).

Чрезвычайно широко в послереволюционной России был воспринят опыт драматургии немецкого экспрессионизма. В этом жанре выступали, помимо Кузмина («Прогулки Гуля»), С.Э. Радлов («Убийство Арчи Брейтона») и А. Пиотровский («Падение Елены Лей», «Гибель пяти»). Все они участвовали в постановке пьесы Эрнста Толлера «Эуген-несчастный» в 1923 г. (Пиотровский — переводчик, Радлов — режиссер, Кузмин — композитор). Полемика вокруг спектакля обнажила различные мнения: от упреков в «леонид-андреєвщине» до похвал «неистовым экспрессионистам».

Другая пьеса Э. Толлера — «Человек-масса» в переводе О. Мандельштама — шла в московском Театре Революции. При этом Толлер, посетивший в 1926 г. эти спектакли, считал их излишне эмоциональными в сравнении с немецкими постановками. В жанре политического обозрения особым успехом пользовались пьесы Сергея Третьякова «Противогазы» в постановке Эйзенштейна, «Земля дыбом» и «Рычи, Китай!» в Театре Мейерхольда.

Внесением конструктивных основ организации на сценические подмостки занимался И. Соколов, предполагая соединить слово, жестикуляцию и танец в некое агитварьете. Он пришел к выводу: «Экспрессионизм — это конструктивизм». Создавая свою лабораторию тейлоризированного жеста, Соколов верил: «Стиль РСФСР — это стиль прямой линии».

Отказ от жизнеподобия в пользу «театра представлений» был отличительной особенностью студии Е.Б. Вахтангова. «Исполнитель должен быть преобразен через внутреннее побуждение», — считал режиссер. Он предлагал Михаилу Чехову, гениально выразившему психическую неуравновешенность и внутреннюю полифоничность, подчеркнuto экспрессионистский грим в роли Эрика XIV в одноименной пьесе Стриндберга, поставленной в 1921 г. В 1930 г. впервые в СССР на сцене Камерного театра А.Я. Таирова, которому был присущ, по словам К. Эдшмида, стиль нежного экспрессионизма, появилась пьеса Б. Брехта «Трехгрошовая опера» (в переводе В.Г. Шершеневича под названием «Опера нищих»).

В Советской России было переведено свыше 200 стихотворений 40 поэтов-экспрессионистов, которые печатались в периодике и антологиях (В. Нейштадт. «Чужая лира», 1923; «Молодая Германия», 1926; «Поэзия революционного Запада», 1930). Среди переводчиков были О. Мандельштам, Б. Пастернак, Н. Асеев.

В манифестах русских экспрессионистов, в творчестве близких этому направлению авторов отмечалась актуальность романтического искусства Новалиса, Гофмана, философских трудов Шопенгауэра и Ницше. С другой стороны, «славянские влияния» на становление немецкого экспрессионизма в лице Гоголя, Толстого, Достоевского находил Тынянов<sup>96</sup>. «Исключительное влияние Достоевского на молодую Германию» отмечал В. Жирмунский в предисловии к работе Оскара Вальцеля «Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии»<sup>97</sup>. Как одну из составляющих «нового чувства жизни» наряду с шопенгауэровским пессимизмом и трагическим оптимизмом Ницше рассматривал традицию русской классики Ф. Гюбнер в статье «Экспрессионизм в Германии»<sup>98</sup>.

Литература XX в., так же как изобразительное искусство, театр, кинематограф, обогащается новаторской поэтикой *сюрреального*. В России не было самостоятельных групп сюрреалистов, но элементы сюрреального также присутствовали в поэтике авангардных течений. Обращаясь к наследию русского авангарда (1920–1930), мы обнаруживаем типологические схождения между его поэтикой и сюрреалистическими произведениями. Возможно, например, сопоставить понятие «автоматическое письмо» с теорией и практикой русского авангарда («моментальное письмо» Крученых, «слово как таковое», опечатка — виньетка самоценного образа), а также «плотная эмоциональность» как главное открытие сюрреализма по Бретону и «эмоционализм» Михаила Кузмина.

Другим источником сюрреального была русская классическая литература, богатая традиционными для русского менталитета элементами самоанализа, обнажения темных сторон души. Вспомним сцену с чертом и бредовых галлюцинаций Ивана Карамазова в романе Достоевского «Братья Карамазовы», в которой глубже, чем в рациональных авторских рассуждениях, обнажается трагедия человека и бессмысленность его существования. Таким решающим моментом в структуре романа Льва Толстого «Анна Каренина» является навязчивое видение, кошмар Анны, толкающий ее под поезд.

Разнообразные аспекты сюрреального в русском авангарде в значительной мере восходят к произведениям Гоголя, в которых стихия народных сказаний и суеверий сталкивается с абсурдом бюрократии чиновников. Гоголевские сюжеты стали основой театрального эксперимента Мейерхольда. Игорь Терентьев на сцене созданного им в Ленинграде театра Дома печати в 1927–1928 гг. демонстрировал две версии своей заумной интерпретации «Ревизора». В Херсоне и Виннице этот спектакль шел под названием «Инкогнито» в исполнении организованного Терентьевым украинского передвижного театра «СОЗ».

Кинематограф великолепно выразил особенности гоголевского литературного образа. Такова музыкально-пластическая фантазмагория в анимационном фильме «Ночь на Лысой горе» А. Алексеева и, напротив, строгая конструкция картины «Шинель» Г. Козинцева и Л. Трауберга по сценарию Ю. Тынянова. Григорий Козинцев писал: «В “Невском проспекте” у Гоголя есть образы кубистические: например, фраза “Мост растягивался и ломался на своей арке, дом стоял крышею вниз” близка к кинематографически-монтажному образу». Гоголь подсказал режиссеру разницу в масштабах, напоминающую стилистику иллюстраций к сказкам Гофмана. Выход из-под рационального контроля, сближение трансцендентного и банального, коллаж, странные объекты (Нос), необычные жанровые структуры основывались на его традициях.

Сергей Эйзенштейн также считал творчество Гоголя важным для обновления киноязыка. Рассматривая трагизм повести «Тарас Бульба» в интерпретации режиссера Льва Кулешова, он писал: «Можно, конечно, и здесь спорить против известной условности во вкусе кубистов, любивших вклинивать в изображение буквы. Но этот же как раз “кубистический элемент”, как ни странно, по-своему характерен и для Гоголя»<sup>99</sup>. Эйзенштейн стремился «установить в приемах кино этой любопытной культурной “преемственности” между типом “мышления” Гоголя и “особенностями выражения” Мейерхольда». Многочисленные наблюдения над метафоризмом Гоголя, взаимопроникновением внутреннего (психологического) и внешнего (материального) Эйзенштейн включил в заметку «Гоголь, Джеймс и МММ» (1933), а также «Гоголь и киноязык» (1941). К сожалению, они не были завершены, хотя, как отметил Н. Клейман, в 1943 г. Эйзенштейн задумывал сборник статей «Советское кино и русская литература». Именно у Гоголя он находил «эмоциональную перенапряженность», подчеркивая, что «степень эмоциональной интенсивности» составляет основу ракурсного письма<sup>100</sup>.

Заумный язык и алогизм в литературе, «слово как таковое» у Хлебникова, всечество Зданевича, метафоризм Маяковского, «моментальное письмо» Крученых, алогизм в живописи Малевича, «будетлянский театр» абсурда — это лишь некоторые аспекты, типологически предвосхитившие поэтику сюрреализма.

Обращение к народному примитиву, в частности литографированным картинкам с текстом (лубок), также характерно для Крученых. Он радостно отмечал, что «литературный лубок и сумасшедший дом подают друг другу руки!»<sup>101</sup>.

Другим способом показа алогизма и бессознательного творчества была имитация графоманского письма, неконтролируемого сочинительства. Примитив, имитация детского творчества и графоманства — это подобие маски, которая, как заумь и сумасшествие, укрывает человека от опасного контакта с обществом и официальной властью. Хармс виртуозно пользовался таким литературным прие-



Я тоже написал «Родить мужчинам» перед операцией, которую делает мне на днях один из самых добросовестных Штейнахов. Если бы он заплатил за рекламу, я точно указал бы его имя. Впрочем, мы еще договоримся:

Ребенок — только первый опыт  
и, новой дерзостью дыша,  
зачну опять под вой и ропот,  
на этот раз — планетный шар.

Тогда же, в 1923 г., «выдумщик Бурлюк», находясь в Америке, предпринимал попытки издать в Берлине книжку своих стихов «Беременный мужчина».

Напротив, основатель литературного «акоитизма» Николай Хориков полагал, что «сделать жизнь ярче и светлее можно только через отрицание полового общения». Излагая в 1923–1924 гг. «Принципы акоитизма», поэт настаивал: «...это протест в жизни и литературе против полового общения и утверждение внеполовой любви, лирических отношений (термин автора) между мужчиной и женщиной»<sup>105</sup>.

Бурлюк отождествлял творение стихов с зачатием и деторождением — «зародыши, сперма новой литературы». Ип. Соколов также развивал тему плодоносящих поэтов: «с чем пришел к вам — с каплей собственной спермы».

Противопоставление мужского и женского — характерная черта сюрреально-го. В трактате «О женской красоте» (1920) Крученых размышлял: «Футуристы не обожествляют и почти перестали воспевать женщину и поют машину, то же делают пролетарские поэты — машина, труд у них на первом плане, женщина — товар, друг, а не безделушка или волшебное виденье. Это изгоняет гипертрофию женственности из искусства. Момент любви стал редким, временным, о нем после не думают — и потому футуристы считают машиной для сгорания запаса любви, но это сгорание — полное!»<sup>106</sup>

Сергей Третьяков, лидер Левого фронта искусств, в программном произведении — пьесе «Хочу ребенка!» (1923) исследовал эту проблему. Героиня пьесы Милда отсекает все лишнее с точки зрения классовой целесообразности рудименты: любовь, материнство. Цветы в ее обновленном сознании — только половые органы растений.

Рассуждая о феномене культуры как особом процессе, захватывающем людей в своем течении, Фрейд выделял прирожденный первичный позыв человеческой агрессивности и силу Эроса, стремящуюся объединить человеческие массы в одно большое целое — человечество. О близких понятиях писал Игорь Терентьев в статье «А. Крученых грандиозарь»: «Но все эти крайние нелепости, этот театр безумия, является только подходом к иному, еще большему вздору — заумному языку. Весь футуризм был бы ненужной затеей, если бы он не пришел к этому языку, который есть единственный для поэтов “мирсконца” <...> Здесь впервые русская поэзия заговорила гортанью мужчины и вместо женственных: энных, енных, ений, эта глотка исторгла букву “Г”, — “глы-глы”. Мужественность выразилась не в сюжете, что было бы поверхностно, но в самой сердцевине слова — в его фонетике, как это уже намечалось в словах: гвоздь, голландос, Ассаргадон, горилла <...> Стихи должны быть похожи не на женщину, а на “грызущую пилу”. Вот какое обязательство принял на себя первый заумный поэт — Крученых»<sup>107</sup>.

Код психоанализа Крученых попытался применить и в статьях «Азеф-Иуда-Хлебников» и «Любовное приключение (приключель) Маяковского» в плане оральной и анальной эротики — рассмотрение звуков «сюсюкасловие». «Слюнявость», «влажность» — «анальное болото», «еда»: «разве “поэзия” и “поэзы” не напоминают нам: “Поэзия — поедать” или другой физиологический акт?»

Увлекались Фрейдом и другие авангардисты — Илья Зданевич, Игорь Терентьев. Они были знакомы с переводчиком трудов о Фрейде на русский язык, доктором Георгием Харазовым. Его доклад «Теория Фрейда и заумная поэзия» был прочитан в «Фантастическом кабачке» в Тифлисе и опубликован в журнале «Агс» (1918. № 2–3). Бессознательное в поэтике авангарда трактуется как безумие, отклонение от нормы. Крученых подчеркивал: «Раньше было разумное или безумное; мы даем третье — заумное, творчески претворяющее и преодолевающее их. Заумное, берущее все творческие ценности у безумия»<sup>108</sup>.

Традиционно подобную функцию выполняли у русского народа юродивые — маргинальные люди, которым в силу их болезни дозволялось говорить скрытую правду. Титул городских сумасшедших означал для футуристов признание их гениальности и способности к пророческим откровениям. Маяковский в своей трагедии «Владимир Маяковский» (1913) показал этот процесс: «Я овенчаюсь моим безумием... / Я вам только голову пальцами трону? / и у вас / вырастут губы / для огромных поцелуев / и язык, / родной всем народам»<sup>109</sup>.

Безумие в этом случае прежде всего знак гениальности, это экстремальная форма антигражданственности, социальной инакости и отчуждения. Другим способом обнаружения алогизма происходящего и бессознательного характера творчества была имитация графоманского письма, неконтролируемого сочинительства. Подобно примитивному, наивному, детскому творчеству — это некая маска, которая, как заумь и сумасшествие, укрывает человека от опасного контакта с обществом и официальной властью. Это вариант сказочной «шапки-невидимки». Хармс виртуозно пользовался таким литературным приемом («Случаи»), смысловая бессмыслица характерна для всех обэриутов («Звезда бессмыслицы»).

Необходимо отметить особую роль онейрических состояний — сна, предчувствия, видения, бреда — в теории и практике русских футуристов. Они были знакомы с теорией сновидений Зигмунда Фрейда, изданной в России. Крученых в 1915 г. сообщал о том, что читал эти труды: «сдвиг — сон! Фрейд “О сновидениях” (толкование снов) *большая книга* 2–3 рубля. Очень интересуюсь. Есть малая (60 копеек), эту знаю...»<sup>110</sup> Крученых обращался к своей близкой подруге, художнице и поэтессе авангарда Ольге Розановой, с просьбой запоминать сны и писать о них регулярно в письмах к нему. Интерес к сновидениям отразился в стихах О. Розановой, составляя некий промежуточный слой текстов. Характерная для них ослабленная, но обязательная связь с предметным миром, сдвиг эмоциональных реакций в сторону неадекватности, алогизм речевого потока вытесняли прежний здравый смысл.

Интересен эксперимент актера и режиссера Ивана Мозжухина, снявшего в эмиграции сюрреалистический фильм «Пылающий костер» (1923). В основе сюжета — «душевное состояние героини в виде сильного и цельного сна», в котором

женщина видит человека в огне, потом в образе Дон Жуана, офицера, нищего и т. д. Фильм настолько потряс молодого Жана Ренуара, что тот решил бросить ремесло керамиста и заняться кино: «Наконец-то я увидел своими глазами хороший фильм, выпущенный во Франции. Конечно, он был снят русскими, но во французской атмосфере, под нашим солнцем» <sup>111</sup>.

Другой пример дает нам сценический эксперимент Маяковского, традиционно и справедливо связываемый с театром Всеволода Мейерхольда. Однако нельзя не учитывать и других его составляющих, например знакомства Маяковского с теорией сверхдрамы Ивана Голля. Сверхдрама, по мысли европейского авангардиста, вырывает зрителя из логичного, рассудочного быта с помощью гротеска, simultanéité, буффонады, провокации.

Подобно мастерам русского авангарда, И. Голль искал средства проявить сверхчувственное, ирреальное. Одним из важных приемов он считал использование маски: «Актерам следует надевать несоразмерные маски, благодаря которым их нрав окажется тотчас же узнаваемым грубо внешним образом: пусть там будет слишком большое ухо, белые глаза, деревянная нога. Таким физиономическим преувеличением <...> будут соответствовать внутренние преувеличения действия» <sup>112</sup>.

В той же функции преувеличения маски и куклы использовались в постановке трагедии «Владимир Маяковский» (1913). Персонажи держали перед собой картон с гротескным изображением героя (физиономическим преувеличением). Например, «Человек без уха» — свидетель сюрреалистических событий — был скрыт за своим деформированным портретом-маской и тем усиливал ужас произносимых слов:

...женщина...  
мечется,  
кидает на тротуары плевки, —  
а плевки вырастают в огромных калек...  
Схватиться за ноту —  
Пальцы окровавишь!  
А музыкант не может вытащить рук  
Из белых зубов разъяренных клавиш <sup>113</sup>.

Важно отметить, что в 1924 г., после встреч с Маяковским и переводов его произведений, Голль создал проект «сюрреалистического театра», где должны были появиться Маяковский, Альбер Биро, Штрамм и другие деятели авангарда. Но замысел не был реализован.

В манифесте «Сверхдрама» Голль писал: «Прежде всего необходимо разбить внешнюю форму, рациональный, условный, моральный порядок, — все формализованные характеристики нашего существования. Человека и вещи нужно показывать в возможно более обнаженном виде, причем для достижения наибольшего эффекта еще и через увеличительное стекло. Люди совсем забыли, что сцена и есть не что иное, как такое увеличительное стекло» <sup>114</sup>.

Маяковский во многом разделял такой взгляд на драму, развивавший в условиях XX в. шекспировское представление о театре — зеркале природы. Среди ло-



зунгов, которые Маяковский поместил на сцене театра Мейерхольда во время исполнения своей пьесы «Баня» (1930), был текст, полностью совпадающий с позицией Голля:

Ставь прожектора,  
 чтоб рампа не померкла.  
 Крути,  
 чтоб действие  
 мчало, а не текло.  
 Театр  
 не отображающее зеркало,  
 а —  
 увеличивающее стекло <sup>115</sup>.

Уже ощутивший на практике силу взаимодействия искусства и жизни, Маяковский уверенно говорил: «Мы, работники искусств Советской России, являемся водителями мирового искусства, носителями авангардных идей» <sup>116</sup>. Встретившись в Париже в 1922 г. с Пабло Пикассо, Маяковский пытался сказать ему, что не стоит мастерство формы тратить ради блеска парижских салонов, что гениальному художнику грозит «импотенция приличного академизма».

Сюрреализм можно обнаружить в разных проявлениях — не только через противостояние государственной идеологии, но и в стремлении к сверхидеологичности, обнажающей абсурдность идеи. Так, Всеволод Мейерхольд в 1925 г. заключил договор с кинофирмой «Пролеткино» о создании по заказу ЦК профсоюза железнодорожников фильма «Стальной путь». Игровые куски должны были чередоваться с мультипликацией. «В одном из рисованных эпизодов сам Мейерхольд на вершине монгольфьера, оснащенный секундомером, телефоном и биноклем, руководил когортой операторов, расположившихся неподалеку в гондоле» <sup>117</sup>. По существу, фильм должен был проиллюстрировать популярную революционную песню: «Нац паровоз, вперед лети! В коммуне остановка...» Но замысел усложнялся, планировались съемки эпизодов от 1825 до 1924 г.

В газетах «Правда» и «Вечерняя Москва» от 8 августа 1925 г. было помещено объявление о том, что для съемок «Стального пути» требуется 1000 крыс крупного размера, породы «пасюк». Предполагали, что по ходу действия эти крысы должны были пересечь железнодорожные пути и паровоз должен был скользить по крысиным телам и тормозить свое движение. Так натуралистически реализовывалась метафора трусливых врагов, мешающих социалистическому строительству. Но образный подход функционерам был не нужен. Они ожидали агитплакат о роли железнодорожников в революции, а Мейерхольд предлагал «художественный мировой боевик». Но, так же как «Птицы» Хичкока скучны для орнитолога, а «Головокружение» не интересно специалисту-невропатологу, так и метафорика Мейерхольда оказалась чужда профсоюзу железнодорожников. Но в качестве инструмента раскрытия сюрреального это был адекватный прием.

Из близких по мифологии Паровозу, Стальному пути и Колесу — Мейерхольду были известны фильмы Дж. Форда «Железный конь» («The Iron Horse», 1924) и Абеля Ганса «Колесо» («La Roue», 1923). Любопытно, что такое мифотворчество

возникало еще в раннем русском авангарде. Вспомним, в финале трагедии «Владимир Маяковский» (1913) поэт зовет свою судьбу:

Лягу,  
светлый,  
в одеждах из лени  
на мягкое ложе из настоящего навоза,  
и тихим,  
целующим шпал колени,  
обнимет мне шею колесо паровоза <sup>118</sup>.

Художник Александр Богомазов написал в 1915 г. картину «Паровоз», похожую на яркий психологический портрет мчащейся, взволнованной движением машины.

Василий Каменский в 1919 г. собирался продолжить свою «эйфелеву карьеру» и закончить «социальную мистерию “Митинг паровозов” и еще для цирка гимнастическое зрелище с участием аэропланов, автомобилей, мотоциклов» <sup>119</sup>. Конец 1920-х годов ознаменовался своеобразным музыкальным конструктивизмом, «музыкой машин», конвейера: «Стальной скок» С. Прокофьева, «Сталь» А. Мосолова, «Болт» Д. Шостаковича.

В 1931 г. о Паровозе и Стальном пути в поэме «Красный фронт» написал «сюрреалист Арагон, с головой, забитой лирическими образами, но притом довольно невежественный в вопросах революции»:

*Le Train rouge s'ébranle et rien ne l'arrêtera*

UR  
SS  
UR  
SS  
UR  
SS

(Красный поезд двинулся вперед и ничто его не остановит/ CC/CP/CC/CP/CC/CP/).

Утверждение социалистического реализма в начале 1930-х годов в качестве единственного метода творческой деятельности означало прекращение деятельности тех немногих авангардных групп и объединений, которые уцелели в классовой «перековке». Официальное признание их в качестве буржуазного наследия, пропитанного тлетворным влиянием Запада, идеализма и формализма, привело не только к уничтожению групп, но к политическим репрессиям против писателей, в частности обэриутов. Учение Фрейда считалось буржуазным идеализмом, не совместимым с коммунистической моралью. Не случайно стихи Бретона отсутствуют в антологии «От романтиков до сюрреалистов», подготовленной Бенедиктом Лившицем в 1934 г. Напротив, тогда же усиливается внимание к «левому революционному» крылу сюрреализма (Арагон, Элюар), которое проти-

вопоставляли группе Бретона. Вскоре о сюрреализме стали умалчивать, но усиленно выделять элементы социалистического реализма у Арагона и Элюара.

В Литературной энциклопедии 1934 г. сюрреализм охарактеризован как «новое проявление кризиса буржуазной культуры эпохи империализма». Последний том этого издания со статьей Луначарского об экспрессионизме напечатан не был.

### Звуки

Несколько литературных групп основывали свои поиски на принципах абстрактного слова в его фонетической или графической функции. Это группа «41°», заумники, кан-фун и др. Заумь, как известно, появилась в русской поэзии в начале века; отправными вехами в ее истории можно условно назвать «Бобзоби пелись губы...» В. Хлебникова (1908–1909) и «Дыр бул шыл» А. Крученых (1912). Уже первые поэтические опыты Хлебникова и Крученых демонстрировали разные возможности зауми в овладении тем сверхсмыслом, который, по их убеждению, был недоступен для традиционного поэтического языка. Понятие «заумь» у Хлебникова было очень объемным, оно включало в себя и «волшебную речь», и «язык богов», и «безумный язык», и «личный язык»; одним из главных моментов его теории зауми было не соперничество с разумом, а, напротив, устремленность к нему, убежденность в том, что «есть способ сделать заумный язык разумным».

Крученых же, напротив, видел силу поэтической зауми именно в освобождении от смысла. Не семантизация фонем, к которой стремился Хлебников в поисках «оразумливания» заумного языка, а создание фонетической поэзии, осуществляющей себя лишь в сфере звука, становится основой его концепции поэтической зауми: «В заумных словах, освобожденных от груза смысла, наибольшая сила и самостоятельность звука, крайняя легкость (фьят, фьят; мечтаянный понь) и крайняя тяжесть (дыр-бул-шыл, хряч, сарча кроча, хо-бо-ро, хружб)».

И все же не стремление к разрушению было в основе поиска, предпринятого Крученых, а попытка создания новой эстетики (понятия «фактура» и «сдвиг», определяющие деформацию стиха на всех уровнях: графическом, звуковом, синтаксическом, семантическом). Последние два уровня особенно интересны, поскольку ведут к расширению понятия зауми, выходящей за пределы фонетики, вбирающей в свои границы грамматические и семантические параметры, — и, значит, создают тенденцию к бессмыслице, абсурду, рождая традицию, подхваченную следующим поколением русского авангарда.

Дальнейшее развитие традиции заумного творчества связано прежде всего с именем А. Туфанова и с созданным им «Орденом заумников DSO» (позднее «Левый фланг»). Стихотворения, написанные по законам «фонической музыки», явно развивали опыт фонетической поэзии: «Сиинь соон сийй селле соонт се / Сиинг сеельф сийк сигнал сеель сий / Лийй левийш ляак лийсииньлюк / Ляай луглет ляан лилийн лед» («Весна»). Туфанов (называвший себя Велимиром II и «Председателем Земного Шара Зауми») был последователем Хлебникова и вслед за ним исповедовал принцип семантизации фонем.

Однако в следовании этому принципу, который был для Хлебникова средством «сделать заумный язык разумным», Туфанов шел гораздо дальше, стремясь не к «воскрешению слов», а к «воскрешению функций фонем» и сближая, таким об-

разом, свой поиск с радикальным вариантом поэтической зауми Крученых. Он призывал к «созданию особого птичьего пения» средствами фонетической поэзии: «Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений».

В марте 1925 г. Туфанов создал «орден заумников DSO». В письме Б. Козьмину он писал: «В ядро группы входят трое: я, Хармс и Вигилянский — ученики, постоянно работающие в моей студии. <...> Есть еще 6 человек, имеющих уклон к Зауми и занимающихся предварительной подготовкой. Затем в Ленинграде есть еще Терентьев, ученик Крученых, сейчас отошедший от нашей работы, работающий в театре и имеющий ученика Введенского (на подготовительной стадии). Терентьев считает меня «единственным теоретиком в Зауми», таким образом в Ленинграде заумников — 11 человек...»<sup>120</sup>. Четыре далеко не случайных имени: Терентьев, Крученых, Хармс и Введенский — возникает в этом письме, протягивая родственные нити в прошлое и будущее поэзии русского авангарда. Туфанов признает связь с Крученых как с зачинателем, хотя и дистанцируется от него: «На Крученых наша Студия смотрит как на зачинателя. Иных отношений, возможно, и не будет, потому что я веду научно-лингвистическим путем, Крученых как старый футурист»<sup>121</sup>.

В группе Туфанова именно этот момент стал причиной конфликта поэтических поколений и в конечном счете развала группы. Молодые участники Ордена (Д. Хармс, А. Введенский) отвергали «фоническую музыку» Туфанова и вели свой поиск в ином направлении. Именно поэтому они настояли на замене названия группы «Орден заумников DSO» на более широкое, указывающее также на опыт Маяковского, название «Левый фланг», отсюда началось движение к созданию ОБЭРИУ.

Хотя в их произведениях (особенно у Хармса) долго еще сохранялись черты туфановской поэтики, даже создаваемая ими звуковая заумь достаточно явно вторгалась в сферу смысла. В дальнейшем же и в теоретических своих работах, и в литературной практике они приходят к зауми смысловой. Переехавший в Ленинград И. Терентьев работал вместе с Введенским в театре, их знакомство началось еще до вступления Введенского в туфановский «Орден»; затем Терентьев все больше сближается с Введенским и Хармсом (у Терентьева еще в тифлиссские годы одним из основных понятий были «нелепость», «творческая сила случайности», и у молодых участников «Ордена» довольно скоро центральным словом в поэтике становится «бессмыслица»).

Нашумевшие в 1920-е годы в Ленинграде театральные постановки Терентьева, где «случайность» как эстетический принцип была перенесена на сцену, оказали влияние и на драматургию обэриутов, в частности на пьесу Д. Хармса «Елизавета Бам», став, таким образом, одним из факторов, способствовавших возникновению в России театра абсурда (как явления и сценического искусства, и литературы) за три десятилетия до того, как он появился в Европе<sup>122</sup>.

«Бессмыслица» как ключевое понятие в поэтике обэриутов, несомненно, связывает их творчество и теоретический поиск с опытом тифлиссской группы. Введенский с 1926 г. называл себя «чинарь-авторитет бессмыслицы»; в его поэме «Крутом возможно Бог» появляются знаковые слова: «Горит бессмыслицы звезда, / она одна без дна». «Битва со смыслами», понимаемыми как прокрустово ложе

литературы, становится важной задачей и для Хармса. Это направление творчества, вдохновляемое стремлением очистить поэтическую речь от «смысловых шаблонов», открывается в стихотворениях Н. Заболоцкого, в то время бывшего одним из обэриутов.

В утверждении «неуклюжей красоты» бессмыслицы Введенский и Хармс пошли дальше. В их произведениях середины 1920-х годов эффект бессмыслицы достигался — как и у участников группы «41°» — нарушением семантических связей между словами во фразе («трещотками брели музеи», «обедают псалмы пошведски» у Введенского; известное «Как-то бабушка махнула / и тотчас же паровоз / детям подал и сказал: / пейте кашу и сундук» у Хармса). С начала 1930-х годов в их творчестве открывается нечто иное — утверждение бессмыслицы как философской, духовной основы поэтического мира, открывающей путь к постижению некоего высшего смысла. В их вещах этих лет, таких как «Месть» Хармса (1930), «Гость на коне» Введенского (1931–1934), в основе сюжета оказывается конфликт между непроницаемостью, мнимостью привычных, обыденных слов — и смысла главного, истинного, сокрытого во внутренней, сверхсмысловой сути всех вещей. Ключом же к разгадке этого сверхсмысла оказывается «звезда бессмыслицы» (Введенский), сиянием своим обнажающая истинную суть вещей.

«Время, смерть и Бог» — важнейшие понятия художественно-философских исканий Введенского. Объединяло двух поэтов и то, что объяснение этого высшего, истинного смысла восходит у них к идее Бога, а привычные смыслы в их произведениях несут в себе знак греховности, демоническое начало. Так за идеей бессмыслицы и у Введенского, и у Хармса открывается мистическая глубина, за устремленностью к слову, очищенному от шелухи «обыденного смысла», угадываются поиски Бога (этот важный мотив прослеживается и в творчестве парижского сюрреалиста Бориса Поплавского).

Выйдя на этот новый уровень утверждения творческой, магической силы бессмыслицы, обэриуты и в 1930-е годы обращались к той «классической» смысловой зауми, что роднила их творчество с опытом тифлисцев, а порою соединяли ее и с элементами зауми звуковой. Для обоих поэтов этот способ самовыражения вне понятий «обыденного сознания» был абсолютно естественным. «Звезде бессмыслицы» на разных уровнях восхождения к ней Введенский и Хармс оставались верны в течение всего периода 1930-х годов, невзирая на крутые повороты судьбы и на трагический ее конец.

Несовместимость авангардного творчества с идеологией и политикой советского общества в 1930-е годы прослеживается не только в отношении обэриутов.

В этом аспекте опыт иллюстрирования эпоса «Калевала» 13-ю художниками Мастерской аналитического искусства (Школа Филонова) поистине уникален. Мастерская официально открылась в Ленинграде в 1927 г. Выставка, подготовленная учениками, среди которых были Татьяна Глебова, Алиса Порет, Павел Зальцман и др., в 1929 г. в Русском музее, была запрещена властями Ленинграда. Работа над иллюстрациями «Калевалы» стала их второй попыткой выйти к зрителю со своими произведениями и новой теорией аналитического искусства.

Заказ на иллюстрирование издания финского эпоса на русском языке сделал в 1930 г. посол СССР в Финляндии И.М. Майский. Филонов поставил важное для

него условие: исполнителем заказа будет коллектив Мастерской аналитического искусства под его руководством. Основываясь на опубликованных дневниковых записях Филонова, можно утверждать, что с первых дней художники испытывали политическое вмешательство в творческий процесс. Филонов с мужественной прямоотой отмечал в дневнике: «Я не раз говорил товарищам <...>, что нам так или иначе ГПУ не миновать в силу моей значимости, значимости коллектива и нас вместе в современном искусстве вообще»<sup>123</sup>.

В течение декабря 1931 — апреля 1932 г. были выполнены основные рисунки (более 50), без подписей, как часть общей работы, отредактированной и направленной Филоновым. Мастер отмечал «простоту, благородство и силу содержания», присущие рисункам. Как художественный редактор он заботился о точном воплощении не только отдельных рисунков, но и всего замысла книги. Филонов подчеркивал, например, что «неправильно подобранные цвета и силовые отношения цветов превращают переплет в какую-то вычурную азиатчину, как дамаская сталь, а в “Калевале” мы имеем дело с северо-западом Европы в сложнейших национальных взаимовлияниях, на что и рассчитан рисунок переплета»<sup>124</sup>.

Однако основные трудности издания были связаны с идеологической цензурой. Книга выходила в издательстве «Academia», иллюстрации в октябре 1932 г. просматривал автор вступительной статьи И.М. Майский, получивший к тому времени назначение на пост посла в Англии. Филонов записал в дневнике некоторые из претензий: «Молодое лицо на рисунке Макарова, по их словам, политически опасно, потому что может быть принято за “молодую Финляндию”, а красная голова форзаца Порет внушает мысль о “красной опасности”». Заправили “Академии” очень подобоострастно прислушивались к словам Майского и его жены. В результате разговора нам придется заново сделать рисунок Макарова и переменить цвет на голове Порет».

Рисунки были переделаны, выверены — теперь, по словам Филонова, «надо ждать, как его примет тушь и паразиты из “Академии” здесь и в Москве». Но и после этого из Москвы пришло сообщение о том, что Л.Б. Каменев «отвел форзацы». Филонов в негодовании писал в дневнике: «...мы опротестуем этот вывод. Тов. Каменев берется не за свое дело...»

Книга «Калевала» вышла из печати в декабре 1933 г. На половину ее десяти тысячного тиража подписалась Финляндия. В СССР работа была осуждена за «ярый формализм» и «метафизическую истерию». В дневнике приведены слова критика: «О Филонове нечего говорить: его искусство — это, вообще, мистика, а его ученикам место на Соловках».

4 января 1934 г. Филонов записал: «Уже несколько дней, оказывается, как она вышла и продается. Т. к. я ждал не только ее выхода, но и любой провокации, вплоть до отвода ее в целом и изъятия, я удивился, что не очень-то обрадовался ее выходу. Чудо, что при такой озверелой травле на нашу школу эта книга все же вышла».

Действительно, еще в процессе работы над иллюстрациями ученики Филонова Владимир Луппиан, Николай Евграфов и Василий Мешков, а затем Юлия Капитанова были вызваны в ГПУ для дачи показаний о деятельности коллектива аналитического искусства.

Но художник продолжал надеяться, что сможет доказать правоту своего аналитического метода в искусстве: «Я сказал Мише <Цыбасову>, что ГПУ знает, конечно, что делает, но начать разбор нашего дела ему было бы лучше, сделав допрос мне лично, прежде чем спрашивать других». Ожидание дальнейших преследований было невыносимо. Коллектив мастерской раскололся. Вахрамеев, Мешков и Кибрик отrekliлись от своего учителя, разоблачая его якобы формалистический метод и чуждую идеологию.

24 октября 1932 г. Филонов с горечью писал: «Вечером пришел т. Мешков. Он прочел свое письмо ко мне, где подвергает самой суровой критике всю мою идеологию и практику, доказывая рядом мотивировок к фактам из моей жизни, что я “хорошо замаскированный хищник”. Слушая его чтение, я чувствовал себя странно тяжело, удивляясь своему же спокойствию и выдержке, т. к. он удивительно своеобразно подтасовывал под свою основную идею — полнейшее отрицание моей революционности в искусстве и в жизни — все, что ни приводил как факт, мотивировку или определение.

Когда он кончил, я сказал ему, что письмо это могло быть написано и не им, Мешковым; можно предположить, что оно дано ему в ГПУ, — так оно странно».

Под давлением ГПУ многие ученики боялись сотрудничать с опальным живописцем и все реже приходили к нему. Наиболее талантливый и преданный Филонув художник Василий Купцов, резко выступивший в защиту аналитического искусства, после обыска и допроса повесился 23 ноября 1935 г. Филонов понимал, к чему могут привести «всевозможные провокации, сплетни и ложь в печати и устно, которые нас окружают железным кольцом небывалой в Изо блокады»<sup>125</sup>.

Для Павла Филонова, в дальнейшем истощенного нуждой, отсутствием заказов и одиночеством, работа над «Калевалой» оставалась тем «чуждом» посреди травли, о котором он вспоминал. Но найденное им слово «блокада» вскоре обрело прямой, смертельный смысл.

### *Русское зарубежье*

Существует достаточно устойчивое мнение о том, что традиции русского футуризма и, шире, авангарда в эмиграции в 1920-е годы не прижились, и позднее, в 1930-е, не стали преобладающей тенденцией поэтического развития. «В эмиграции почти не оказалось футуристов, да и не мог бы футуризм расти на чужой почве, — отмечал В. Марков. — Центр поэтической эмиграции, образовавшийся в Париже, следовал идеям акмеизма»<sup>126</sup>.

В Праге ситуация была принципиально иной: лидер и теоретик пражской группы «Скит поэтов» Альфред Бём видел ущербность поэтического опыта «парижан» именно в том, что они «почти не отразили в себе русского футуризма», тогда как «Прага прошла и через имажинизм, смягченный лирическим упором С. Есенина, и через В. Маяковского, и через Б. Пастернака»<sup>127</sup>.

Творческие поиски поэтов русского Парижа не были ограничены лишь опытом акмеизма и через него — обращенностью к классической традиции. Но первые поэтические, литературно-художественные объединения, возникшие в Париже в начале 1920-х годов, — «Палата поэтов», «Гатарапак», «Через» — ориентировались в первую очередь на опыт русского и европейского авангарда. В дальнейшем

преобладание традиционализма в парижской поэзии стало очевидным, но в творчестве целого ряда поэтов-участников этих объединений опыт русского авангарда неизменно присутствовал.

Так, элементы сюрреального в русском авангарде нарастают и сближаются с практикой французского и, шире, общеевропейского движения, существуют прямые контакты между представителями этих групп, взаимная рецепция и сотрудничество. Марк Слоним в 1929 г. говорил о «неясном сюрреализме» Б. Поплавского, а известный в русском зарубежье критик Георгий Адамович еще при жизни Константина Вагинова (1925) писал: «...удивительно: Вагинов, мало развитой, мало сведущий человек, переключается с последней и далеко не незначительной французской школой, с сюрреализмом. Стихи некоторых сюрреалистов — Поля Элюара, например, — кажутся переводом Вагинова. Сюрреалисты суше Вагинова, у них нет его расплывчатости в стиле, его округленности в ритме. Но основа та же. И, вероятно, эта связь не случайна, а лишний раз доказывает, что "идеи носятся в воздухе". Кажется, мир пресыщен логикой, светом и разумом»<sup>128</sup>.

Илья Зданевич вместе с друзьями футуристической молодости М. Ларионовым, Н. Гончаровой, В. Бартом, французскими художниками, а также молодыми поэтами русского Монпарнаса Б. Поплавским, А. Гингером, Б. Божневым проводил театрализованные вечера и благотворительные балы. На банкете, устроенном 24 ноября 1922 г. в честь приехавшего в Париж Маяковского, вместе с редактором журнала «Удар» Сергеем Ромовым Ильезд объявил о создании объединения всех левых художественных сил эмиграции и Советской России под названием «Через» (т. е. объединение *через границы* государств и различие взглядов).

Намечался своеобразный тройственный союз между французскими сюрреалистами, русскими эмигрантами-авангардистами в Париже и московскими футуристами. Их многое сближало. Так, Поплавский восхищался «самым знаменитым сумасшедшим театром» Антоненом Арто и «Парижским крестьянином» Арагона, мечтал создать «мистическую книгу» в духе «Песен Мальдорора». Он советовал «записывать внутренний монолог, обрывки, обрывки мыслей и чувств, в их алогической сложности, ничего не выбирая, ничего не комбинируя». Поплавский считал, что «ничего не напишешь живого, если сначала не увидишь этого во сне». Зданевич писал статьи об Элюаре и разрабатывал, по наблюдениям критиков, русскую версию сюрреализма.

Предполагалось сотрудничество с писателями и художниками журнала «Левый фронт искусств», разрешение на издание которого получил в декабре 1922 г. Маяковский. Однако стихи парнасских «левых», переданные тогда, по словам Вл. Ходасевича, Маяковскому, появились не на страницах «Лефа», а в традиционалистском альманахе «Недра» (1924. № 3). При этом небольшая (из семи стихотворений) публикация В. Кемецкого, А. Гингера, Б. Божнева разительно отличается от других произведений книги, прежде всего мотивами сна, бреда, одиночества, смерти. В стихотворении «Ветер» Александр Гингер создает образ «ночной страны», где «душа, неразлучная с телом, сновидениям подчинена», а «порождения чистого бреда совершенны, прочны и живы». Борис Божнев рассказывает самому себе «про умирание и скуку» и как «смерть толкнул неосторожно». Его взгляд, словно кисть Хаима Сутина, обнажает внутренности предмета, «благоухающий кишечник цветов пресыщенных едой»:



И к градкам приныкая ближе  
Цветов прожорливые рты  
Навозную вбирают жижу  
В извилистые животы...

Состояния сна, бреда, как показывал опыт А. Крученых, — важный аспект сюрреального. Хармс постоянно пользовался такими проявлениями бессознательного, пытаясь сохранить внутреннюю независимость от причинно-следственных связей с людьми и обществом («Сон дразнит человека», «Когда сон бежит от человека...»). Эфир, кокаин, гашиш — это дополнительные средства для духовных путешествий в иную реальность<sup>129</sup>. Важнейшим вкладом И. Зданевича в русский футуризм стала драматическая пенталогия «АслаблИчь» («спитЕрка дЕйстф»), в которую входили пьесы «Янко крУль алБАНской», «Остраф пАсхи», «Асел напракАт», «ЗгА якАбы», изданные в Тифлисе, и «ЛидантЮ фАрам», напечатанная в Париже (1923).

В «дра» (драмах) соединились разнообразные элементы народной мистерии, фонетического письма, зауми, алогизма. Сексуально-копунственное содержание пяти драм складывается из метаморфоз безумного и заумного слова. Читатель вынужден восстанавливать расплывчатый, ускользающий смысл слов, подключая свое бессознательное. За каждой оговоркой, сдвигом образа он находит скрытые, порою даже для автора тайные желания, зашифрованные эмоции. И. Зданевич отмечал: «Мы ушли из мира звукоподражаний в мир зауми, в мир абстракции, игры ума, холодных и великих прозрений». Илья Зданевич с ноября 1921 г. поселился в Париже, где попытался возобновить деятельность лаборатории поэзии. Уже 27 ноября 1921 г. он выступил с лекцией «Новые школы русской поэзии» в студии М. Олениной-д'Альгейм, а 21 декабря в кафе «Хамелеон» встретился с Сергеем Шаршуном и Жоржем Рибмон-Дессенем. Вскоре Зданевич познакомился с Андре Бретоном, Полем Элюаром, Луи Арагоном, Робером Десносом и др. В кафе «Хамелеон» проходили лекции Зданевича «Дом у моря» (16 апреля 1922), «Поэзия после бани» (28 апреля), «Элога Ильязда» (16 мая) и др. Однако на вечере «Бородатого сердца» 6 июля 1923 г., когда планировалось объединение группы «Через» и французских дадаистов во главе с Тристаном Тцара, разразился скандал.

Разногласия с дадаистами крылись в радикальной эстетической программе Зданевича. Так, 22 февраля 1922 г. он прочитал доклад о *жемчужной болезни* «Le degré 41 sinarise», в котором сравнил создание зауми с открытием радиации. Заслугой Хлебникова, Крученых и группы «41°» он считал обнаружение «сдвига» — «могущественного разрушителя живого языка». Смысловой сдвиг создает множественность смыслов и, в конечном счете, бессмыслицу, когда ядро понятия «опускается до роли случайного спутника слов». Фонетический сдвиг приводит к тому, что корни слов смешиваются и появляются слова с «чужими брюшками, головками и хвостиками. Наконец, последняя стадия сдвига — [слова] во все разрушаются, <...> остается только звуковая масса, в которой ухо наблюдателя не может уже найти никаких следов мысли»<sup>130</sup>. В поэтической работе Зданевич шел от слов живого языка к его зернам, к «жемчужным ассоциациям»: «...как только центр отправлений переносится из области ядра-понятия в область

звуковой оболочки, становится важнее, как звучат слова, а не что они значат»<sup>131</sup>. Так, заумь, по убеждению Зданевича, могла вывести не только за пределы времени и пространства, но и за границы человеческой личности, к абсолютной свободе.

В 1922 г. художник взял псевдоним Ильязд: под этим именем написал книгу «ЛидантЮ фАрам», которую считал «зенитом всех чаяний и прозрений левой русской поэзии за двенадцать лет», романы «Парижачьи» (1923), «Восхищение» (1927, напечатан в 1930) и «Посмертные труды» (1928).

Завершающая пенталогия драма была посвящена памяти погибшего в 1917 г. художника Ле-Дантю и ее название представляло собой усеченную фразу: «Ле-Дантю фарам дает свет». Своему сложноорганизованному произведению автор предпослал пояснение «Условия чтения», где определял отдельные символы и маргиналии: «начало абарОта» (речи), «сабОрам» (вместе), «саглАсна» (хором). Особенность заумного языка пьесы отметил автор предисловия, напечатанного по-французски на четырех отдельных листках, Ж. Рибмон-Дессень: это «язык по видимости русский, слова и ономатопеи которого являются носителями смысла многих близких по звучанию слов».

В прозе, в отличие от драм, Зданевич внешне порывает с заумью: автор жонглирует смыслами, щеголяет богатством словаря и разнообразием приемов. Более того, он рассматривает соотношение слова и смысла как способ создания атмосферы псевдореальности, двусмысленности, паранойи: «Всякое слово может иметь какой угодно смысл, если им умственно пользоваться»<sup>132</sup>. В основе романа «Парижачьи» — «парижская путаница из восьми друзей, которым то набожность, то истерика, то нежность, то наивность, то трудолюбие, то импотенция, то однополая любовь, то вздор мешают в течение двух с половиной часов сесть сообщца»<sup>133</sup>. Но это не «капитуляция» Ильязда-заумника, поскольку, как отмечает Р. Гейро, заумь лежит на каждом уровне книги, лишь меняя свой статус и растворяясь в самом сюжете<sup>134</sup>.

Близок поэтике сюрреализма роман «Восхищение», содержание которого можно было бы определить одним из его постулатов — «любовь, красота, бунт». Роман посвящен жене и дочери (в 1926 г. Зданевич женился на известной манекенщице Аксель Брокер, родившей дочь в 1927 г.). Написанное в жанре авантюрного романа, действие которого происходит в горах Грузии, повествование изобиловало элементами психоанализа, спонтанности, мифологемами поиска сокровища («ум ума»). Прототипом главного героя Лаврентия послужил, по мнению М. Йовановича, в значительной мере Владимир Маяковский, жизнь и гибель которого стали олицетворением судьбы всего поколения футуристов. Несмотря на пессимизм этого романа о распаде и смерти, он стал вершиной, синтезом всего, что было найдено Ильяздом.

Вступление поэзии в зону «бессознательного», стремление ощутить «живую ткань лирического опыта» побуждало другого поэта русского Монпарнаса, Бориса Поплавского, обратиться к поэтике «автоматического письма» (к «диктовке мысли вне всякого контроля со стороны разума», о которой писал А. Бретон), причем поэт и прибег к этому излюбленному сюрреалистическому приему, и сформулировал его самостоятельно и чуть ли не раньше французских сюрреалистов. Совсем недавно был найден в архиве и опубликован неизвестный до тех пор, полностью

подготовленный Поплавским в 1932–1933 гг. сборник «Автоматические стихи». Книга включает в себя стихотворения середины 1920-х — начала 1930-х годов. Это были именно те годы, когда Б. Поплавский, оставляя позицию «резкого футуриста», переходил к более традиционным формам поэзии. Но «Автоматические стихи» — это самая сюрреалистическая из его поэтических книг. Сам факт существования подобного сборника, включающего в себя, ни много ни мало, 185 неизвестных прежде стихотворений поэта, созданных по рецептам «автоматического письма», весьма выразительно говорит о том, как важен был для Поплавского этот поэтический опыт: стихотворения рождаются как импровизационная запись, сделанная «под диктовку» бессознательного, в стихии сновидения, улавливающая малейшие ощущения, озарения: «На железной цепи ходит солнце в подвале / Где лежат огромные книги / В них открыты окна и двери / На иные миры и сны / Глубоко под склепом, в тюрьме / Под землею служат обедню / Там, должно быть, уж близок ад / Где звонят телефоны-цветы / Там в огне поют и грустят / Отошедшие в мире часы / О раскройте подвалы и залы!»<sup>135</sup>

Сюрреалистическое творчество Бориса Поплавского, воспринявшее опыт и русского футуризма, и французского сюрреализма, одухотворенное и завещанное символистской традицией стремлением к высшей, запредельной реальности, и спасительной силой музыкального начала, живущее восхищением и жалостью, верой в то, что «вся грубая красота мира растворяется — и тает в единой человеческой слезе», — его поэзия не только раздвинула рамки представлений о возможностях сюрреализма, но, быть может, явила собою тот новый феномен искусства авангарда, для которого пока не найдено адекватного определения. Б. Поплавский оставался, по наблюдению Е. Менегальдо, «внутренним эмигрантом» зарубежной России.

В Америке футуристические традиции развивал Давид Бурлюк, уехавший из Москвы в апреле 1918 г. В продолжение двух лет он скитался по городам Урала и Сибири, болел тифом. В апреле 1919 г. в Томске ему удалось выпустить номер «Газеты футуристов», частично повторявший московский. В 1919 г. в Кургане вышел его первый сборник стихов «Лысеющий хвост». В Чите и Владивостоке Бурлюк участвовал в деятельности группы «Творчество». В дальневосточной прессе Бурлюк начал публиковать очерки из истории футуризма — «Листки футуристической хрестоматии». Благодаря деятельности Бурлюка сибирским и дальневосточным читателям стало известно творчество футуристов: Маяковского, Каменского, Северянина. «Имя Маяковского мы услышали впервые, — вспоминал И. Малафеев <...> Надо признаться, что читал Бурлюк мастерски. Содержание поэмы и хорошее ее исполнение произвели на слушателей огромное впечатление. Необыкновенные рифмы и ритмы, удивительные гиперболы и сравнения! Мы почувствовали и поняли, что появился большой поэт. Много было вопросов, на которые Бурлюк отвечал довольно остроумно, иногда грубовато. На вопрос, зачем у него на пиджаке висит ложка, Бурлюк ответил: “Это символ того, что похлёбку искусства призваны есть все и в любое время”»<sup>136</sup>. Однако военно-политическая обстановка осложнялась, и в октябре 1920 г. Бурлюк с женой и двумя сыновьями направился в Японию, а через два года в США.

В Нью-Йорке Бурлюк выступал как художник-авангардист, вошел в творческие объединения и стал экспонировать свою живопись в галереях и на междуна-

родных выставках. Среди тех, кто приобретал работы Бурлюка, был композитор Гершвин, художник Рерих, искусствовед Бринтон. Бурлюку удалось провести персональные выставки в марте 1922 и зимой 1924/1925 г., а затем в музее Рериха в январе 1930 г.

Важной частью деятельности Бурлюка стала подготовка «литературно-художественных четвергов в газете «Русский голос». Он вел кружок рабочих поэтов, составлял антологии новой поэзии, а когда в 1925 г. в Америку приехал Маяковский, приветствовал друга и напечатал три небольшие книжки его стихов со своими рисунками («Американцам для памяти», «Солнце в гостях у Маяковского», «Атлантический океан»).

Бурлюк был уверен, что своим трудом подводит «фундамент осознания» под современное искусство. Он провозглашал: «Но футуризм не изжит! Под новыми именами бьется творческое сердце его энтелехии». Воспользовавшись термином Аристотеля «энтелехия» (целеустремленность, активное начало, превращающее возможность в действительность), Д. Бурлюк разработал теорию энтелехизма — «искусство как органический процесс». Он хотел «сообщить о великой творческой заре энтелехиальных искусств, что является логическим развитием живого ищущего футуризма», и выпустил сборник «Энтелехизм. Теория, критика, стихи, картины (1907–1930)». В чем же сущность энтелехизма как нового принципа в области творчества? На поставленный вопрос Бурлюк дал 10 кратких тезисов в «Эдикте об энтелехическом стихосложении» и развернутый ответ, иллюстрированный большой подборкой стихов.

Не отрицая наличия подсознательного в художественном творчестве, «тайных» источников вдохновения, автор хотел посмотреть на искусство как на своеобразный вид «эстетических рефлексов». Некоторая механистичность рассуждений Д. Бурлюка о связи материального и духовного искупалась наблюдениями над практикой кубофутуристов. «Считанное, четко учтенное дыхание, возникшее как синтез переживаний жизненных, физиологических и психофизиологических, — отмечает Бурлюк. — Быть поэтом, иметь связанным процесс дыхания наиболее вплотную с областями в мозгу, ведающими даром слова — запас и память о прежних, уже оформленных (абстрактных) дыханиях, обладающих смыслом, содержанием, ароматом бывших событий и переживаний»<sup>137</sup>. Д. Бурлюк напоминал, что указание на связь пульса и психики имеется у Хлебникова и та же идея пульса жизни всего живого проведена профессором Чижевским. Настаивая на том, что искусство предвещает события жизни и воплощает явления, дающие физиономию эпохе, Бурлюк пишет об актуальности художественного опыта русских футуристов.

В недрах этого новаторского движения в ноябре 1912 г. зародилась и мысль автора об энтелехическом искусстве. Он предложил рифмовать строки их начальными созвучиями: «А к островам прибьет ладья / а кос трава и лад и я...» Эту так называемую переднюю рифму использовал и Маяковский. Позже, переосмысливая сделанное, Бурлюк пришел к выводу, что «сущность энтелехического стихосложения заключается в рифме». Другим элементом он считал звуковую инструментовку стиха, которой уделял внимание в 1910-е годы: «энтелехизм — седалище силы звуковой инструментовки, гласные — это тот фон, холст, на котором выведен смысловой узор согласных»:

Чело где челюсти О лечь  
Исчислить человека челюсть  
Челобитная Числителя чела  
Точило мыслей...

Значительно энтелехическое усилие при выборе слова, когда, по убеждению автора, «идет в призыв то, которое более всего в звуковом отношении родственно ему». Публикуя примеры энтелехиальных стихов, Бурлюк рассматривал их как добавление к существовавшим ранее системам, силлабической и тоической.

Основную часть книги составляли стихотворные тексты нью-йоркского периода, созданные в 1920-е годы. Автор пояснял, что это этюды с натуры, они написаны «на клочках бумаги, на переплетах книг, на бульварах, за углом дома, при свете фонаря...». Их можно назвать энтелехическими, поскольку это «черновики, которые отображают первое пламя чувства. Они искренни». Раздел «энтелехических виршей» открывался стихотворением «Слова Апсейдаун». Это, по замечанию И. Поступальского, «схема бурлюковского трюкачества»: «На трапециях ума словам вертеться вверх ногами...» Критик отметил полифонию цикла, стихи которого доносят голос самого поэта, его лирического героя, литературных масок.

Жизнь в Нью-Йорке, по словам Бурлюка, «приучила к величайшему одиночеству, которое находишь в толпе», поэтому стихи, «спроектированные» на фоне города, почти не содержат прежнего футуристического упоения машинным темпом:

Теперь брожу дробясь в опорках  
В плену бульваров вдоль мостов  
Необозримого Нью-Йорка,  
Где нет ни травки ни листов

Экспериментальная поэтика, о которой размышлял Бурлюк, разнообразно утвердилась в этих произведениях. Он дает интересные примеры передней рифмы: «Револьвер / Рев вер различных»; «Вечер / речей речитатив». Ощутимо близки хлебниковскому «скорнению» основ сочетания: «пчела чела», «коса осок». Фиксируя бешеный ритм города, слитность, анонимность существования, Бурлюк применял собственное изобретения «компакт-слова» — отдельные слова и куски слов спрессованы в единую запись, например: «червекомпактнорьяный суп». Компакт-слова усиливали впечатление стремительной, пухлой толпы — толпы *блудящевзыскующих мужедам*, где *скукотундра*, *градоженщина*, *утонченанепитатлант*, *улыбкожабы*, *электрзеркалоресторан*, *корсетебутшампаноскрепки*. Бурлюк продолжал, как в годы футуристической молодости, писать не только без знаков препинания, но и без предлогов: «солнце бросило стрелу и попало сердце девы...»

Пользуясь усвоенной техникой стиха, Бурлюк допускает повторение строк Маяковского в своей вариации: «У лица целая / Улица / Целуя / За / Целковый / Целуя за доллар...» В 1920-е годы поэт составил несколько поэтических циклов с

эпатирующими названиями: «Беременный мужчина», «Эрекция бодрости», «Титьки Родины», «Регрессивное нежничанье», «Океаностихетты».

Немало сил отдал Бурлюк созданию истории футуризма, писал воспоминания, вел переписку с друзьями молодости, уточняя факты, разыскивая недостающие книги. В 1930 г. он начал издавать журнал «Цвет и рифма», рассылая отдельные номера своим знакомым в СССР, в том числе в музей Маяковского. Однако его труд оставался незамеченным и почти неизвестным, поскольку время изучения футуризма еще не настало.

Даже краткий очерк работы русских футуристов в послереволюционный период показывает разнообразие и художественную состоятельность их творчества. Наследие футуризма не осталось втуне, а было использовано в новых общественно-исторических условиях, для разработки новых тем. При этом были сохранены различные, буквально противоположные аспекты футуристических идей и поэтического мастерства — от конструктивной «вещи» и технической изощренности до смысловой и фонетической зауми, от близких экспрессионизму и сюрреализму переключек с европейским авангардом до погружения в народнопоэтическое творчество.

Опыт старшего поколения футуристов не прошел бесследно для молодых новаторов. В первой половине 1920-х годов, как мы уже писали, возникли десятки ориентированных на футуризм групп. Безусловно решающее воздействие на них оказывала поэтика В. Хлебникова, В. Маяковского, Б. Пастернака, Д. Бурлюка, А. Крученых, В. Шершеневича и других представителей раннего авангарда.

Поэтические тексты, организованные по принципу смысловой зауми, находились на перекрестке эстетических поисков русского и европейского авангарда тех лет. В основании художественной структуры произведения здесь оказывался принцип бессмыслицы, абсурда, соединяя это направление творчества участников тифлисской группы «41°» с тем, что несколько позже делали обэриуты и ничевоки.

Особым достижением постфутуризма стала теория и практика агитационно-производственного искусства, социального заказа, по которому «литературно-художественное произведение ничем по природе своей не отличается от любого другого производства»<sup>138</sup>. Один из представителей лфовской «литературы факта» Сергей Третьяков в заметке «Земля дыбом (Текст и речемонтаж)» писал, опираясь на футуристический опыт создания спектакля: «В плане агитплаката, долженствующего своей речевой сигнализацией прямо воздействовать на аудиторию, было обращено основное внимание на четкую подачу текста и на его фонетическую выразительность, что сказалось в переносе внимания с ритмической стороны (гласные) на артикуляционно-ономатопическую (согласные)»<sup>139</sup>. Разработанные Третьяковым приемы «устранения речевого мусора» (придыханий, бытовой интонации и т. п.), «учета изобразительно-агитационного эффекта», «слов-жестов» стали важной составляющей политического театра, в частности немецкого, представлений коллективов «Синей блузы» и во многом стилистики всего «условного театра».

Отличительной чертой русского футуризма стала его связь с песенным, сказовым, обрядовым фольклором, приобретая особое значение и распространение в

1920-е годы, когда активно шла борьба с неграмотностью и к литературе приходили писатели и читатели нового поколения. Готовность Василия Каменского и Николая Асеева «ладить» футуристический строй поэзии с песенным оказала влияние на комсомольских поэтов, обогащая их часто ученически скучную поэтику напоминанием о формотворчестве.

Наконец, в 1920-е годы футуризм сохранял свои позиции и в литературе русского зарубежья, что видно на примере творчества Ильи Зданевича, Бориса Поплавского и Давида Бурлюка.

Однако на рубеже 1920–1930-х годов произошел слом футуристической тенденции, что связано как с общим процессом смены художественных стилей и эпох, так и с усилением черт тоталитаризма в советском обществе.

Политизация творческой жизни углублялась, и понятие футуристической «левизны» становилось идеологически опасным, связанным с партийной оппозицией и антипартийными «уклонами». В 1929 г. Маяковский писал: «Мы были ЛЕФ, мы стали РЕФ <...> Достаточно ли перемена Л на Р, чтоб говорить о своей новизне? Да, достаточно... Под внешним различием букв и полное различие корней <...> Левизна, изобретательность для нас обязательна, но из всей левизны мы берем только ту, которая революционна, ту, которая активно помогает социалистическому строительству, ту, которая крепит пролетарскую диктатуру»<sup>140</sup>.

Но даже в этой редакции претензии левых на собственную организацию и литературно-художественную политику оказались несостоятельными: копец им положило постановление ЦК ВКП «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 г., создание Союза советских писателей (1934) и аналогичных организаций в других областях искусства. Как писал Л. Троцкий в некрологе «Самоубийство Маяковского», поэт «мужественнее и героичнее, чем кто бы то ни было из последнего поколения старой русской литературы <...> искал связи с революцией. Да, он осуществил эту связь неизмеримо полнее, чем кто бы то ни было другой <...> Он долго и свирепо не хотел идти в административно-авербаховский колхоз “пролетарской” лже-литературы»<sup>141</sup>.

Со смертью Владимира Маяковского завершилось десятилетие, пройденное футуристами после футуризма. В 1930-е годы авангардное творчество стало невозможным в сферах государственного и общественного регулирования, в официальном искусстве и литературе, что проявилось в судьбе школы Филонова. Оставшиеся на авангардных позициях писатели и художники уходили в маргинальные области: Хармс и Введенский сотрудничали в детских журналах, Терентьев руководил театром на строительстве канала Москва—Волга. Были арестованы и погибли Введенский, Терентьев, Третьяков, Туфанов, Хармс, Юркун. Прямым репрессиям подверглись Николай Заболоцкий, Анна и Сергей Радловы и др.

Изоляция от мирового художественного процесса в 1930-е годы, лишившая авангард прежних взаимообогащающих связей, завершила омертвление искусства. Установилось относительное стилистическое единообразие и набор обязательных сюжетов соцреализма.

Проблема самоидентификации русского футуризма остается в центре дискуссий. Одно из суждений об относительности имеющихся терминов и понятий принадлежит Александру Флакеру. По его мнению, названия художественных группировок связаны с историей литературы и искусства, являясь сигналами опреде-

ленных стилевых тенденций. «В качестве примера, — пишет А. Флакер, — можно привести самонаименования, известные в критике под именем “русского футуризма”. Эти группировки выступали под именами “импрессионизма”, “эго-футуризма”, “Гилей”, “Мезонина поэзии”, “Центрифуги”, даже “Все-дури” и “психо-футуризма”, причем особенно заметно хлебниковское стремление названием “будетлянства” отмежеваться от итальянского источника, а ему же созвучно понятие “будущников”, предлагаемое Ларионовым для живописи <...> В некоторых случаях тождество имени “двух футуристов” привело к сравнительно-литературоведческой оптике, не всегда соответствующей толкованию самих литературных текстов»<sup>142</sup>. Недаром одна из лучших выставок футуристических произведений, проходившая в Милане в 1986 г., называлась «Футуризм и футуризм».

Организационная и творческая многоликость и вариативность русского футуризма оказались в конечном итоге его сильной стороной. Мимо его опыта не прошли такие разные поэты, как Осип Мандельштам, Михаил Кузмин, Сергей Есенин, Николай Заболоцкий, Даниил Хармс и многие другие.

Футуристы по-новому и смело использовали возможности синтаксиса, стилистические свойства языка, законы словообразования, ритм, рифму, инструментовку и т. д. После них уже нельзя было писать по-старому. Эксперименты футуристов, безусловно, явились мощным стимулом для развития художественного языка, в том числе реалистического, а в будущем — и новых его разновидностей.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 7–8.
- 2 Арнс Л. Хлебников — основатель будетлян // Книга и революция. 1922. № 9–10. С. 25.
- 3 Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 627.
- 4 Первый журнал русских футуристов. М., 1914. С. 104.
- 5 Харджиев Н., Матюшин М. В. Русские кубофутуристы // Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 158.
- 6 Биржевые ведомости. 1913. 25 января.
- 7 Первый журнал русских футуристов. С. 111, 122.
- 8 Харджиев Н. и др. К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 149.
- 9 Первый журнал русских футуристов. С. 123.
- 10 Хлебников В., Крученых А., Гуро Е. Трое. СПб., 1913. С. 3.
- 11 Бурлюк Д. Каталог. М., 2009. С. 24.
- 12 Пастернак Б. Охранная грамота. М., 1989. С. 70–71.
- 13 Мзбров А. Трагедия «Владимир Маяковский» // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 110.
- 14 Биржевые ведомости. 1913. 5 дек. (веч. вып.).
- 15 Современное слово. 1913. 5 дек.
- 16 Харджиев Н. и др. К истории русского авангарда. С. 155.
- 17 Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1961. Т. 1. С. 22.
- 18 Весеннее контрагентство муз. М., 1915. С. 103.
- 19 Встречи с прошлым. М., 1982. Вып. 4. С. 131.
- 20 Игнатъев И. Эгофутуризм // Засахаре кры. СПб., 1913. С. 12.



- 21 Небокопы. СПб., 1913. С. 16.
- 22 Там же.
- 23 Первый журнал русских футуристов. С. 135.
- 24 Руконог. М., 1914. С. 41.
- 25 Лавренев Б. Воспоминания. Рукопись (Гос. музей В.В. Маяковского).
- 26 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 369.
- 27 Крематорий здравомыслия. М., 1913. Вып. III–IV.
- 28 Манифесты итальянского футуризма. С. 27.
- 29 Встречи с прошлым. М., 1988. Вып. 6. С. 130.
- 30 Марина Цветаева об искусстве. М., 1991. С. 158.
- 31 Пастернак Б. Охранная грамота. С. 68.
- 32 Встречи с прошлым. Вып. 4. С. 146.
- 33 Там же. С. 152.
- 34 Асеев Н. Воспоминания о Маяковском // Маяковский в воспоминаниях современников. М., 1963. С. 402.
- 35 Божидар. Распевочное единство. М., 1916. С. 49.
- 36 Третьяков С. Откуда и куда? // Леф. 1923. № 1. С. 12.
- 37 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 350, 351.
- 38 Радлов Н. О футуризме // Аполлон. 1917. № 8–9.
- 39 Аксенов И. К ликвидации футуризма // Печать и революция. 1924. № 3.
- 40 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 16.
- 41 Бурлюк Д. Интересные встречи. М., 2005. С. 21.
- 42 Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 22.
- 43 Степун Ф. Бывшее и несбывшееся: В 2 т. Нью-Йорк, 1956. Т. 2. С. 124.
- 44 Эфрос А. Мы и Запад // Бюллетени Художественной секции Наркомпроса. 1920. № 2. С. 2.
- 45 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 2. С. 14.
- 46 Янгиров Р. Василий Кандинский и «Интернационал искусств» // Wiener Slawistischer Almanach. 1998. Bd. 42. S. 131.
- 47 Гюбнер Ф. Экспрессионизм в Германии // Экспрессионизм: Сб. статей. Пг.; М., 1923. С. 55.
- 48 Жизнь искусства. 1923. № 11. С. 2.
- 49 Цит. по: Рабинович Г. Маяковский во французской литературе и литературно-художественной критике. М., 1984. С. 30.
- 50 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 502.
- 51 Леф. 1924. № 2. С. 34.
- 52 Бердяев Н. Судьба России. М., 1990. С. 97.
- 53 Луначарский А.В. Собр. соч.: В 8 т. М., 1964. Т. 2. С. 539.
- 54 Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль Веснянки. М., 1990. С. 148.
- 55 Там же. С. 146.
- 56 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 5. С. 44.
- 57 Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 298–299.
- 58 Пастернак Б. Охранная грамота // Пастернак Б. Собр. соч.: В 5 т. М., 1991. Т. 4. С. 220.
- 59 Асеев Н. Стихотворения. Поэмы. Воспоминания. Статьи. М., 1990. С. 82.
- 60 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 506.
- 61 Леф. 1923. № 1. С. 202.
- 62 Леф. 1924. № 4. С. 117.
- 63 Ханс Г. Социализм и утопическое мышление // Социалистический канон. СПб., 2000. С. 46.

- 64 Заламбани М. Искусство в производстве: Авангард и революция в Советской России 20-х годов. М., 2003. С. 111.
- 65 Брик О. Школа конструктивизма // Огонек. 1923. № 20. С. 6.
- 66 Леф. 1923. № 3. С. 135.
- 67 Новый Леф. 1928. № 4. С. 31.
- 68 ОР ИМЛИ. Ф. 57. № 27.
- 69 Латин Б. 1922-я книга стихов. М., 1922. С. 129.
- 70 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 261.
- 71 Цит. по ст.: Захаров А.Н. Русский имажинизм: Предварительные итоги // Русский имажинизм. М., 2003. С. 16.
- 72 Там же. С. 17.
- 73 Там же. С. 19.
- 74 Зрелища. 1922. № 18. С. 14.
- 75 Луначарский А.В. Несколько слов о германском экспрессионизме // Жизнь. 1922. № 1. С. 81–82.
- 76 Пунин Н. Квартира № 5 // Панорама искусств-12. М., 1989. С. 177.
- 77 Мелик-Хасрабов В. Экспрессионизм // Жизнь искусства. 1923. № 17. С. 15.
- 78 Соколов Ип. Бунт экспрессиониста. М., 1919. С. 6.
- 79 Там же.
- 80 Соколов И.В. Бедекер по русскому экспрессионизму. М., 1920. С. 6.
- 81 Земенков Б. Корыто умозаключений: Экспрессионизм в живописи. М., 1920. С. 3.
- 82 Сахно И.М. О формах экспрессии и экспрессионизме в поэзии русского авангарда // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003. С. 138.
- 83 Соколов Ип. Бедекер по русскому экспрессионизму. С. 4.
- 84 Тынянов Ю.Н. Записки о западной литературе // Книжный угол. 1921. № 7. С. 11.
- 85 Земенков Б. Корыто умозаключений. Экспрессионизм в живописи. С. 3.
- 86 Латин Б., Габрилович Е. Молниянин. М., 1922. С. 3.
- 87 Перелешин Б. Бельма Салара. М., 1922. С. 3–4.
- 88 Там же. С. 4.
- 89 Несмелов Б. Родить мужчинам. М., 1923. С. 3.
- 90 А.П.<иотровский>. Абракасас: Сборник 1-й // Жизнь искусства. 1922. 28 ноября.
- 91 Декларация эмоционализма // Абракасас. [1923]. № 3. С. 3.
- 92 Кузмин М. Пафос экспрессионизма // Театр. 1923. № 11. С. 2.
- 93 Там же.
- 94 Абракасас. Пг., 1922. № 1. С. 28.
- 95 Леф. 1923. № 3. С. 71.
- 96 Книжный угол. 1921. № 7. С. 11.
- 97 Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии. Пб., 1922.
- С. 5.
- 98 Экспрессионизм: Сб. статей. Пг.; М., 1923. С. 55.
- 99 Киноведческие записки. 1989. № 4. С. 107.
- 100 Там же. С. 110.
- 101 Крученых А., Малевич К., Клюн И. Тайные пороки академиков. М., 1916. С. 15.
- 102 Арто А. Театр и его двойник. М., 1993. С. 41.
- 103 Маринетти Ф.Т. Футурист Мафарка. М., 1916. С. 21.
- 104 Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. С. 149–150.
- 105 РГАЛИ. Ф. 1346. Оп. 4. Ед.хр. 135.
- 106 Крученых А. О женской красоте: Доклад. Баку, 1920. С. 5. Ср. в первой пьесе Маяковского тот же мотив: женщина — это «машина, выделяющая поцелуи».
- 107 Терентьев И. А. Крученых грандиозарь. Тифлис, 1917. С. 12.

- 108 Крученых А. Ожирение роз. Тифлис, 1918. С. 14.
- 109 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 153.
- 110 ОР РГБ. Ф. 339. К. 4. Ед. хр. 1.
- 111 Садуль Ж. Всеобщая история кино. М., 1982. Т. 4. С. 192.
- 112 Цит. по: Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. М., 1992. С. 40.
- 113 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 157.
- 114 Как всегда — об авангарде... С. 41.
- 115 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 11. С. 357.
- 116 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 4. С. 253.
- 117 Юмашева О.Г. «Стальной путь»: Неосуществленный замысел В.Э. Мейерхольда // Киноведческие записки. 1992. № 13. С. 200.
- 118 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 154.
- 119 L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. P. 261.
- 120 Цит. по: Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 43.
- 121 Там же. С. 40.
- 122 См.: Никитаев А. Обэриуты и футуристическая традиция // Театр. 1991. № 11.
- 123 Филонов П. Дневник. СПб., 2000. С. 155.
- 124 Там же. С. 215–216.
- 125 Там же. С. 155.
- 126 Марков В. Мысли о русском футуризме. // Новый журнал. Нью-Йорк, 1954. № 38.
- С. 179. Подробнее см.: Чагин А.И. От «Фантастического кабачка» — до кафе «Порт-Рояль» // Литературное зарубежье: Проблема национальной идентичности. М., 2000. Вып. 1.
- 127 Бем А. Письмо о литературе // Меч. Варшава, 1934. 22 марта.
- 128 Адамович Г. С того берега: Критическая проза. М., 1990. С. 49–50.
- 129 См.: Агеев М. Роман с кокаином (По запискам больного). Париж, 1936; Газданов Г. Ужин у Клэр. Париж, 1930.
- 130 L'avanguardia a Tiflis. S. 301.
- 131 Там же. С. 298.
- 132 Ильязд. Собр. соч. Москва; Дюссельдорф, 1994. Т. 1. С. 21.
- 133 Там же. С. 20.
- 134 Gayraud R. Poesie et prose d'un zaumnik — Il'ja Zdanevich // Rev. de etudes slaves. P., 1995. Т. 67, pt. 4. P. 564.
- 135 Поплавский Б. Автоматические стихи. М., 1999. С. 77.
- 136 Бурлюк Д. Интересные встречи. М., 2005. С. 120.
- 137 Бурлюк Д. Энтелехизм. Нью-Йорк, 1930. С. 6.
- 138 Брик О. Не теория, а лозунг // Печать и революция. 1929. № 1. С. 30.
- 139 Третьяков С. Земля дыбом // Зрелища. 1922. № 16. С. 5.
- 140 Маяковский В.В. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 203.
- 141 Т<роцкий Л.>. Самоубийство В. Маяковского // Бюллетень оппозиции (большевик-ленинцев). Париж, 1930, май. С. 40.
- 142 Флакер А. «Ослиный хвост»: Об одном самонаименовании // Russian Literature. [Vol.] XXXVII (1995). P. 451.

## ФРАНЦУЗСКИЙ ВЕКТОР АВАНГАРДА

---

### *Понятие. Временные рамки*

Понятие «авангард» не является общепринятым научным определением применительно к литературе и культуре Франции первых десятилетий XX в. В современной французской гуманитарной науке эти слова используются довольно редко; французы предпочитают анализировать «современность» (*la modernité*) или современную (*moderne*) литературу, культуру и т. п. или же конкретные тенденции и течения: драматизм, симультанеизм, орфизм, дадаизм, сюрреализм и т. д. Вне Франции (например, в Германии, США, России) эти понятия вызывают меньше сомнений, но и здесь они не являются бесспорными. В данной работе мы не ставим перед собой теоретической задачи определить, что такое «авангард» во французском контексте. Понятие «авангард» служит нам для обозначения определенных тенденций в истории французской литературы первых десятилетий XX в., между которыми существуют прежде всего определенные генетические, а также и типологические связи. Сразу же обозначим жанровое ограничение, принятое в нашей статье, — речь здесь пойдет по преимуществу об авангарде в сфере литературы.

Прежде чем приступить к рассмотрению конкретного материала нашего исследования, обозначим наиболее существенные проблемы, связанные с понятием «авангард». Слово «авангард», возникшее во французском языке еще в Средние века как военный термин, применялось по отношению к политическим, социальным, философским и культурным феноменам довольно широко с XIX в. (первые примеры подобного употребления этого слова можно найти во Франции с XVI в.<sup>1</sup>). Именно в этом метафорическом смысле его использовали Жермена де Сталь, Шатобриан, Сент-Бёв, сенсимонисты, Огюст Конт, Бальзак. Виктор Гюго любопытным образом предвосхитил идеи жизнотворчества авангардистов в своем письме Теофилю Готье (1845): «Некоторые молодые артисты, художники, скульпторы, музыканты — неустранимый и духовный авангард всех идей — осмелились воплотить теорию на практике и перестали брить бороду»<sup>2</sup>. Бодлер, которого литературоведы XX в. часто причисляли к предшественникам или пророкам культуры авангарда, неодобрительно высказывался об этом слове в своих дневниковых записях: «Добавить к списку военных метафор. Сражающиеся поэты. Авангардные литераторы (*Littérateurs d'avant-garde*). Эти военные метафоры обозначают не боющиеся умы, но умы, созданные для дисциплины, то есть для соответствия чему-то (*conformité*), умы, рожденные прислугой, бельгийские умы, которые могут ду-

мать, только будучи в обществе»<sup>3</sup>. Разумеется, это суждение Бодлера следует воспринимать как курьез, но в нем просматриваются «совпадения» с некоторыми современными теоретическими дебатами, посвященными культуре авангарда: проблема нонконформизма и конформизма, а также идея коллективности, в том числе коллективности творчества.

Во французской культуре последней трети XIX в. возникали феномены, которые были охарактеризованы современниками или критиками следующего поколения как «авангардные». Например, в 1885 г. Теодор Дюре выпустил сборник своих статей 1870-х годов, посвященных искусству натурализма, импрессионизма, художников Японии, а также Уистлеру, Гейнсборо, Вагнеру, Шопенгауэру и Герберту Спенсеру, под общим названием «Critique d'avant-garde», которое можно перевести и как «Критика авангарда»<sup>4</sup>, и как «Авангардный критик»: в книге нет теоретизирования по поводу понятия «авангард», автор пишет о новых художниках и новых художественных школах, часто используя выражение «современная школа» (*école moderne*). Книга Дюре — одно из свидетельств перемещения слова «авангард» в культурную среду. Точно так же «авангардными» могли быть названы и самые разные явления, связанные с натурализмом и реализмом: театр Андре Антуана (Свободный театр, 1887–1894, и так называемый Театр Антуана, 1897–1907) или журнал «Авангард» («Еженедельник литературы и искусства», выходивший в Нанте и Париже с 1882 г.) и типично символистские театры Орельена Люнье-По (Эвр, 1893–1929) и Поля Фора (Театр д'Ар, 1890–1892). Слово «авангард» ассоциировалось и с парижскими кабаре на Монмартре в последней четверти XIX в. Осмысление преобразований во французской культуре последней трети XIX в. как «авангардных» происходило и в 1920-е годы, например в работах о французском театре Луиз Дельпи<sup>5</sup>. Подобный же подход можно встретить и в некоторых современных книгах, посвященных искусству; любопытно замечание современного искусствоведа Ж.-П. Ледюк-Адина по поводу творчества Курбе: «...реализм вполне мог определяться критиками XIX в. как авангардизм»<sup>6</sup>. При этом понятие «авангард» подразумевало не какие-либо определенные тенденции и тем более школы в литературе, но скорее некоторую отстраненность по отношению к привычным формам и опережение современной жизни.

Для культурной ситуации Франции конца XIX и начала XX в. характерна большая раздробленность. Многочисленные конкурировавшие между собой группы и группы писателей и художников стремились всячески подчеркнуть свою специфичность, придумывая для себя самые разнообразные названия. При этом ассоциация со словом «авангард» могла быть даже отрицательной, например сюрреалистическая группа Андре Бретона в начале своего существования совершала враждебные выпады против «поэтического авангарда», одним из представителей которого (в понимании группы) был Жан Кокто.

Необходимо учитывать особый статус Парижа (и шире — Франции) в культурном контексте Европы конца XIX в. и первых десятилетий XX в. Париж оказался в роли несомненного центра притяжения европейского (и, наверное, не будет преувеличением сказать: мирового) искусства и литературы. В эту эпоху Париж — культурная столица Европы, он уже «впереди» всей Европы, а значит, нет нужды в усиленном национальном самоутверждении. Парижский авангард — явление интернациональное по определению, и, скажем, в отличие от Бельгии или Италии,

здесь авангард не мог стать объединяющей национальной идеей. Вместе с тем необходимо отметить, что национализм играл некоторую, пусть и не решающую, роль в процессе формирования авангардной культуры на рубеже XIX–XX вв. Например, Морис Баррес, искавший «национальную энергию», оказался непосредственным предтечей авангарда (например, можно найти некоторые совпадения идей Барреса и Николя Бодюэна, создателя движения пароксизма). Специфична и ситуация Гийома Аполлинера, создававшего поистине интернациональную культуру, но при этом не чуждого французскому патриотизму во время Первой мировой войны (что, впрочем, вполне логично в ситуации войны). Еще один исключительный случай представлен творчеством Ричотто Канудо, итальянца по происхождению, активного участника французского литературного процесса с 1904 г.: в 1913–1914 гг. он возглавлял литературно-патриотический журнал «Монжуа!» — «орган французского художественного империализма», где печатались поэты-националисты, стремившиеся возродить классику, кельтский и средневековый дух. Правда, сам Канудо считал, что величие французской культуры заключается в ее современности, начинается с Бодлера, и в его журнале участвовало много поэтов авангардного толка: Блез Сандрар, Макс Жакоб, Валентина де Сэн-Пуазн, Франсис Карко, Андре Сальмон и др.

Внутриполитическая ситуация во Франции тоже имела свои особенности: при всей сложности международной обстановки (особенно отношений с Пруссией в конце XIX в. и с Германией в XX в.), Франция оставалась демократической страной — республикой, в которой могли свободно развиваться самые разные политические силы. Отсюда специфика французской культуры в целом и авангардной в частности: будучи политически ангажированной, литература, при всем своем этическом пафосе, оставалась в сфере литературы и, даже когда провозглашала себя «на службе» той или иной политической идеи, воплощала это служение по преимуществу на художественном поле. Нам представляется, что во французском контексте зачастую происходило смешение «двух типов авангарда», которые разделял автор классической книги «Теория авангарда» Ренато Поджоли: «политического», генетически восходящего к сенсимонизму, и «эстетического», стремящегося к революции в культуре<sup>7</sup>. Французские «авангардные» группы, принадлежа в целом к «левому» крылу, занимали самые разные политические позиции — как радикальные, так и более конформистские и консервативные, — и их трудно объединить под общим именем «авангард», которое подразумевает, как минимум, некое единство политического направления. Это политическое многообразие обеспечило французской культуре авангарда практически непрерывную линию развития с начала XX в. вплоть до конца 1960-х годов и продолжает существовать (пусть и не так бурно) до наших дней.

Говоря о французском литературном авангарде в целом, необходимо учитывать количественную и качественную неравноценность разных групп, течений и творчества отдельных писателей-авангардистов. В культурном процессе, несомненно, доминируют дада и в особенности сюрреализм, просуществовавший более полувека. Благодаря своему долголетию французский сюрреализм стал определенным ориентиром в истории французского авангарда, в какой-то степени затмив собой другие течения. Именно такое, ключевое место сюрреализм занимает в исследованиях французского авангарда, начиная с книги Марселя Раймона «От Бод-

лера до сюрреализма» (Париж, 1933) и вслед за ней Жоржа Леметра «От кубизма к сюрреализму» (Кембридж—Гарвард, 1945), Анн Балакиан «Литературные истоки сюрреализма» (Нью-Йорк, 1946), Ж.-Э. Клансье «От Рембо до сюрреализма. Критическая панорама» (Париж, 1958), Л. Сомвиль «Предвестники сюрреализма. Авангардные группы и поэтическое движение 1912–1925» (Женева, 1971), Поль-Бернара Робера «Предшественники сюрреализма» (Оттава, 1988) и т. д. В этой ситуации большую роль сыграла теория и практика самого сюрреализма, который начинает формировать свою эстетику с обращения к недооцененным или малоизученным писателям XIX в.: Лотреамону, Жарри и др., которых вслед за сюрреалистами и критики впоследствии стали считать провозвестниками авангарда. Вместе с тем, сами сюрреалисты не любили слово «авангард», а в 1950–1960-е годы сюрреализм считался чем-то вроде антиавангарда по сравнению со значительно более радикальными леттризмом или ситуационизмом. Нам представляется, что вектор развития французского авангарда, если уж принимать этот термин, выходит в 1930-е годы к новым идеям, воплощенным в творчестве А. Арто, Ж. Батая, М. Лейриса, Р. Кайуа, подготовленным деятельностью группы «Ацефал».

Довольно сложно определить не только «нижнюю» (Лотреамон? Бодлер? А может быть, вообще маркиз де Сад?), но и «верхнюю» границу авангардизма во французской культуре. До Второй мировой войны прослеживается непрерывное развитие разных авангардистских течений (что и будет рассмотрено ниже). После Второй мировой войны возникают новые течения (УЛИПО и леттризм, ситуационизм и др.), которые хотя и позиционируют себя как радикально новые, но, без всякого сомнения, вписываются в парадигму развития авангардных движений. Сюрреализм продолжает свое существование до наших дней, пусть и не такое бурное, как в 1920–1930-е годы. Если не реализацию, то определенное развитие получают идеи маргинальных сообществ 1930-х годов, например, в творчестве Лейриса, Батая или Кайуа. В творческом плане идеи авангарда подхватывают и представители «нового романа» и «новой драмы» (или «драмы абсурда») и т. д. Теоретическое переосмысление авангардной культуры происходит и в творчестве Р. Барта и в трудах группы «Тель Кель», и до и после революционного 1968-го года. Одной из существенных вех авангардной мысли была организованная в 1972 г. Филиппом Соллерсом конференция в Серизи-ля-Саль, с характерным политизированным названием «К культурной революции: Арто, Батай»<sup>8</sup>: это была попытка синтетического прочтения и творчества каждого автора, и их корреляции между собой, сделанная уже после выхода в свет в 1960-е годы статей Барта, Соллерса, Мишеля Фуко, Жака Деррида, Мориса Бланшо, Жюль Делеза и др. Авангардная культура настолько органично вписалась в культуру Франции XX в., что само ее выделение во второй половине XX в. представляет собой некоторую проблему. Мы выбираем в качестве условного ориентира (но не точки окончания пути) 1968-й год как момент реализации (и одновременно крушения) тех политических настроений левого толка, которые были одним из критериев авангардного движения первых десятилетий XX в.

Ведь именно французские «шестидесятники» стали осознанно использовать понятие «авангард» как выражение неконформистской культуры (т. е. усиливая политический и этический смысл авангарда). Собственно, именно благодаря их усилиям были изъятые из забвения и реактуализированы многие имена представи-

телей так называемого исторического авангарда 1910–1920-х годов. В духе философии «Тель Кель» Юлия Кристева выпускает в 1974 г. фундаментальный семиотический труд «Революция поэтического языка. Авангард в конце XIX века: Лотреамон и Малларме», включив в систему авангарда самого символистского из всех символистских поэтов — Малларме. Кристева основывается на мысли о том, что отказ от социального кода, «разрыв», «кризис», вписан в саму структуру языка, и в этом смысле творчество Лотреамона и Малларме оказывается частью единой системы, которая в поэзии авангарда будет только углубляться.

Рефлексия об авангарде неизбежно приводила к его критике. Одной из тем, волнующих Ролана Барта в 1950–1960-е годы, является проблема соотношения нонконформизма и конформизма в театре и литературе, позиционировавших себя как авангард или как «контр-культура»: «Авангардная деятельность — чрезвычайно хрупкая деятельность, она может быть присвоена другими, поскольку мы живем в обществе капиталистического типа, то есть обществе отчуждения, которое поддерживает и которому необходимо поддерживать модные феномены по экономическим соображениям»<sup>9</sup>, — говорил Барт в интервью 1972 г.

Надо учитывать также сложное соотношение между культурой авангарда и культурой «современности» (*modernité*). Эти понятия изначально смешивались между собой. Например, в журнале «Декадент» (1886–1889) слова «авангард», «современность» и «декаданс» использовались в качестве синонимов применительно к характеристике литературы. Вальтер Беньямин анализирует «современность» творчества Бодлера, применяя критерии авангардной культуры 1920-х годов. Мы уже упоминали о критиках — от М. Раймона до П.-Б. Робера, для которых исходной точкой анализа авангардных течений было творчество Бодлера. Вместе с тем Барт склонен связывать появление «современности» с XVIII веком, в особенности применительно к Франции, по поводу которой как раз и разрабатывалось понятие «современность». В книге «Пять парадоксов современности» (Париж, 1990) исследователь Антуан Компаньон вообще демистифицирует основные «признаки» культуры современности, показывая невозможность их существования в чистом виде, осознанно смешивая между собой понятия «современность» и «авангард» и заодно и напоминая о скепсисе Бодлера по поводу «новизны», которая по определению не может все время оставаться новой; в другой своей книге — «Антисовременность» (Париж, 2005) — он зачисляет Бодлера в категорию «антисовременных» писателей.

Вопрос о соотношении «современности» и «авангарда» здесь будет представлен в «рабочем» виде — т. е. так, как он будет продуктивно «работать» на общую концепцию данного исследования. Нам кажется, что утверждение ««Авангард» — часть «современности»» слишком тривиально. Дело обстоит сложнее. Представления о современности во многом сформированы авангардными или близкими к авангарду мыслителями (например, тем же Беньямином). Мы бы предложили такую формулировку: будучи частью культуры «современности», авангард был частью метадискурса, сформировавшего само понятие «культура современности». Таким образом, мы получаем возможность отвлечься от споров, связанных с «началом» авангардного движения.

Каковы критерии «авангардности», принятые нами здесь? Это прежде всего идея «разрыва», как в художественном смысле (с традицией)<sup>10</sup>, так и в политиче-



ском (нонконформизм, левизна). Проблема «разрыва» включает в себя принципиально важную примитивистскую составляющую<sup>11</sup>, которая в разные моменты развития авангардных движений проявляла себя по-разному (и удаляясь от культуры, и возвращаясь к культуре), но в целом все же являлась образующим направлением развития. Этическая и эстетическая составляющая неразрывно связаны между собой, и потому так важна оказывается вообще проблема соотношения индивидуального и коллективного. Речь идет не просто о тенденции создания новыми писателями групп, школ, движений и т. д. или о тенденции коллективного (т. е. безличного) творчества. Нам представляется интересным тезис, предложенный исследователем Венсаном Кофманном, который, используя терминологию Мориса Бланшо, говорит о «стремлении к сообществу» (*exigence communautaire*), характерном для авангардной культуры вообще<sup>12</sup>. Кофманн замечает, что понятие «сообщество» в этом случае трактуется и как реальное, и как виртуальное («неописуемое» — *inavouable*, согласно терминологии Бланшо), что происходит в случае с Арто. Здесь мы не задаемся целью описать всю историю авангардной литературы Франции и анализировать все существенные ее явления. Мы сосредоточимся в большей степени на одном из важнейших аспектов авангардного творчества — процессе формирования сообществ и связанного с ним творчества. За пределами нашего исследования остались некоторые выдающиеся фигуры, в меньшей мере соотносимые с идеей сообщества (даже если некоторые из них создавали свои группы), из них наиболее значимые — Жан Кокто, Иван Голль, Раймон Руссель, и др.<sup>13</sup>

В начале XX в. в связи с общими тенденциями примитивизма возникают первые течения, связанные, с одной стороны, с художественным течением кубизма, а с другой — с пересмотром символистских ценностей в поэзии и энтузиастическим стремлением внести в художественный обиход образы, продиктованные новым временем, потребностью сломать привычные основы творчества — будь то синтаксис в поэзии или предметность в живописи. Харизматической фигурой и для поэтов, и для художников становится в это время Гийом Аполлинер: его теория «нового духа», явилась по сути попыткой объединения отдельных творческих личностей и поэтических и художественных групп. Первая мировая война привносит в уже образовавшуюся авангардную среду совершенно новую ноту. Энтузиазм по отношению к новизне омрачается философским пессимизмом, который, в свою очередь, обрастает политическим анархизмом. Второй этап развития авангардизма во Франции начинается в 1919 г., когда в атмосфере разочарования в патриотическом пафосе и войны, и победы возникает группа Андре Бретона, публикующая журнал «Литтератур», который очень быстро становится и центром французского дадаизма. По сути, этот второй этап начинается во Франции с дада<sup>14</sup> — самого радикального из всех исторических течений авангарда. Но затем происходит очевидное возвращение к тому, что условно можно назвать «традицией»: сюрреализм представляет собой течение, стремящееся к созданию некоего культурного «синтеза». Эти две тенденции во Франции были четко взаимосвязаны в почитании мэтра авангарда — Гийома Аполлинера. При этом необходимо учитывать, что в 1920–1930-е годы, с одной стороны, продолжают тенденции, связанные так или иначе с первой авангардистской волной (творчество Реверди, Кокто, Голля, если обра-

тяться к крупнейшим фигурам, и др.), с другой стороны, возникают явления, философскими истоками которых можно считать тотальный нигилизм дада, который превращается в своеобразный вариант «негативной теологии», «сакральной социологии», характерной для групп, возникающих в параллельных с сюрреализмом кругах и занимающихся вопросами философии, антропологии в большей мере, нежели собственно литературой (Батай, Кайуа и др.). Этот последний феномен очень важен потому, что он окажется в центре внимания неоавангардистской культуры в 1950–1960-е годы.

### *Первый период авангардистского движения*

Проблема соотношения символизма и авангарда во французской поэзии очень сложна, даже если придерживаться сугубо историко-литературной методологии. В символистской поэзии еще задолго до развития авангардных течений произошло тотальное освобождение стихотворной формы. С одной стороны, были исчерпаны все возможности формы «стихотворений в прозе», расцвет которых начался еще в романтическую эпоху. С другой — был изобретен верлибр, сокрушивший последний оплот формального различения поэзии и прозы. Творчество Малларме, общепризнанного и в свое время и в последующие эпохи мэтра символизма, продемонстрировало крайние возможности освобождения стиха в поэме «Бросок костей», где визуальность и звучание оказывались одинаково важными художественными элементами, а молчаливая пустая белая страница становилась наиболее адекватным выражением универсального значения. После Малларме у поэтов-авангардистов оставалось не так уж много возможностей для изобретения новых форм, о чем свидетельствует, например, первая фраза статьи-манифеста Гийома Аполлинера «Наши друзья-футуристы» (1914), где «слова на свободе» Маринетти возводились к поэзии Рембо и Малларме: «Новая техника слов на свободе, происходящая от Рембо, Малларме, символистов вообще и телеграфного стиля в частности, стала благодаря Маринетти очень модной в Италии»<sup>15</sup>. Вместе с тем первоначально возникает реакция на содержательные стороны символистской поэзии, ее коммуникативные особенности (прежде всего «темноту» и «сутистсию»), и в этом смысле первой мишенью для критики при кристаллизации авангардной поэтики становится именно Малларме.

Французский авангард возник из довольно неоднозначных течений во французской литературе рубежа XIX–XX вв., которые принято было называть «новым духом». Как утверждает Мишель Декоден, одним из первых, кто стал использовать это понятие, был критик Морис ле Блон: в 1898 г. он утверждал, критикуя романскую школу, что лишь «новый дух» молодежи может быть источником расцвета поэзии<sup>16</sup>. Создатель движения пароксизма Николя Бодюэн использовал в 1911 г. понятие «новый дух», чтобы подчеркнуть, что его движение является чем-то большим, чем просто очередная литературная школа. Позднее это понятие обретает значение манифеста французского авангарда в программной статье Гийома Аполлинера «Новый дух и поэты» (1917). «Новый дух» не перестает волновать представителей авангардной культуры после Первой мировой войны — именно в этом направлении они видят возможность консолидации самых разных художественных сил и разработки новых ценностей. В 1920–1925 гг. поэт Поль Дрэмэ и ху-

дожники Шарль-Эдуар Жаннере (Ле Корбюзье) и Амеде Озанфан выпускали международный журнал по эстетике «Новый дух», объединявший публикации, связанные с самыми разными аспектами литературы, искусства, театра, науки, философии, спорта и т. д. Любопытно, что, хотя журнал выходил в память об Аполлинере, он отличался довольно строгим вкусом, зачастую противоречившим тому разгулу свободы, к какому привыкли авангардисты. 30 марта 1922 г. состоялся Конгресс во имя определения директив и защиты нового духа (называемый также Парижским конгрессом), организованный художниками Робером Делоне, Фернаном Леже, Амеде Озанфаном, музыкантом Жоржем Ориком и тремя главными редакторами журналов: Жаном Поланом («Нувель ревю франсез»), Андре Бретоном («Литтератур») и Роже Витраком («Авантюр»). И хотя конгресс не оправдал ожиданий (большую роль в этом сыграло значимое отсутствие Тристана Тцара), он был определенным знаком преемственности между авангардной культурой 1910-х и 1920-х годов во Франции. Понятие нового духа продолжает активно использоваться на протяжении 1920-х годов. Так, в 1927 г. Поль Дэрмэ, Мишель Сефор и Энрико Прамполини создают журнал «Documents internationaux de l'esprit nouveau» («Международные документы нового духа»).

В конце XIX в. во французской поэзии наблюдается то, что Декоден характеризовал как «кризис символистских ценностей», снабдив его определенной датой «рождения» — 1895-й год, когда возникают «первые проявления нового духа, противопоставляющие жизнь и простоту символистским ценностям»<sup>17</sup>. Среди этих тенденций и создание разнообразных поэтических школ, которые, как покажет дальнейшее развитие литературы, окажутся предвестницами дада и сюрреализма; именно в этих условиях начинается творческий путь Аполлинер, ставший харизматическим лидером, а после смерти — эмблемой французского авангарда.

Согласно Декодону, в 1895 г. внутри символистского движения происходят разные события, для которых характерно в целом стремление к воплощению «жизни» и «природы», что было противоположностью культуроцентризму Малларме. Речь идет именно о кристаллизации некоей тенденции в ситуации, которую еще в 1892 г. поэт-декадент Анатолий Бажю назвал «литературной анархией»<sup>18</sup>.

Итак, в 1895 г. Сен-Поль Ру пишет об «универсальной экзальтации чистой идеи и жизни»<sup>19</sup> и «идеореализме» — мистике, основанной на опыте реальности; Гюстав Кан публикует «Владения Феи» и «Дождь и хорошая погода», свидетельствующие, по мнению Декодена, о стремлении к более «непосредственной экспрессии»; Стюарт Меришль в «Маленьких осенних стихах» представляет «шеснь меланхолической нежности, где были перепутаны между собой игры жизни и грез»; Анри де Ренье переиздает «Стихи. 1887–1892», демонстрируя новые тенденции: жажду прозрачности, стремление уловить трепет зарождающихся жизни и надежды, чувственное участие во всеобщей жизни<sup>20</sup> и т. д. Как комментирует Декоден, ссылаясь на слова Жана Виоллиса, «речь идет не только о неприятии идеи искусства для искусства или чисто формальных поисков и утверждении любви к жизни; но эта любовь к жизни проявляется в культе энергии как в индивидуальном, так и в социальном плане»<sup>21</sup>.

С наибольшей четкостью эта тенденция проявилась в зародившемся в Бельгии в том же 1895 г. движении натурализма<sup>22</sup>, идеи которого успешно развивались на протяжении нескольких лет во Франции, где наиболее активным проповедником

натуризма был Сен-Жорж де Буэлье, опубликовавший в 1895 г. трактаты, провозглашавшие ценность простых каждодневных действий, жизни простого народа, которой управляет сама природа. Во Франции выходил журнал «Ревю наторист» (1897–1898 — первая серия, 1899–1901 — вторая серия), в 1900–1901 гг. был организован Коллеж современной эстетики, связанный по преимуществу с идеями натурализма. К французскому течению натурализма принадлежали также упомянутый Ле Блон, а также Альбер Флери, призывавшие к «радостному приятию мира», «возврату к природе». Для натуралистов было характерно представление о творчестве как способе приближения к Богу и о поэте как о «наивном Христе». Натуризм был довольно демократичным течением, его представители проявляли интерес к низшим слоям населения, утверждая, что поэт должен понимать и принимать народные чувства, что нет эстетики без этики. Натуралисты с большим энтузиазмом относились к бельгийским поэтам Верхарну и Метерлинку, способствуя (наряду с другими литературными группами) широкому распространению их поэзии во Франции.

Близкими идеям натурализма были «Яства земные» Андре Жида, на что обратил внимание Леон Блюм, анализировавший эволюцию Жида от мистицизма Андре Вальтера к утверждению романтического и конкретного пантеизма. Но при этом сам Жид осознанно выступал против натурализма как движения в литературе. Не будучи участниками группы натуралистов, такие поэты-символисты, как Поль Фор, Франсис Жамм, искали в конце XIX в. «новый лиризм» во имя искренности, а Марсель Пруст выступил в 1896 г. против символистской тайны в статье «Против темноты». Все эти факты, как и многие другие, позволили Декодену сделать вывод от том, что к 1897 г. во французской поэзии повсюду царил «натуралистский дух», на смену темы грез и идеала пришли темы природы и пиршества жизни.

Было бы слишком опрометчиво утверждать, что между тенденцией натурализма, с характерными стремлениями к непосредственности, упрощению, искренности, и французским авангардом существует прямая связь. Натуралистская эстетика открывала два противоположных пути в культуре: возвращение к наивному реализму, культуре подражания — и параллельно возможность поиска новых путей абстрагирования, отказа от реализма. Натуризм можно интерпретировать как своеобразный пред-примитивизм, открывавший путь фовистам и кубистам в том смысле, в каком натурализм отказывался от реализма.

Одновременно с развитием авангардных групп в 1910-е годы возник один из «изводов» натурализма — «сенсеризм», разработанный поэтом Луи Нацци и нашедший свое воплощение в журнале «Лица жизни» (ок. 1910). Проповедуя «искренность» («сенсеризм» происходит от слова *sincère* — «искренний»), Нацци утверждал в поэзии инстинкт жизни, свободный от притворства и снобизма. Поэт Жерар де Лаказ-Дютье дал формулировку этому стремлению к искренности: «Задача поэтов авангарда, решительно порвавших с застывшей поэзией, в которой задерживаются лишь официозные посредственности, использовать символистское наследие, усилив его всей своей человечностью — заставив его сказать нечто <...> Поэзия — это не слово. Поэзия — это сама жизнь»<sup>23</sup>. Сенсеризм оказал влияние на одного из интереснейших (но, к сожалению, малоизученных) представителей франкоязычного авангарда — Поля Дэрмэ, автора слова «сюрреализм», которое он подсказал Аполлинеру<sup>24</sup>.

Несомненно значимым фоном, на котором формировался французский авангард, является движение унаимизма, возникшее в 1906 г. не без влияния натуразма, поэтических мэтров Верхарна, Метерлинка, Поля Фора, Франсиса Жамма и Уолта Уитмена, а также философов Анри Бергсона и Уильяма Джеймса. Идея «единодушия» природы и вещей, науки, научного прогресса и поэзии отражалась в специфическом построении самой группы. Поэты и писатели Жюль Ромен, Жорж Дюамель, Шарль Вильдрак, Жорж Шенневьер и др. придерживались особого стиля жизни: они организовали нечто вроде фаланстера в пригороде Парижа, Кретей, которое называли Аббатством. Этому стилю жизни должно было соответствовать создание новой поэзии и литературы. Из многочисленных литературных групп, возникших в XX в. до Первой мировой войны, наиболее влиятельной была именно группа унаимистов. Показателен тот факт, что, хотя унаимисты были далеки от авангардного радикализма, с ними встречался Маринетти, бывший общепризнанным лидером авангардного движения в Европе до Первой мировой войны. Из группы унаимистов вышли такие авангардные поэты, как Ж.П. Жув и создатель драматизма Анри Барзен.

Еще одной тенденцией, сопровождавшей развитие авангардного движения во Франции, был «современный классицизм» (*le classicisme moderne*). Это слово возникло под пером Анри Геона в 1908 г., при создании журнала «Нувель ревю французез», который противопоставлял себя и символистам, и молодым поэтам<sup>25</sup>. Изначально журналом руководил Андре Жид, в редколлегию входили Жан Шлюмберже, Жак Копо, Андре Ритерс и др., разрабатывавшие парадоксальную для своего времени систему ценностей: с одной стороны, они стремились воплотить дух «современности», т. е. новизны, с другой — опасались варварского бунтарства, характерного для авангарда, а потому скрывались за вечными ценностями классики. После Второй мировой войны журнал оказывается относительно лоялен к дада и сюрреализму, не участвуя при этом в деятельности никакой авангардной группы. В этом смысле очень показательна позиция его главных редакторов: Жака Ривьера, написавшего статью о дада и опубликовавшего свою переписку с Антоном Арто, и Жана Полана, который, до того как стал главным редактором, вообще печатался в сюрреалистической периодике.

Декоден применяет понятие «современный классицизм» и к другому явлению предвоенной поэзии, которое воплощали фантазисты, чьим идейным и поэтическим вдохновителем был разработчик формы контррифм Поль-Жан Туле. Чуждые всяким манифестам и декларациям, эти поэты стремились к простоте формы и содержания, выражая мир тончайших ощущений, лишенный иллюзий и амбиций, свойственных символизму, и избегая романтического выплескивания эмоций наподобие Альфреда де Мюссе. Поэзия раннего Жана Кокто развивалась на периферии этого течения.

Творчество Аполлинера, общепризнанного харизматического лидера французского авангарда, начиналось вовсе не с громких манифестов, а с постепенной разработки новой поэтики и освоения самых разных явлений в современной ему культуре посредством журналистики, а его деятельность по созданию авангардного движения — также с постепенной группировки и перегруппировки сил. Первой группой было сообщество писателей, сформировавшееся вокруг основанного

Аполлинером и Андре Сальмоном журнала «Празднество Эзопа» (1903–1904), где печатались Альфред Жарри, Поль Фор и др. Поэты и писатели собирались в монпарнасских кафе, Аполлинер навещался также и на Монмартр, где жили его друзья Макс Жакоб и художники Пикассо, Вламинк, Дерен, влияние творчества которых ощущается в «Празднестве Эзопа».

Журнал «Празднество Эзопа» выходил с ноября 1903 по август 1904 г. (девять номеров). В нем не было ни манифестов, ни программ, ни даже больших критических статей, кроме небольших заметок Аполлинера. Этот журнал, как считал Аполлинер, «не является печатным органом никакой школы, его единственная задача — чтобы представленная в нем критика и качество произведений соответствовали направленности «Журнала изящной словесности» (*Revue des Belles-Lettres*)». Здесь публиковались самые разные писатели: наряду с авангардистом Альфредом Жарри («Предмет любви», «Первое самоубийство г-на Вьебуа») печатались статьи традиционалистов из так называемой французской школы — Хана Ринера и Блангернона (статья «Католицизм Бодлера»). Сам Аполлинер напечатал здесь свою пьесу «Гниющий чародей».

В 1905 г. Аполлинер сделал несколько попыток продолжения публикации — выпустил один номер «Ревю имморалист» и один номер «Леттр модерн». В том же году начал выпускаться журнал «Стихи и проза», главным редактором которого Поль Фор назначил Андре Сальмона, однако этот журнал, считавшийся неосимволистским, мог скомпрометировать новых поэтов, и друзья Аполлинера печатались в нем мало. Вместе с тем Аполлинер опубликовал немало своих произведений в «Фаланж» («Фаланга», под редакцией Жана Руайера), где впоследствии печатались и некоторые будущие сюрреалисты, такие как Андре Бретон. Этот факт свидетельствует о том, что разделение между разными направлениями в литературе не было очень жестким, а понятие «символизм» — достаточно широким, чтобы время от времени быть ассоциированным и с новой поэзией.

Как уже говорилось, в журнале «Празднество Эзопа» принимал участие Альфред Жарри, который был бесспорным мэтром для Аполлинера и его друзей. Сам Жарри очень активно поддерживал творческие поиски Андре Сальмона. Характеристика «авангардист» была для Жарри совершенно органична хотя бы потому, что еще в 1896 г. его пьеса «Убью-король» была поставлена на одной из самых «авангардных» сцен Парижа — в Театре Эвр Люнье-По. С точки зрения поэтики все творчество Жарри, с характерным для него черным юмором, страстью к мистификации, бесконечным калейдоскопом словесных игр, представлением об удивлении как источнике эстетики, поэтикой, основанной на критике и шокировании, можно считать своего рода моделью для авангарда. Однако было бы преждевременным говорить о его глобальном влиянии на французский авангард перед Первой мировой войной (тем более что многие произведения Жарри остались неопубликованными или были напечатаны очень маленькими тиражами). Аполлинер видел в Жарри воплощение современности и одновременно духа Ренессанса. Жарри был для него примером жизнетворчества: «Его поступки, даже дурные, его мальчишеские проделки — все было литературой. Все шло от писательства, и только от него». Своеобразие юмора Жарри заключалось, согласно Аполлинеру, в неразрывной связи с поэзией: «У нас нет термина, применимого к той своеобразной веселости, с которой лиризм переходит в сатиру, а сатира, осмеивая действи-

тельность, настолько ее превосходит, что разрушает и в то же время до такой степени возвышает, что поэзии с трудом удается ее настичь; между тем пошлость является здесь следствием самого утонченного вкуса и непостижимым образом становится необходимой»<sup>26</sup>. Жарри оказал влияние на отдельных довоенных писателей и драматургов, и в особенности на Аполлинера, но глобальное возрождение интереса к творчеству Жарри возникнет после Первой мировой войны, и главная роль в этом будет принадлежать сюрреалистам.

Большое значение для разработки собственной эстетики Аполлинера и авангардистского движения в целом имели его статьи об изобразительном искусстве, музыке и кино. В своих обзорах выставок и салонов Аполлинер восхищался творчеством новых (или относительно новых) художников: Сезанна, Пикассо, Матисса, Анри, Вламинка, Брака, Дерена, Дюшана и т. д., многие из которых жили или посещали знаменитый дом-мастерскую Бато-Лавуар на Монмартре, превратившуюся к 1908 г. в место встреч кубистов. Статьи Аполлинера 1907–1910 гг.<sup>27</sup> свидетельствуют прежде всего о страстном желании автора привлечь внимание читателей и зрителей к новой эстетике, «современной красоте», которая отнюдь не всегда встречала поддержку в обществе. Таким образом, Аполлинер постепенно оказался в роли защитника современного искусства и, сам к тому не стремясь целенаправленно, стал неформальным лидером зарождающегося авангардного движения. Осмысление Аполлинером творчества художников, отказавшихся от традиционных приемов копирования натуры, — фовистов (начиная с Матисса, Вламинка, Дерена, Брака), которые со скандалом утверждались в парижской художественной жизни с 1905 г. и открыли ценность первобытного «негритянского искусства»; затем кубистов (начиная с Пикассо и Брака), отказавшихся от перспективы и практиковавших деформацию, схематизацию и т. д.; примитивистов (Анри Руссо), предложивших наивное, «детское» искусство, — шло параллельно с разработкой новой поэзии. В том же 1907 г., когда Пикассо выставляет первое произведение кубизма «Авиньонские девицы», Аполлинер пишет основную часть стихов, которые впоследствии войдут в сборник «Алкоголи» (опубл. 1913).

Утверждая ценность творчества художников-кубистов, в котором он видел подчас и нечто поэтическое (см., например, его суждение о Ж. Браке: «Он научил <...> как надо использовать в эстетических целях неведомые доселе формы, знакомые до него только поэтам»<sup>28</sup>), Аполлинер считал неприемлемым применение понятия «кубизм» к поэзии: «Нет никаких отношений между кубизмом и новой литературной ориентацией. Художники-кубисты используют вспомогательные, внешние элементы для того, чтобы конструировать свои произведения. Их произведения предназначены для взглядов зрителей, которым они демонстрируют, так сказать, тайну своих объемов и игру пропорций. Это скорее произведения анализа — довольно простого в одних случаях, более сложного — в других. Наши же произведения направляются прямо в сторону духа, где они выполняют скорее функцию синтеза; недаром они лиричны»<sup>29</sup>. Вместе с тем, в 1913–1914 гг., когда Аполлинера занимала проблема симультанности и «орфизма» — синтетизирующих тенденций, — он был склонен видеть в кубистах провозвестников орфизма. Кубизм был также одним из существенных аргументов Аполлинера при оценке итальянской футуристической живописи. Аполлинер с большим энтузиазмом приветствовал футуризм, в том числе и в живописи, но всегда подчеркивал его гене-

тическую связь с тем, что можно было бы обозначить как современная французская традиция, под которой он подразумевал именно кубизм: таким образом, он вписывал итальянский футуризм во французскую культуру.

Формулируя идею отказа современных ему художников от традиционного мимесиса в статьях 1907–1910 гг., Аполлинер использует термины, характерные для символистской или околосимволистской критики своего времени, что еще раз свидетельствует о постепенном процессе кристаллизации новой эстетики. Протест Аполлинера против мимесиса формулируется как протест против «природы». «Чистота, цельность, правда — таковы три достоинства живописи, у ног которой лежит поверженная природа»<sup>30</sup>, — писал Аполлинер в 1909 г. в своих статьях об искусстве 1907–1910 гг. «Художник — это прежде всего человек, который стремится выйти за пределы человеческого. Он мучительно ищет следы внечеловеческого — следы, которых не встретишь в природе»<sup>31</sup>. Значение кубизма в этом смысле оказывается глобальным — кубистский отказ от подражания модели открывает путь тому, что Аполлинер стал называть в 1914 г. «сюрнатурализмом». Как утверждает Декоден, именно Аполлинер написал заметку в «Суаре де Пари» 15 мая 1914 г.: «Сюрнатурализм. С некоторых пор возникла привычка причислять Гийома Аполлинера к группировке так называемых фантезистов. Поэт “Алкоголей” всегда любил фантазию и в посвящении к “Ересиарх и К°” сам так и называл свои рассказы — напиток фантазии (*des philtres de phantase*). Но все же было бы неправильным понимать его поэзию, в особенности его современную поэзию, не видя в ней никакой реальности. Надо все-таки учитывать, что в его случае речь идет о совершенно натуральной поэзии, в которой нет ничего поддельного, и все, что кажется самым фантазийным, часто оказывается самым истинным. Это высший натурализм, более чувствительный, более живой и более разнообразный, чем прежний натурализм. Это сюрнатурализм, в полном согласии с сюрнатуралистическими произведениями других искусств, и фантазия Гийома Аполлинера была всегда не чем иным, как большой заботой об истине, тщательной заботой об истине. Нет ничего прекраснее истинного...»<sup>32</sup> Эти размышления предвещают возникновение «сюрреализма» — как понятия (1917) в связи с балетом Кокто «Балаган» и пьесой Аполлинера «Грудь Тиресия» и как течения, а точнее течений, в литературе начала 1920-х годов.

Кардинальные поэтические преобразования возникают в поэзии Аполлинера в 1912 г., когда он пишет стихотворение «Зона», создавая абсолютно новую поэтическую структуру — «стихотворение-прогулка», с более произвольным (т. е. менее логичным), чем в символизме, ассоциативным рядом — и совершенно освободившись от традиционных форм стиха, а заодно и от орфографии. Аполлинер считал, что упразднение орфографии «придает больше эластичности лирическому смыслу слов»<sup>33</sup>. Более того, в «Зоне» Аполлинер стремился к созданию симультанных образов, что, с одной стороны, свидетельствовало о связи с живописью, с другой — демонстрировало прием, свойственный одной из авангардистских школ. Поставленная в самое начало сборника «Алкоголи», «Зона» полностью меняет смысл сборника стихов, созданных с 1898 г. (по большей части с 1907) по 1912 г.: совершенно традиционные стихи в духе упрощенного символизма (например, знаменитое стихотворение «Мост Мирабо») должны читаться через призму «Зоны». «Каллиграммы» (опубл. 1918) — результат продолжения



формальных поисков Аполлинера в сфере создания «лирических идеограмм», как он сам их характеризовал. Хотя жанр фигурных стихотворений известен во французской традиции, как минимум, с эпохи барокко, Аполлинер как бы создает его заново. Для него важно соединение в поэзии зрительного и вербального ряда. «Я тоже художник», — писал Аполлинер в черновиках к одной из поэтических книг 1914 г., в которой собирался соединить поэзию и живописные изображения<sup>34</sup>.

В отличие от некоторых своих предшественников (Жарри) и последователей (дада и сюрреализм), Аполлинер не стремился к одному лишь эпатажу, хотя и не был ему чужд. Но для формирования эстетики и этики французского авангарда весьма значима публикация им в 1909 г. сборника произведений маркиза де Сада (легальные издания которого стали выходить лишь в начале XX в., и в эпоху Аполлинера тексты Сада были еще очень большой редкостью).

Как уже говорилось, трудно назвать точную дату рождения авангарда во Франции, но можно с уверенностью сказать, что 1909–1910 гг. — это время бурного развития авангардного движения, которое было подготовлено деятельностью Аполлинера и разных групп (о них речь пойдет ниже) и последний импульс для развития которого дал Маринетти, опубликовавший в Париже 20 февраля 1909 г. в газете «Фигаро» Футуристический манифест и много общавшийся с французскими писателями и художниками (например, в 1909 г. он организовал «Международный опрос по поводу верлибра»)<sup>35</sup>.

Анализируя переходный период от символизма к авангарду, Декоден выявляет следующие черты: «Прежде писатели или художники размышляли над тем, что отделяет их от “буржуазного”, мечтали о примирении искусства с народом или с современной жизнью, осознавали себя предтечами чего-то. Дух авангарда — другое: обостренное чувство того, что искусство, истощившее себя в академических традициях, необходимо изобрести вновь; воля порвать с прошлым и искать вдохновение и новые формы, броситься в авантюру; постоянные мысли о будущем, каким его создает научная и техническая революция <...> Подготовленный во Франции футуризмом Маринетти, оплодотворенный примером живописи, он достигает своего расцвета в 1912 г. в самых разнообразных проявлениях — порой ребяческих, порой глобальных в эволюции поэзии»<sup>36</sup>.

В 1913 г. Аполлинер выпускает свой «манифест-синтез» «Футуристическая антитрадиция», который свидетельствует на первый взгляд о солидарности с движением Маринетти. Но преемственность эта была кажущейся. Вместо того чтобы выражать верность итальянскому футуризму, Аполлинер выступает в роли объединителя самых разных течений: это «импрессионизм, фовизм, кубизм, экспрессионизм, пантеизм, драматизм, орфизм, пароксизм», а также художественные принципы: «пластический динамизм, слова на свободе (унаследованные у Маринетти), изобретение слов»<sup>37</sup>. В списке деятелей культуры, которых он приветствует, не только новые поэты и художники (П. Пикассо, Ж. Брак, Ф. Дивуар, Н. Бодуэн, А. Барзен, Б. Сандрар, М. Жакоб, А. Сальмон, М. Лорансен, В. Кандинский, И. Стравинский), но и один из мэтров символизма — Поль Фор, и итальянские футуристы Маринетти, Боччони, Северини, Палаццески и др. Этот манифест не способствовал ни слиянию французского и итальянского авангардных движений (а также немецкого экспрессионизма), ни тем более установлению лидерства Апол-

линера, но он послужил своего рода демонстрацией авангардных сил европейской культуры.

Прежде чем продолжить анализ эстетических взглядов Аполлинера, остановимся более подробно на деятельности ряда групп, которые предвосхитили или развили авангардистские идеи. Более того, все эти группы, в большинстве своем эфемерные, объединяла и свержидея — в той или иной степени везде присутствовало стремление к универсализму, синтезу творчества, жизни и бесконечности (космоса, мира и т. д.), что свидетельствовало опять-таки об органической связи между символизмом и авангардом.

Одним из ярчайших движений был интегрализм, созданный Адольфом Лакюзонам (основные участники: Кюбелье де Бенак, Адольф Бошо, Себастьян Шарль Леконт, Леон Ванноз). Интегрализм вырос из «синтетизма» символистского поэта Жана де ля Ира (журнал «Синтетическая идея», 1901). «Манифест интегрализма» вышел в «Ревю бле» 16 января 1904 г. А. Лакюзон выделял пять принципов интегрализма: «Осуществленная поэзия — трансцендентная форма знания»; «Будучи субъективным феноменом, поэзия является жаждой знания»; «Поэзия бесконечно совершенствуется; это вечное творчество»; «Поэтическое творчество есть интеграция <...> Синтез — оккультный феномен, происходящий в подсознании»; «Поэтический символ интегрирует силу познания; ритм, будучи эмотивным фактором, идентифицирует ее с физической жизнью и создает поэзию»<sup>38</sup>. С одной стороны, по мнению автора манифеста, поэзия должна была быть представлена в контексте науки, познания, веры. Но, помещенная в этот контекст, поэзия обретала самостоятельное значение, ибо она открывалась бесконечности, символически осуществляя соотношение между мышлением и бесконечностью. Жак Русский добавлял в 1905 г., используя слово «примитивный» (в смысле «первобытный») для обозначения духовных истоков идеи интегрализма: «Примитивная душа ощущала, как в ней бьются ритмы всего универсума, и она торжественно утвердила в догматах веры свою радостную безмятежность: лучезарный пантеизм оказался истоком всех религий»<sup>39</sup>. Интегралисты использовали понятие «подсознание», которое во французском контексте восходит к Пьеру Жанэ (книга «Психологический автоматизм», 1889), но поэты существенно расширили изначально медицинское значение слова, с чем психиатр был, разумеется, не согласен. В теории Лакюзона еще сохраняется много отголосков символизма, она напоминает о символистских «соответствиях», о теософии Рудольфа Штайнера. И вместе с тем своими отсылками в подсознанию явно предвещает сюрреализм.

В 1906 г. Флориан-Пармантье (бывший редактор журнала «Северный взлет» в г. Валенсьен) и Филеас Лебег создали школу импульсизма. В 1906 г. Флориан-Пармантье выпустил манифест «Доктрина импульсизма» (1906), в котором прослеживается сильное влияние идей Анри Бергсона. Флориан-Пармантье писал, что с самого рождения поэт обладает особой силой, это некий высший психический инстинкт, подобно героизму; при этом поэт связан с миром ритмически. Но это не символистская идея, ибо сила поэта — это сила «Подсознательного», и поэт улавливает импульсы живого универсума (о чем-то подобном говорили и Ричотто Канудо, и Рене Гиль, и унаимисты). Флориан-Пармантье собирался создать Международную Импульсонистскую Федерацию, но этот проект так и не был осуществлен. В конце концов он стал представлять импульсизм как философию, что

противоречило изначальной идее, согласно которой импульсизм мыслился уделом поэтов и художников.

В 1910 г. возникает движение динамизма. В нем участвуют Филеас Лебег, Альфонс-Мариус Госе, Анри Стренз. В январе 1910 г. они выступили с лекциями в Салоне Общества современной живописи, что и положило начало движению. В качестве тем лекций было предложено: «Вдохновение: Уолт Уитмен и современная поэзия», «Способ художественного выражения — поэтический динамизм», «Пример из Нормандии: творчество поэта Поля-Наполеона Руанара». Как замечает Сомвиль, упоминание об Уитмене в названии было скорее данью моде, и в первой же лекции разрабатывались программные идеи динамизма. Три фактора, обновившие поэтическое вдохновение, — это «завоевание планеты, триумф западных рас, осознание Универсального»<sup>40</sup>. Поэзия не должна быть отделена от великой человеческой и космической деятельности, поэт соединяет между собой индивидуальную и универсальную душу. Все это было похоже и на Бергсона, и отчасти на импульсизм. Выступая против рациональной науки, динамисты верили в прогресс и воспевали самые разные достижения: самолет, автомобиль и даже велосипед. Демократическая направленность выражалась в том, что динамисты считали себя революционерами, преданными идее пролетарской революции. Понятие динамизма было заимствовано из социологии (динамическое общество в противоположность статическому обществу). Поэт сначала воспринимает мир, в том числе и «ритм планет и атомов», всеми фибрами своей души и всем своим телом; затем в нем происходит «внутреннее движение», «особая динамика», которая преобразуется в ритм стихов. В целом эта идея идет от Верхарна, считавшего, что поэт и мир сливаются в едином порыве, а ритм является самым движением мысли. Динамисты были в курсе научных открытий своего времени — как в области общественных (Уильям Джеймс, Гюстав Лебон), так и естественных (Эрнст Геккель, Анри Пуанкаре) наук — и «грелись о последствиях научных открытий»<sup>41</sup>. Подобный интерес особенно к естественным наукам был и у Рене Гилия, стремившегося создать «научную поэзию». Несмотря на свое название, французский динамизм никак не соотносил себя с итальянским футуризмом (с характерным для него культом скорости).

В 1909 г. возникает движение пароксизма (то самое, о котором упоминает в своем «манифесте-синтезе» Аполлинер). Его основатель — известный в свое время поэт и писатель Николя Бодюэн — был главным редактором журнала «Рюбрик нувель», а также главным художественным редактором литературно-художественной газеты «Права народа». В 1913 г. он создал журнал «La vie des Lettres» («Литературная жизнь»), переименованный в 1920–1926 гг. в «La vie des Lettres et des Arts» («Литературная и художественная жизнь»), который сначала был фактически печатным органом «пароксизма», а после Первой мировой войны в нем печатались многие французские авангардисты. Николя Бодюэн начинал в духе Лакюзона в 1907–1908 гг., считавшего, что поэзия открывает и делает ощутимыми ритмы мира. Бодюэн имел в свое время большой литературный авторитет, что давало ему надежду на возрождение движения в 1920 г., которого так и не случилось. Но сам он опубликовал в 1922 г. характерное для пароксизма произведение «Космогонический человек» (написано в 1910–1911), где описал «множественного человека» — «современного человека, человека множественного, человека-птицу» —

концепция, близкая по своей сути идее симультанности, которая была очень популярна в 1912–1914 гг.

В 1911 г. Бодюзен выпустил манифест «Пароксистская поэзия». Он не хотел создавать очередную поэтическую школу, коих было уже много к тому моменту, но ему было важно выразить «живой синтез современной эпохи»<sup>42</sup>. Само слово «пароксизм» возникло еще в конце XIX в. в отзывах Альбера Мокеля о Верхарне: «пароксизму неудобно пребывать в чистом символе» (1895)<sup>43</sup>. Мокель отмечал черты формального беспорядка, недостаточную сбалансированность композиции у Верхарна, в произведениях которого ощущается большая свобода души и духа. Мокель давал понять в своей книге о Верхарне, что возможно создание «пароксистской школы». Однако Бодюзен не ссылается на Мокеля, и невозможно точно определить, знал ли Бодюзен о существовании этой книги.

У пароксизма были солидные философские основы: Ницше, Шопенгауэр, Бергсон («динамические понятия длительности, гетерогенной непрерывности, множественных и подвижных состояний сознания»<sup>44</sup>), Шарль Ренувье, Уильям Джеймс, Эдвард фон Гартман («бессознательное»), Фредерик Уильям Генри Майерс («сублиминальное “я”»). При этом Бодюзен отвергал французские психиатрические теории, в которых «подсознание» рассматривалось как составная и не самая важная часть сознания. «Мир — больше чем просто наше продолжение, ибо мы являемся сознанием мира <...> наше метафизическое бессознательное, автономное, ни к чему не сводимое, абсолютное, создающее все, ставшее демиургом мира, обладает той же сущностью, что и универсальное “я”». Создав понятие «метафизическое бессознательное», Бодюзен, в отличие от Лакюзона или Флориана-Пармантье, стремится дать теоретическое осмысление бессознательного/подсознательного. Цель поэта — «объективировать излучающие состояния души» (*objectiver les états radiants de l'âme*). То есть за бессознательным признано автономное право на творчество, бессознательное оказывается ценно само по себе. Пароксизм показал ценность спонтанности. Вслед за Верхарном Бодюзен говорил: «Предоставим “идее-образу” возможность создавать свою форму»<sup>45</sup>.

Согласно Бодюзену, новый мир создается творческой волей поэта, это поэзия, которая реально одушевляет и выстраивает универсум, это лиризм, преобразующий мир и поэта. В 1913 г. Бодюзен писал: «Мы шагаем по направлению к жизни, мы внимательно вслушиваемся в жизнь, чтобы уловить все ее пульсации, воспеть ее силу, прославить ее множественность. А значит, надо избегать любой кодификации: правила, окончательная кристаллизация — синоним смерти <...> Эстетический империализм, пароксизм, экзальтация, вера, энтузиазм — для нас все эти понятия равны между собой»<sup>46</sup>. Но при этом нет протеста против формы, а есть традиционное понимание необходимости создавать прекрасное (хотя есть и понятие «новой красоты»); здесь отсутствует и протест против логики. Новый лиризм Бодюзена «активен», ибо мыслить и действовать — одно и то же, а Человек (с большой буквы) — демиург, он же — Бог.

Подводя итоги теории пароксизма, исследователь Сомвиль приходит к выводу, что это была довольно эклектичная система, восходящая одновременно к Верхарну (придать слову «ритм той вещи, о которой идет речь»), Барресу («ощутить жизненную энергию за разнообразием видимостей») и Жиду («лирически воспеть реальный мир») <sup>47</sup>, а также напоминающая некоторыми чертами унаимизм и фу-

туризм. В 1910 г. Бодюзен высказывал свое отношение к футуризму: «...я футурист, и очень даже футурист» (*intensément futuriste*)<sup>48</sup>, но не в смысле разрушения старой культуры, музеев и т. д., но в смысле полной свободы творчества.

Еще одним течением, упомянутым в «манифесте-синтезе» Аполлинера, является созданный Анри-Мартеном Барзеном драматизм (вместе с ним манифесты драматизма выпускали Эрнест Бове, Гастон Совбуа). Барзен начал свою поэтическую деятельность вместе с унаимистами, затем стал разрабатывать собственную «драматическую эстетику»: в 1912 г. он написал эссе «Эра драмы», в январе 1913 г. — «От символа к драме», в мае 1913 г. — «Симультанные голоса, ритмы и песни»; а также выпустил журнал «Стихотворение и драма» (1912–1913). В отличие от перечисленных групп, Барзен активно враждебен по отношению к символизму и к современникам, творческие разработки которых были в сущности аналогичны идеям драматизма, — в особенности к Жюлю Ромену, Николя Бодюзену и итальянским футуристам<sup>49</sup>. При этом в 1912 г. он включил в число своих единомышленников Аполлинера, Жоржа Польти, Танкреда де Визана, Себастьяна Вуароля и др.

Подзаголовок «Эры драмы» — «Эссе о современном поэтическом синтезе» — претендовал на универсальность, как это было характерно и для других течений авангарда. Концепция Барзена была основана на идее «психологической песни человека» и «психологической драматизации», которая достигает в настоящее время наибольшей полноты, проявляясь одновременно «коллективным принципом и личной силой»<sup>50</sup> в самых разных сферах искусства и литературы. Согласно Барзену, творчество должно основываться на особом ритме, который он называет «драматическим» или «психологическим». «Драматическая песнь» служит для того, чтобы «приспособить лирическую песнь к современной жизни, чтобы расширить естественное пение до уровня поэтического видения. Этот выразительный синтез должен отныне быть сформулирован с достаточной точностью: трансформация монодического мира в полифоническую песнь, в которой голоса, присутствие воли, сущностные силы выражают и манифестируют психологические порядки перманентной драмы чувственной жизни — от индивидуального до универсального. Таким образом, одnogолосый лиризм усиливается, расширяется и расцветает, будучи драматизованным психологически с помощью многочисленных голосов». Идеи Барзена развивались в целом в русле французской социологической мысли (например, Гюстав Лебон, выпустивший в 1895 г. книгу «Психология толп» (другой вариант перевода на русский язык — «Психология народов и масс»), где, в частности, было выражение «психологическая толпа»; или Габриэль де Тард, автор книги «Мнение и толпа», 1901), хотя Барзен и противопоставлял свою теорию научной социологии, настаивая на эстетическом характере собственных изысканий.

Наиболее оригинальным и вместе с тем вызвавшим много полемики и обвинений в плагиате было основополагающее понятие «симультанность». Всеобщая «драма» происходит не только во взаимоотношениях между человеком и миром, но она пребывает во всем, с того момента, как возникают «симультанные восприятие и откровения». Поэт должен «заставить звучать универсальную драму в своем произведении посредством полифонии одновременных голосов мира»<sup>51</sup>. Для обозначения этой поэзии Барзен предлагал много определений: симультанная,

панритмическая, вокальная, гармоническая, полимелодическая, орфическая или драматическая и т. п. Принцип «симультанной драматической песни» (*chant dramatique simultané*, или «симультанного драматического пения»), ибо слово *chant* можно перевести здесь и как песнь, и как пение) состоит в том, что сам поэт как бы «стирается», «уничтожается» перед теми голосами, которые он призван воплотить, — он выступает в роли вместилища этих голосов. Вместе с поэтом уничтожается и ценность самой письменной фиксации голосов — в манифесте «Голоса, ритмы и симульные голоса» Барзен противопоставляет песнь как живую реальность поэзии — и письмо, чернила, бумагу и саму книгу, которые душат и убивают истинную поэзию. То есть, если буквально следовать Барзену, получается, что драматическая поэзия может быть только «хором», никогда не фиксирующим творения в письменном виде. В 1920–1930-е годы критики видели оригинальность «драматизма» в его музыкальности<sup>52</sup>. Теоретический радикализм Барзена можно сравнить по своей абсолютности и парадоксальности лишь с радикализмом итальянских футуристов.

Сначала идеи Барзена вызвали большой энтузиазм у Аполлинера, который в 1913 г. считал, что драматизм является «выражением нашей эпохи, когда универсальное и индивидуальное отвечают друг другу, пребывая в постоянном и восхитительном конфликте»<sup>53</sup>, именно в драматизме он видел выражение нового лиризма.

Однако претензии Барзена на то, чтобы считаться изобретателем «симультанности», вызвали большую полемику. И слово (к моменту создания «Эры драмы») были довольно распространены слова *simultanéité* — симульность, *simultanisme*, *simultanéisme* — симулянизм, или симулянеизм, *simultané* — симулянтный), и связанные с ним понятия широко использовались начиная с итальянских футуристов. Для футуристов это понятие обозначало и конкретный прием, и особый стиль жизни, атмосферу, как отмечает исследователь Б. Пар<sup>54</sup>. Во Франции художник Робер Делоне использовал с 1912 г. («Симульные окна, выходящие в Город») принцип «симульных контрастов» и выставил в 1913 г. в Берлине около 20 полотен, где был применен этот прием. Аполлинер напечатал в декабре 1912 г. текст-манифест Робера Делоне «Реальность. Чистая живопись»<sup>55</sup>.

В мартовском номере «Монжуа» 1913 г. Аполлинер сам описал последнюю тенденцию, которую он называет «чистой живописью», или «симульностью», используя в качестве примера тезисы упомянутого манифеста и картины Делоне<sup>56</sup>, вводя новый синоним симульности — «орфизм». В отличие от Делоне, сосредоточенного на описании техники достижения «симульных контрастов», Аполлинера заботит соотношение между симульностью и мироощущением поэта: «Наша душа живет в гармонии. Гармония может порождать только симульность, при которой объемы и пропорции света достигают души, высшего чувства наших глаз. Только эта симульность и является творчеством; все остальное — лишь перечисление, созерцание, этюд. Эта симульность и есть сама жизнь»<sup>57</sup>. С другой стороны, понятие орфизма Аполлинер применял к футуристам. В статье 1914 г. «Наши друзья-футуристы» он писал: «И чтобы обновить вдохновение, сделать его более свежим, живым и орфическим, я думаю, что поэт должен обратиться к природе, к жизни»<sup>58</sup>. Наконец, он применял это понятие и к своей поэзии в статье «Мой орфизм»<sup>59</sup>. Новое имя, которое Аполлинер дает симульности, —

орфизм — переводит живописный прием на уровень мироощущения: орфизм — это новая чувствительность. В поэзии орфизм должен был воплощать желание поэта уловить всю поэзию мира, все голоса мира, как это происходило в разработанном Аполлинером жанре «стихотворений-разговоров» (*poèmes-conversations*, регистрация фраз, случайно услышанных вокруг), из которых наиболее характерным являются «Волны». Заметим сразу, что четкого определения орфизма Аполлинер не дает, но из его разрозненных рассуждений 1913–1914 гг. можно сделать вывод, «орфизм» — нечто аналогичное, хотя и не тождественное довольно смутному понятию «новый дух», которое станет для него итогом теоретических размышлений. Что касается творчества Аполлинера, то вопрос о simultanéité оказывается в нем как бы вездесущим, это связано с разработкой «орфизма», которая, в свою очередь, отражала стремление Аполлинера к воплощению синтетического видения<sup>60</sup>. Гипотетически можно представить «Зону» или сборник «Каллиграммы» как формы simultanéité-орфизма, но наиболее удачным нам представляется пример, рассмотренный исследователем Баром, — каллиграмма «Башня». Бар напоминает, что эта каллиграмма посвящена Роберу Делоне, автору «simultanés башен», написанных в 1913 г.: «Солнце Башня Аэроплан simultanéité», «Париж Нью-Йорк Берлин Москва Башня simultanéité» и др. Аполлинеровская каллиграмма оказывается одновременно и произведением simultanéité, и знаком, указывающим на «первоисточник» теории simultanéité.

Вернемся к Барзену. Идея «simultanéité», которую он считал своим изобретением, вызвала в 1914 г. большую полемику в авангардистских кругах. В 1914 г. Барзен выпустил «Манифест поэтического simultanéité», из которого он демонстративно исключил Аполлинера. При всей своей дружелюбности по отношению к Барзену, Аполлинер был вынужден дать довольно резкий ответ, в котором высказал сомнение в том, что Барзен является настоящим изобретателем simultanéité. В статье «Simultanéité-либреттизм» (1914) Аполлинер напомнил и о том, что это был один из принципов футуристического творчества (о чем писал Маринетти еще в 1909 г.); что его использовали Блэз Сандрар и Соня Делоне-Терк при создании «Прозы о транссибирском экспрессе и о маленькой Жанне Французской» (1913), соединив в единое simultanéité произведение поэмы и живописи; а также что он сам использовал принцип simultanéité еще в своем рассказе «Ересиарх и К°» (1904) и публиковал статьи о simultanéité-орфизме в конце 1912 — начале 1913 г. Среди других примеров — стихи Себастьяна Вуароля «Весна священная», живопись Робера Делоне, а также Марселя Дюшана, Франсиса Пикабиа и др. Тот самый драматизм, который Аполлинер с энтузиазмом приветствовал годом ранее, оказывается им же низведен до элементарного «либреттизма» — ремесла по написанию оперных либретто. В таком же духе Барзена критикует и Робер Делоне, обвиняя его в подмене терминов, ибо, по мнению художника, предложенный Барзенoм литературный simultanéité не что иное, как прием «контрапункта», использовавшийся еще в древнегреческом хоре<sup>61</sup>.

Совершенно другое понимание simultanéité проявляется в упомянутом произведении Блэза Сандрара и Сони Делоне-Терк «Проза о транссибирском экспрессе...», представлявшем собой композицию из текста и живописи (в форме «simultanés красочных контрастов») длиной два метра. Авторы характеризовали свое произведение в 1913 г. как «первую Simultanéité Книгу», а Сандрар

посвятил ее музыкантам<sup>62</sup>. Сандрар и Делоне-Терк очевидно имели в виду simultанность текста и изображения, которое должно было играть роль не иллюстрации, но полноценной составной части произведения. Эта simultанность, выраженная в особом типографическом исполнении, не имела ничего общего с идеей хора или восприятия/передачи разных голосов, характерной для теорий Барзена и Аполлинера. Вместе с тем, идею simultанности возможно — хотя бы гипотетически — рассматривать в связи со строением текстов Сандрара: поэт-путешественник создавал панорамные произведения, и «simultанными контрастами» возможно было бы считать представление калейдоскопа картин, как это происходит, например, в его поэме «Панама, или Приключения семи моих дядьев» (1913–1914).

Отголоски идей simultанности можно увидеть и в движении синхронизма<sup>63</sup>, которое типологически относится к предвоенному авангарду, хотя развиваться оно начало лишь в 1919 г., поскольку ему помешала война. Вдохновителем синхронизма был Марселло-Фабри, который приехал в Париж из Алжира еще до войны и получил поддержку со стороны символистов, а также Хана Ринера и Сен-Жоржа де Бузье. Потом он вернулся во Францию уже в 1919 г., чтобы создать «Журнал эпохи» (вместе с Луи де Гонзаг-Фриком), подчеркивая при этом, что не собирался организовывать ни школу, ни систему, ни секту. В 1923 г. он выпустил сборник «Синхронные стихи» («*Poèmes synchroniques*»). В манифесте синхронизма Марселло-Фабри, интересовавшийся психоанализом, говорил, предвосхищая тезисы Второго манифеста сюрреализма (1929) Бретона: синхронизм — «это восприятие и узнавание отношений тождественности, соединяющих землю и человека, ритмов, озвучивающих наш универсум и космос. Синхронны части нашего существования благодаря их множественному развитию, проходящему через физические и умственные зоны, зоны бессознательного и сознания; синхронны также и пути рационального и осознанного, постоянные или случайные связи, управляющие силами внутри и вне вас, силами мира, данного нам в ощущениях, и мира, ускользающего от экспериментального познания»<sup>64</sup>. Он писал об особом единстве всего: «Из единства материи проистекает человеческое единство. Из него, в свою очередь, происходит единство искусства. И единство искусства должно позволить открыть единство человека. И все это синхронно»<sup>65</sup>. Марселло-Фабри выступал и в качестве благожелательного наблюдателя за литературным процессом в среде французских авангардистов: он был одним из первых написавших рецензию на поэтический сборник Пикабия «Мысли без языка» (1919), в котором усматривал близость синхронизму — нечто вроде двойной бесконечности живописи и поэзии; на страницах своего журнала он отдавал дань уважения футуристам-кубистам, дада и др.

Если подвести предварительные итоги развития авангарда во французской литературе до Первой мировой войны, то невозможно не заметить двух тенденций, вступающих в видимое противоречие с эстетикой разрыва. Хотя 1909–1910-й годы со всей очевидностью обозначают начало массивного авангардного движения, его кристаллизация происходила еще в конце XIX в. и постепенное развитие — в первое десятилетие XX в. С другой стороны, хотя в первые десятилетия XX в. возникают самые различные школы, группировки, каждая из которых претендует на абсолютную оригинальность, в культуре присутствует стремление к синтезу, выра-



жающееся и в том, как формируется система авангардных объединений. Еще в 1908 г. Аполлинер произнес речь «Новая Фаланга», посвященную молодым поэтам. Модель фалангстера была одним из топосов французской культуры той эпохи — им пользовались и унаимисты, и символист Жан Руайер, создавший журнал «Фаланга». Но аполлинеровская «фаланга» — это принципиально новое сообщество, в котором он стремится объединить и поэтов-символистов, и унаимистов, и своих единомышленников по «Пиршеству Эзопа», и иностранных поэтов: Верхарна, Маринетти, Канудо и по сути дела всех поэтов-современников, замечая при этом, что ни один из них не выходит «за пределы французской поэтической традиции»<sup>66</sup>. Подобное же стремление к объединению Аполлинер демонстрирует в своем авангардном «Манифесте-синтезе «Футуристическая антитрадиция»». Итогом аполлинеровской идеи синтеза и объединения стала его статья «Новый дух и поэзия», опубликованная в 1918 г., уже после смерти поэта. Здесь подведен итог развития литературы, в том числе и авангардной, которая обозначается общим термином «новый дух». Этот термин, возникший, как уже было упомянуто, в недрах символизма, оказывается наиболее удобным для «объединяющего» обозначения авангардной культуры. Более того, с самого начала Аполлинер заявляет об объединяющей роли французской литературы в мировом контексте: «Новый дух, который будет доминировать во всем мире, не проявлялся нигде так, как он проявился во Франции»<sup>67</sup>. Эта фраза, поставленная в самое начало статьи, звучала довольно провокационно, в духе культурного империализма — тенденции, буквально воплощенной в упомянутом журнале Канудо «Монжуа!», где сотрудничал Аполлинер. Как пишет Аполлинер в дальнейшем: «Именно французы несут поэзию всем народам».

«Новый дух» для Аполлинера — это своеобразная национальная идея, воплощающая величие современной французской литературы, подобно тому как прежде это величие было воплощено классицизмом. Вместе с тем дальнейшее развитие мысли Аполлинера демонстрирует в высшей степени примирительный пафос. Аполлинер показывает связь между символистским верлибром и футуристическими «словами на свободе», современным «визуальным лиризмом» и самыми разными типографическими изысками во французской поэзии начиная со Средних веков и Возрождения. Он пишет о том, как в разные времена проявлялось универсальное для поэзии стремление к синтезу искусств: музыки, живописи и литературы. Говоря о специфике нового лиризма, Аполлинер имеет в виду его связь с новым временем, прогрессом, техникой, скоростью, а также специфическое чувство юмора, воплощение которого он видит прежде всего в творчестве Жарри. И, что самое главное, Аполлинер здесь дает определение эстетики удивления, о которой он в той или иной форме уже писал в разных статьях: «Удивление — главная новая пружина творчества. Новый дух отличается от всех предшествующих художественных и литературных течений тем, что отводит важное место удивлению. Именно этим он отделяется от всего и именно благодаря этому он может быть отнесен к нашему времени». Ибо современность «щедрa на сюрпризы»<sup>68</sup>. Встреча с неожиданным, поразительным, удивительным — вот то новое, что должна воплощать поэзия, по мнению Аполлинера, и это выражает как нельзя лучше то, что он называл «истиной» поэзии (истиной, которая может быть очевидной и совпадать с реальностью, а может и не совпадать, как это было в случае с его «сюрреализмом»,

см. выше). В заключение Аполлинер подчеркивал, что новый дух — это не школа в поэзии, борющаяся с какой-либо другой школой, но «одно из больших течений в литературе, включающее в себя все школы». Эта статья, где довольно четко выражены и эстетические, и политические взгляды Аполлинера, могла бы стать очередным манифестом авангарда, если бы не трагическая смерть ее автора. Аполлинер так и остался неформальным лидером французского авангарда, но именно в этой неформальности и заключалась сила его воздействия на дальнейшее развитие авангардного движения.

В тот момент, когда становится ясно, что война подходит к завершению, в марте 1917 г. молодой поэт Пьер Реверди выпускает первый номер журнала «Нор—Сюд» («Север—юг»), который будет выходить до октября 1918 г. В журнале печатались Аполлинер, Жакоб, Дэрмз, Уйдобро, Маринетти, Савиньо, а также дадаисты и будущие сюрреалисты: Тцара, Бретон, Супо, Арагон. Во вступительной заметке к первому номеру Реверди говорит о том, что молодым поэтам пришлось время «вновь найти Верлена», т. е. снова обрести поэзию, объединившись вокруг Гийома Аполлинера<sup>69</sup>. Здесь же Реверди публикует статью о кубизме, в знак преемственности с Аполлинером. Позиция Реверди кажется на первый взгляд довольно парадоксальной — он явно стремится создать художественное сообщество под эгидой Аполлинера, но при этом категорически отрицает любые самоназвания. Он отрицал этикетку «кубизм», которой удостоилась его поэзия после выхода статьи о кубизме (Реверди считал, что не следует применять к поэзии термин, относящийся сугубо к живописи), он подчеркивал, что «футуризм» — сугубо итальянское явление. При всей своей тяге к новизне, Реверди не стремился к полному отрицанию «традиции»<sup>70</sup>, не уничтожал он и пунктуацию и синтаксиса, в отличие от многих своих современников. «Утверждаемая нами литературная и поэтическая школа не имеет особенного названия; но от этого она не перестает существовать»<sup>71</sup>. Очевидно, что имени Аполлинера для Реверди совершенно достаточно, чтобы говорить о литературной «школе», к этому надо добавить антидогматизм самой личности Реверди, который писал манифесты и создавал в сущности школу, будучи непосредственным предшественником сюрреализма, при этом никогда не претендовавшим на формальную роль лидера. В статьях Реверди можно выявить определенные черты новой эстетики. Прежде всего эта эстетика категорически не желает подражать жизни. «Это эстетика творчества, креативности. Ее цель — создавать произведение искусства, у которого была бы своя независимая жизнь, своя реальность и своя цель»<sup>72</sup>. Причем, не отрицая полностью роль вдохновения, Реверди мыслит творчество как процесс осознанного конструирования, в котором можно выявить некоторые общие законы. В марте 1918 г. выходит его знаменитая статья «Образ», где как раз формулируется главный закон образотворчества: «Образ — чистое создание духа. Он рождается не из сравнения, но из сближения двух более или менее далеких друг от друга реальностей. Чем более далекими и истинными являются соотношения между этими реальностями, тем сильнее образ — и тем больше в нем будет эмоциональной силы и поэтической реальности»<sup>73</sup>. Это определение станет впоследствии основой образотворчества во французском сюрреализме. Итоги эстетики Реверди этого периода были подведены им в книге «Самозащита» («Self-defense», 1919). Он участвовал в самых разных авангардных журналах до середины 1920-х годов, в том числе показательна его публикация в

первом номере журнала «Сюрреалистическая революция» (1924), статья «Сновидец среди стен», совпавшая по тематике с культом грёз-сновидений группы Бретона. Тем не менее после «Нор—Сюд» Реверди не примкнул ни к какой авангардной группе.

Еще одним существенным явлением, сформировавшимся под непосредственным влиянием Аполлинера, стало издание журнала «SIC» («Sons Idées Couleurs», «Звуки. Идеи. Краски», 1916–1919) поэтом и драматургом Пьером Альбер-Биро. Альбер-Биро был еще и изобретателем новых театральных форм. Он придумал теорию «нунизма» и «нунического» театра, пафосом которой было создание «нового гуманизма», объединявшего знание прошлого, гуманитарные и естественные научные дисциплины, литературу и искусство, а еще и самые последние достижения науки и техники. Реализация столь глобальной идеи на театральных подмостках предполагалась в духе симультанеизма: «Нунический театр должен быть симультанным великим Всем, включающим все элементы и эмоции, способные вдохнуть в зрителя сильную и опьяняющую жизнь»<sup>74</sup>. Персонажи этого театра лишены психологизма (в крайнем варианте их должны воплощать не актеры, а марионетки), в нем нет привычных — изобразительных — декораций, вместо них используется свет («Свет должен быть единственной живописью в этом театре»<sup>75</sup>). Зрительный зал должен находиться посреди круглой сцены, представляющей собой крутящуюся платформу. Теоретические идеи нового театра Альбер-Биро разрабатывал на страницах «SIC», реализовал их в собственной драматургии, но своего театра в те годы так и не создал. Постановка «Грудей Тиресия» Аполлинера была осуществлена самим Альбер-Биро вместе с художником Сержем Фера в 1917 г. Аполлинер же, в свою очередь, отдал дань «нуническому театру» в Прологе к «Грудям Тиресия», где в стихотворной форме описаны основные его принципы: переосмысление соотношений между пространством сцены и зрительным залом, участие зрителей в спектакле, смешение разных жанров и видов искусства, отсутствие границы между «жизнью», «театром», «миражами», представление «коллективных» персонажей, «одушевление» вещей и пр.:

Нам бы круглый театр с двумя сценами  
Одна посередке а другая кольцом  
Окружающая зрителей вот тогда бы мы  
Показали вам современное искусство во всей красе  
Где без видимой связи переплетаются как в жизни  
Звуки жесты краски крики шумы  
Музыка танец акробатика поэзия живопись  
Хоры действие и какие угодно декорации

Вы увидите эффекты  
Которые дополняют и украшают основное действие  
Переход от наивысшей страсти к бурлеску  
Чистый вымысел хотя и в разумных пределах  
И актеров простых и коллективных  
Но не копии людей из толпы  
А выжимки из целой вселенной

Потому что театр это вам не картинка-обманка  
 Драматург смело может распоряжаться  
 Миражами, какие поладутся ему под руку,  
 По примеру феи Моргань на горе Гибел  
 Толпы и вещи обретают у него дар речи  
 По его мановению  
 И он не обязан считаться  
 Ни со временем ни с пространством <sup>76</sup>.

Пьер Альбер-Биро и его журнал, где печатались и Аполлинер, и Реверди, и дада, и некоторые будущие сюрреалисты, тоже был местом разработки новой эстетики, предвещавшей второй этап развития авангардного движения во Франции. Более того, Альбер-Биро вместе с Иваном Голлем будут пытаться создать в 1924 г. свое движение сюрреализма, став, правда, ненадолго конкурентами Бретона.

Итак, «новый дух» оказывается наиболее адекватной характеристикой первого периода развития авангардного движения во Франции, отражая все разнообразие его тенденций, и некоторый мистицизм и традиционализм, и стремление к воплощению абсолютной новизны, и стремление постичь непредсказуемые глубины индивидуальной психики и того, что впоследствии будут называть коллективным бессознательным. Стремление к свободе творчества выражалось в тенденции к стиранию границ между разными жанрами и видами искусств (начавшейся еще в эпоху романтизма), в определенной склонности к непосредственности и спонтанности. Эта свобода не исключала, впрочем, и полной свободы в интерпретации — в этом смысле любопытна рефлексия Ричотто Канудо, бывшего почитателем и другом Аполлинера. Как и Аполлинер, Канудо в 1914 г. гордится современной французской культурой, «свободной, волевой, сопротивляющейся всякому школьному догматизму: искусству верлибра и постмаллармеанским тенденциям в области литературы, импрессионистской, фовистской, кубистской, футуристской, синхронистской, симультанеистской в изобразительных искусствах и постдебюссианской в музыке, метахореической в танце». Но свобода эта, по мнению Канудо, не в «сентиментальности», но в «умственности»: «Общий характер современной инновации заключается в транспозиции художественной эмоции из сентиментального плана в план умственный» <sup>77</sup>. Таким образом, все те явления, которые воспринимались современниками как нечто иррациональное, оцениваются Канудо как торжество разума. Идеи Канудо были довольно маргинальны для авангардной среды, но вместе с тем они выражали то, в чем, по всей вероятности, было нелегко признать многим авангардистам — конструктивное начало, к которому они стремились, хотя и всячески его отрицали.

#### *Второй период авангардистского движения*

Во время и после Первой мировой войны во французской литературе продолжают развиваться авангардистские тенденции. Часть из них была органически связана с кругом Аполлинера, что было рассмотрено в предыдущем разделе. Первая

мировая война привнесла во французскую культуру совершенно новое мироощущение, которое Поль Валери охарактеризовал в 1924 г. как «мы цивилизации, — мы знаем теперь, что мы смертны»<sup>78</sup>. На смену безудержным надеждам и вере в прогресс приходит разочарование и даже отвращение (см. характерное для этой эпохи слово *dégoût*), и эти чувства были адресованы и самому авангардизму: новые авангардисты отличались нигилизмом и готовы были довести его до логического предела. Как вспоминал о бурном и успешном начале дадаистского движения в Цюрихе Тристан Тцара: «В 1916–1917 гг. казалось, что война установилась надолго, и не было видно ее конца, тем более что мы были далеко от фронта, мы воспринимали ее в искаженных масштабах <...>. Отсюда отвращение и бунт. Мы были решительно против войны, но при этом стремились не попасть и в слишком элементарные ловушки утопического пацифизма. Мы знали, что уничтожить войну можно, только вырвав ее с корнем. Наше нетерпение жить было очень велико, а отвращение мы испытывали ко всем формам так называемой современной цивилизации, к самим ее основам, к логике, к языку, и бунт принимал формы, в которых гротеск и абсурд побеждали все эстетические ценности»<sup>79</sup>. Критик Нозль Арно замечал в 1958 г., что «дада объясняет войну лучше, чем война могла бы себя объяснить»<sup>80</sup>.

С другой стороны, война и революции в России и Германии обостряют политические поиски авангардистов, которые заметно «левеют» или же последовательно впадают в крайне анархические настроения. На смену стремлению завоевать культурное пространство благодаря оригинальным поискам истин и форм приходит желание эпатировать или шокировать «буржуа», а заодно и всю его «культуру». Именно в это время возникает сомнение, а потом и протест против культуры как таковой, что с наибольшей силой выразится в движении дада. Можно сказать, что именно в этот период французская культура как бы намерстывает упущенную еще в 1909 г. провокативность, с которой была знакома — хотя бы в теории — благодаря манифесту Маринетти, но которой всячески избегал авангардист-экуменист Аполлинер. Кстати и сам Маринетти продолжает интересоваться французских авангардистов, например в 1919–1920 г. Маринетти печатается в журнале Бретона «Литтератор». Вместе с тем, при всей своей склонности к анархии, авангардное литературное движение становится все более и более организованным, в нем выделяются явные доминанты, какими были сначала дадаизм, а затем генетически связанный с ним сюрреализм, явившийся образцом хорошо организованного литературного движения, что обеспечило ему беспрецедентное для авангардного течения долголетие.

### Дада

Дадаизм<sup>81</sup> изначально позиционирует себя не как литературная школа или движение, но как «состояние духа», способное трансформироваться в зависимости от исторического и географического контекста. Во Франции сложилась довольно парадоксальная ситуация: с одной стороны, дадаизм здесь связан с приездом и деятельностью Тристана Тцара, явного лидера, с другой — сама ситуация «лидерства» противоречила духу дада и одновременно провоцировала обострение творческого соперничества между Тцаром и Бретоном, что в конечном счете привело к

доминированию сюрреализма, поглотившего дада. Вместе с тем во Франции можно выявить явления, предвосхитившие дадаистский «дух». Речь идет прежде всего о творчестве Артюра Кравана и о группе Жака Ваше.

Артюр Краван, поэт, боксер и денди, ибо он был «отягощен» сложной культурной наследственностью, будучи племянником Оскара Уайльда, издавал в 1912–1915 гг. в Париже журнал «Maintenant» («Сейчас», вышло пять номеров). Он был редактором, автором и продавцом своего журнала, который выделялся в авангардной прессе своего времени крайней эксцентричностью и провокативностью, направленной против всяких культурных авторитетов, в том числе и против самих авангардистов... и даже Аполлинера. Он любил устраивать в Париже экстравагантные представления. Например, 5 июля 1914 г. он организовал в Зале ученых обществ вечер, на котором выступил, нарядившись во фланелевую, с очень широким вырезом рубашку, перехваченную красным поясом, черные брюки и сандалии; он танцевал, боксировал, несколько раз выстрелил из пистолета, а потом произнес хвалу спортсменам, которые, по его мнению, во многом превосходят поэтов, а также гомосексуалистам, вора́м, которые грабят Лувр (намек на кражу «Джоконды» в 1911 г.) и безумцам. Краван участвовал в авангардных сборищах в Клозри де Ли́ла, был другом Сандрара и Робера Делоне, но отличался скандальным характером и экстравагантным поведением, прославившись в особенности критикой в адрес художницы Мари Лорансен, которую обожал Аполлинер. Антипатия со стороны Аполлинера усугублялась еще и благодаря дендизму Кравана, который Аполлинер назвал совершенно неприемлемым в своем «Манифесте-синтезе Футуристическая антитрадиция». Немногочисленные друзья видели в Краване реинкарнацию Альфреда Жарри, но в основном авангардные круги относились к нему с большой опаской. Во время войны он переехал в США, где участвовал в преддадаистском движении, будучи другом Пикабиа, Дюшана и др. Таинственная гибель Кравана в Мексиканском заливе в 1918 г. лишь усилила миф об экстравагантном поэте-боксере, который впоследствии будет очень дорог сюрреалистам. Впоследствии Ги Дебор, непримиримый авангардист 1950–1960-х годов, признавал в качестве уважаемых культурных (а точнее, антикультурных) авторитетов лишь Лотреамона и Кравана и утверждал, что именно эти писатели вдохновили его на занятие литературой<sup>82</sup>.

Жак Ваше создал в Нанте в 1912–1914 гг. вместе со своими одноклассниками Жаном Сарменом, Эженом Юблэ и Пьером Биссерье поэтическую группу. Они издавали провокационные газеты «В путь, никчемное войско» и «Дикая утка», а также писали стихи и литературные композиции в духе Малларме и Эдгара По. Ваше познакомился с Андре Бретоном во время войны, поразив будущего сюрреалиста своей непримиримостью и особым юмором, который был для Ваше своего рода жизненной позицией. Затем между Бретоном и Ваше, уехавшим на фронт, завязывается переписка, и Бретон считает Ваше своим учителем жизни, несмотря на равенство в возрасте. В 1917 г. Бретон вместе с Ваше присутствуют на премьере спектакля «Грудь Тиресия» по пьесе их общего кумира Аполлинера. Странная смерть Ваше 6 января 1919 г. от передозировки опиума произвела очень сильное впечатление на Брето́на, всегда считавшего, что это было самоубийство. В 1919 г. Бретон публикует «Письма с войны» Ваше в своем журнале «Литтератур» (более подробно об этом журнале см. ниже). В письмах Ваше уже просматривается идео-

логия будущего движения, в частности анархический бунтарский дух, мрачный юмор, настроения абсурда.

Французский исследователь Жорж Себбаг обратил внимание на совпадение чисел: Бретон узнал о смерти Ваше между 15 и 18 января 1919 г., а 22 января написал энтузиастическое письмо Тцара, которого он знал еще с декабря 1918 г. по «Манифесту дада 1918 года», а также по публикациям цюрихских журналов «Кабаре Вольтер», «Дада 1» и «Дада 2», а также каталонского и американского журнала Франсиса Пикабиа «391» (1917–1924). Здесь необходимо сделать небольшое отступление, касающееся влияния на дада, а потом и на сюрреализм художников, на время войны уехавших в США и организовавших там преддадаистское движение, — Франсиса Пикабиа и Марселя Дюшана. В 1915 г. Дюшан разрабатывает концепцию *ready-made* — «готовой вещи», которая изначально может быть каким угодно бытовым предметом, но, получив новое название и будучи представлена как предмет искусства, становится таковым. Эта идея будет осмысливаться и переосмысливаться и в период дада, и в период сюрреализма. Пикабиа сам участвовал в дадаистском движении в Париже вместе с Тцара, но в 1922 г. перешел на сторону Бретона и стал верным сподвижником так называемой второй серии журнала «Литтератор».

Вернемся к Ваше и Тцара. Себбаг считает, что Бретон совершил психологический перенос, увидев в Тцара воплощение Ваше<sup>83</sup>. Симпатии Бретона также способствовал Аполлинер, который всегда следил за творчеством Пикабиа, а также в конце жизни обратил благосклонное внимание на группу дадаистов из Цюриха. Тцара был известен в Париже также и благодаря своим публикациям в журналах «Нор-Сюд» и «SIC». В результате между Бретоном и Тцара завязывается переписка, которая приведет к переезду Тцара в Париж 17 января 1920 г. и бурному развитию дадаистского движения во Франции. Довольно быстро группа Бретона, стремившаяся к изобретению нового движения в поэзии вслед за Гийомом Аполлинером, становится главным проводником движения дадаизма во Франции. Уже 23 января 1920 г. была организована первая пятница «Литтератор» в Палэ-де-Фэт, где читали провокационные стихи, показывали картины, играли современную музыку. В начале вечера выступал соратник Аполлинера Андре Сальмон с речью об «обменном кризисе»; в программе вечера были стихи Бретона, Арагона, Элюара, Кокто, Реверди, Тцара, Дрие ля Рошеля, Рибмон-Дессеня, Теодора Френкеля и др. Тринадцатый номер журнала «Литтератор» (май 1920) полностью состоял из манифестов дада («23 манифеста дада»), подписанные Тцара, Арагоном, Бретоном, Арпом, Элюаром, Супо), и Бретон в этот момент считал свой журнал печатным органом дадаизма. Всего вышло восемь дадаистских номеров этого журнала до августа 1921 г. Наряду с бретоновским журналом «Литтератор» дадаизму были посвящены журналы «Каннибаль» («Каннибал», 1920, Жорж Рибмон-Дессень и Франсис Пикабиа), «Проверб» («Пословица», 1920–1921, Поль Элюар), «Дадафон» (1920, Тристан Тцара) и др. Апогеем дадаистского движения в Париже стал большой вечер дада в Театре Евр 27 марта 1920 г. и фестиваль дада в зале Гаво 26 мая 1920 г. Все дадаистские вечера проходили в режиме провокации по отношению к публике, и на фестиваль дада зрители пришли хорошо подготовленными, запасшись не только помидорами, но и сырыми бифштексами, которыми они забрасывали дадаистов.

Первый глобальный кризис разразился 13 мая 1921 г., когда парижская группа устроила театрализованное представление «Выдвижение обвинения и суд над г-ном Морисом Барресом» (или «Процесс над Барресом»). Дадаисты представляли революционный трибунал, обвиняющий писателя-националиста Мориса Барреса в «покушении на устойчивость духа». Целью дадаистской манифестации стало и осуждение традиционного психологического письма и политической позиции Барреса, и провозглашение новых литературных ориентиров, которыми были объявлены Артюр Рембо и Лотреамон. Группа дадаистов облачалась в белые балахоны, фартуки и шапочки, наподобие кардинальских, красного (для трибунала) и черного (для защитников) цвета. Роль председателя суда играл Бретон, заседателями стали Френкель и Пьер Деваль, общественными обвинителем Рибмон-Дессень, а Супо и Арагон играли роли адвокатов Барреса, который был представлен в виде куклы в человеческий рост, одетой в торжественный черный костюм. Свидетелями выступали Серж Ромов, Тцара, Джузеппе Унгаретти, Жак Риго, Пьер Дрие ла Рошель. В этом спектакле была роль без слов — Неизвестный Солдат, которую исполнял Бенжамен Пере. Хотя общая идея судебного процесса была тщательно проработана и серьезно «прописана», во время спектакля наиболее радикальные дадаисты стали импровизировать в издевательски-веселом стиле, что вызвало недовольство со стороны устроителя спектакля — Бретона. Впоследствии станет ясно, что это представление было первым предвестием разрыва группы Бретона с дадаизмом.

В 1922–1923 гг. Бретону становится все более и более ясно, что их совместное творчество с Тцара себя исчерпало, и он начинает искать новые пути как в поэзии, так и в сфере организации авангардного движения. В 1922 г. он публикует статьи «После дада», «Плюйте на все» и «Со всей ясностью», где открыто порывает с дадаизмом. Последнее представление дада прошло в Театре Мишель 6–7 июля 1923 г., в его организации активное участие принимал Ильязд, прочитавший также на этом вечере стихи, написанные на зауми. В вечере участвовали Рибмон-Дессень, Сати, Мийо, были показаны фильмы Ханса Рихтера, Мэна Рэя и др., а также пьеса Тцара «Газодвижимое сердце», костюмы к которому создала Соня Делоне-Терк. Среди публики была группа Бретона (Деснос, Пере и др.), устроившая скандал, успокоить который могла только полиция. После этого инцидента бурному развитию движения дада в Париже приходит конец. Фактически парижский дадаизм был поглощен следующим течением, которое тщательно организовал и возглавил Андре Бретон, — сюрреализмом. Из французских писателей дадаизму остался по-настоящему верен, пожалуй, только Жорж Рибмон-Дессень. К концу 1920-х годов Тцара мирится с Бретоном и некоторое время участвует в движении сюрреализма.

В «Манифесте дада 1918 года» Тцара провозглашает абсолютный нигилизм по отношению к мысли, морали, общественному устройству: «Я разрушаю выдвижные ящички мозга, равно как и полочки социальной организации: нужно разрушить мораль повсюду, бросать небесную десницу в ад и поднимать глаза из ада к небу, восстанавливать плодотворное вращение мирового цирка в реальных возможностях и в фантазии каждого индивида»<sup>84</sup>. Вместо осознанного творчества Тцара выдвигает идею «дадаистской спонтанности»<sup>85</sup>, непосредственного, наивного творчества, которое могло доходить до «брюитизма», т. е. элементарного



звукоподражания<sup>86</sup> или вообще произвольного творчества: вырезать из газеты слова, перемешать их в шляпе, вытаскивать наугад и читать. «Активная простота»<sup>87</sup> — спонтанное творчество находило выражение и в так называемых негринских стихах, представлявших собой зачастую бессмысленный набор звуков. Дадаисты проявляли большой интерес к детскому творчеству и пытались ему подражать. Примитивистская тенденция проявилась в дадаизме со всей своей буквальностью.

Отправная точка и итог размышлений Тцара: «Дада ничего не означает»<sup>88</sup>. Как писал Андре Жид, своим стремлением разрушить само «учреждение языка» дадаисты воплощали то, о чем мечтал еще Малларме, — «звучащее беззвучие» (*l'inanité sonore*), или, если воспользоваться выражением Жида, «абсолютное неозначающее»<sup>89</sup>. Поэтика дадаизма, на наш взгляд, является специфическим переосмыслением абстракции, применительно в особенности к сфере словесного творчества.

При этом необходимо принимать во внимание неоднозначное отношение дадаистов к самому понятию абстракции. Дадаисты провозглашали себя совершенно оригинальными творцами, противопоставляя себя всем остальным авангардистским группам и тенденциям и, в частности, экспрессионизму. В этом смысле характерным является их позиция «Против анемичных абстракций экспрессионизма!»<sup>90</sup>, а также призыв Рауля Хаусманна к «возврату к предметности в искусстве»<sup>91</sup>. Пародируя «абстрактное искусство», Тцара прочитал лекцию «Об абстрактном искусстве» «с проекциями, где можно было видеть профессоров, раскладывающих неуловимое по ящичкам из квадратов жареных в масле убийцы аплодисменты Доброй Воле и объяснения взаправдашнего Бумбума нехваткой пейзажа шляпы рыбы в картинах ускользающих из рам. Вливание медленных бактерий в зябкие вены»<sup>92</sup>.

Тем не менее тотально нигилистическая культура дадаизма с его поисками «чистоты», «абсолютного искусства»<sup>93</sup>, «универсального языка»<sup>94</sup> и самоосознанием себя как искусства «упразднения», в том числе и миметической формы<sup>95</sup>, сама явно тяготеет к абстракции. И слово «абстракция», и производные от него не всегда становятся для дадаистов предметом насмешек, в том числе и для Тристана Тцара, в рассуждениях которого можно выявить и некоторую «позитивную» теорию абстракции.

Вслед за дадаистами современные создатели выставки, посвященной дада, в Центре Жоржа Помпиду (Париж, октябрь 2005 — январь 2006) отказались от употребления термина «абстракция» в каталоге: те произведения, которые вполне можно было отнести к абстрактным, они охарактеризовали как «элементарное искусство»<sup>96</sup>. При этом на самой выставке они были представлены в рубрике «Dada abstrait» («Абстрактное дада»). Таким образом, проявилось двойное отношение к понятию «абстракция».

Хотя слово «абстракция» не является доминантой в манифестах или статьях Тцара об искусстве, оно оказывается одной из точек притяжения для других авангардистов, теоретизировавших по поводу дада. Так, например, русский художник, писатель и друг Тцара Сергей Шаршун в своей берлинской книге «Дадаизм (компиляция)» (1922) цитирует в основном манифесты Тцара и выбирает, в частности, фразу со словом «абстракция»: «Дада вывеска абстракции; реклама и коммерче-

ские сделки тоже элементы поэзии»<sup>97</sup>. Шарпун, чье художественное творчество было не чуждо абстракции<sup>98</sup>, выбрал эту фразу не случайно. Она интересна тем, что здесь сопоставлены «дада», «абстракция» и «вывеска». «Вывеска абстракции» — это оксюморон, парадоксальное сочетание несочетаемого, если принять во внимание понятие абстракции, необходимо связанное с глубинной сущностью, каким его разрабатывал, например, Кандинский. Но «дада» как бы примиряет непримиримые между собой понятия. С одной стороны, само понятие «дада» в манифестах Тцара претендует на то, чтобы ничего конкретного не обозначать, обозначая все или отрицая обозначение как таковое, — т. е. приближается по смыслу к понятию абстракции. С другой — «дада» связан с эпатажной практикой, в которой торжествует «поверхность», призванная шокировать публику и тем самым привлекать ее внимание. Представление о дада как о «рекламе»<sup>99</sup> абстракции выявляет стремление освоить неким особенным образом понятие «абстракции», принимая и одновременно отрицая его художественный смысл. Идея «экстериоризации» абстракции высказана в неизменно эпатажном духе в «программной» части пьесы «Первая небесная авантюра г-на Антипирина», где понятие сущности, или сущего, оборачивается обыгрыванием омонимичного ему слова «бензин» (*франц. essence*): «Мы заявляем, что автомобиль — чувство, которое уже достаточно побаловало нас медлительностью своих абстракций, и трансатлантических лайнеров, и слухов, и идей. Тем не менее мы экстериоризируем легкость, мы ищем центральную сущность-бензин, и мы рады, что можем их припрятать...»<sup>100</sup>

Рассуждения о субъективизме художника как движущей силе абстракции приводят Тцара к идее о том, что абстрагирование — это не просто «очищение» от предметности и внешних ограниченных форм и не только поиск «внутреннего содержания» и новых, иных «форм», — абстрактное произведение искусства обладает некой «жизнью», оно само является «организмом». В своих «цветных рельефах», выставленных в Галерее дада, Марсель Янко передает их «ощущение веса», воплощая тем самым «органическую архитектуру». Художник, как говорит Тцара, «контролирует эту новую форму в соотношении с изначальными законами живописи и переносит на картину некий организм, который живет, у которого есть свое собственное равновесие, который обладает завершенностью, подобно протозавру или слону»<sup>101</sup>. Эти рассуждения перекликаются с его «Заметкой об искусстве», где он писал: «В настоящее время искусство представляет собой единственную конструкцию, совершенную саму по себе, о которой больше ничего невозможно сказать — она сама по себе является богатством, vitalностью, смыслом и мудростью»<sup>102</sup>.

«Абстрагирование», согласно Тцара, оказывается весьма сложной художественной операцией, не тождественной поискам абстракции в кругах немецких экспрессионистов. С одной стороны, это отрицание традиционного мимесиса, т. е. торжество «различия», а с другой — это отрицание любого опосредования: художник как бы органически слит с материей, в которой он творит, а сама материя благодаря его усилиям становится «живой» и как бы начинает существовать вне художника. Понятие абстракции оказывается связано у Тцара с характерной для него философией витализма, наиболее ярким выражением которой является фраза из «Манифеста о любви — слабой и горькой»: «Мысль создается во рту» (*La pensée se fait dans la bouche*)<sup>103</sup>. Причем здесь важна не столько телесная состав-

ляющая, сколько механизм движения — некая «духовная» субстанция (мысль) вырабатывается ртом в процессе ее простейшего выражения.

Насколько радикальны были идеи дадаизма? Если верить ситуационистам (и в том числе Ги Дебору) как выразителям крайних тенденций во французском авангардизме после Второй мировой войны, то, по их мнению, дадаисты слишком были сосредоточены на протесте против культуры, и потому их революционность оказалась лишь частичной. В таком же смысле высказывался Альбер Камю, считавший дадаистов «салонными революционерами»<sup>104</sup>. Многие современные исследователи придерживаются того же мнения, настаивая на том, что дадаисты занимались в большей мере революцией слов, а не революцией как таковой<sup>105</sup>. Но именно за последовательность в эстетическом нигилизме дада ценил главный редактор «Нувель ревю франсез» Жак Ривьер в статье с говорящим названием «Признание дада»: «Дадаизм представляет в самом завершенном виде тайную мечту многих поколений писателей о бесформенном, негативном, находящемся за пределами искусства». Согласно формуле Ривьера, дада является воплощением «центробежной литературы»<sup>106</sup>. Современные исследователи Артуро Шварц, Мишель Сануйе и особенно Марк Даши склонны ценить и абсолютизировать дадаистский нигилизм, видя в нем выражение крайней степени бунта<sup>107</sup>.

### Сюрреализм

Французская группа сюрреалистов<sup>108</sup> образуется под влиянием мэтра французского авангарда Аполлинера, считавшегося создателем слова «сюрреализм», и под эгидой Поля Валери, который придумал ироническое название журнала «Литератор» (т. е. «Литература») от презрительной фразы Верлена «Все прочее — литература»). От покровительства Валери группа Андре Бретона быстро отказалась, но в ней всегда чттили некоторые традиции французской литературы (Артур Рембо, Лотреамон, Альфред Жарри, Донасьен-Альфонс-Франсуа де Сад). При всем пафосе бескомпромиссности и ниспровержения, французский сюрреализм утверждал для себя особую, «отрицательную» культурную традицию. Философские корни сюрреализма также связаны именно с французской почвой — отказ от традиционно «французской» картезианской логики вовсе не всегда приводил сюрреалистов к отрицанию логики вообще в творческой практике: антирационализм французских сюрреалистов оставлял их в пределах картезианства, пусть и со знаком «минус» (здесь можно видеть блистательное подтверждение прозрений Ричотто Канудо!).

Французский сюрреализм был превосходно организованной группой поэтов и художников, во главе которой стоял Бретон; формы организации движения сохранялись и после его смерти. Для французов сюрреализм был не столько «стилем», «направлением» в литературе и искусстве, сколько именно групповым действием, «движением».

Вместе с тем, при всей своей национальной специфике, сюрреализм зарождается во Франции как наследник космополитического дадаизма. Французские поэты-сюрреалисты, чуждые патриотических настроений, разочарованные в идеалах послевоенной Франции, в поисках самовыражения обращались к иным культурам (немецкий романтизм, английский готический роман, английский сентиментализм,

культура доколумбовой Америки и др.). В деятельности группы Бретона с самого начала активно участвовали представители самых разных национальностей: немцы (Макс Эрнст, Ханс Ари), итальянцы (Джорджо де Кирико, Альберто Савиньо), испанцы (Пикассо, Сальвадор Дали, Луис Бунюэль), бельгийцы (Поль Нуже, Рене Магритт), североамериканцы (Мэн Рэй, Марсель Дюшан), англичанин Роланд Пенроуз, румын Тцара и русская «муза» Елена Дьяконова — Гала Элюар, ставшая впоследствии Гала Дали. Вероятно, из всех «национальных вариантов» сюрреализма французский был самым интернациональным, чем и объясняется его стремительная экспансия в иные культуры, успешно проходившая в 1920–1950-е.

Началом сюрреалистического движения во Франции считается создание в 1919 г. журнала «Литтератор» под руководством поэтов А. Бретона, Л. Арагона и Ф. Супо, которые познакомились во время войны, одинаково увлеченные творчеством Гийома Аполлинера. В том же 1919 г. здесь печатаются тексты, созданные методом автоматического письма («Магнитные поля» Бретона и Супо), и в самой группе, и в прессе той поры уже появляется определение «сюрреалистический» (впервые Бретон использовал в печати слово «сюрреалистический» в 1920 г. в своей статье «За дада»). Так началась «чисто интуитивная» (по определению Бретона) эпоха сюрреализма, которая завершится в конце 1924 г., когда выйдет в свет Первый манифест сюрреализма и первый номер журнала «Революсьон сюрреалист» («Сюрреалистическая революция»). Первые выпуски журнала «Литтератор» отличались эклектизмом — здесь печатались и поэты «нового духа», и символисты, и футуристы. Немалую роль в формировании движения сыграли опросы эпатажного свойства, проводимые журналом, в том числе анкета «Зачем вы пишете?». В 1920–1921 гг. здесь выходят дадаистские произведения Тцара, Эрнста, Элюара, Пере, Френкеля, Пикабиа, Рибмон-Дессеня и пр. и, конечно же, неразлучных в то время Бретона, Арагона и Супо, — так формируется ядро будущей сюрреалистической группы.

В 1922 г. группа Бретона находит новое увлечение: благодаря инициативе Рене Кривеля, пришедшего к Бретону из журнала «Авантюр» («Aventure»), начинается серия творческих экспериментов в состоянии гипнотического сна. В записях сновидений обнаруживались удивительные поэтические образы, особенно сильные у Робера Деспоса, — так начинается «эпидемия сновидений» (выражение Арагона), которая продлится почти два года и станет последней предпосылкой для «официального» образования сюрреалистической группы. В это время к Бретону присоединяются художники Массон и Миро, а также поэты Витрак, Лембур, Макс Мориц.

В мае 1923 г. Бретон призывает своих соратников отправиться в инициационное путешествие, выбрав на карте наугад точку, из которой они должны были начать свое движение без всякой цели, куда глаза глядят. Бретон, Арагон, Витрак и Мориц начинают с Блуа, направляются к Роморатену, но потом делают крюк и идут в Париж: это странное бродяжничество по Франции позднее получило отражение в тексте Витрака под названием «Забывшее путешествие» (1928).

Окончательная институционализация термина «сюрреализм» происходит в полемике Бретона с Иваном Голлем, который вместе с Альбером Биро пытается создать собственное сюрреалистическое движение и свой сюрреалистический журнал («Сюрреализм», 1924, единственный номер). Как и Бретон, Голль называл своим

учителем Аполлинера. Принципиальное отличие двух «сюрреализмов» состоит в отношении к психиатрии: прежде всего к психоанализу Фрейда и теории «психологического автоматизма» Пьера Жана. Бретон провозглашает синонимами понятия «автоматический» и «сюрреалистический» и оправдывает поэтическую практику «наукой о сновидениях» Фрейда. Голль же не признает Фрейда и провозглашает сугубо «поэтический» сюрреализм — его Бретон презрительно называл «орфизмом». В бретоновском манифесте эта полемика выразилась в определении «провозвестников» понятия «сюрреализм» — Бретон связывает его не только с выражением Аполлинера из предисловия к пьесе «Грудь Тиресия», но и с «супернатурализмом» Жерара де Нерваля. И хотя Голль явно не выдерживал конкуренции с Бретоном, последний надолго сохранит неприязнь к постаполлинеровскому поэтическому авангарду и всегда будет подчеркивать, что сюрреализм принципиально отличается от авангардизма.

Осенью 1924 г. Бретон выпускает Первый манифест сюрреализма и начинает публикацию журнала «Революсьон сюрреалист». Почти одновременно в эстетском журнале «Коммерс» выходит трактат Арагона «Волна грез», который по сути является альтернативным манифестом сюрреализма в рамках бретоновской группы. Выкристаллизовываются основные идеи сюрреализма 1920-х: лозунг «автоматического письма», вера во всемогущество грезы, подкрепленная научной отсылкой к работам Зигмунда Фрейда, открыто бунтарский пафос в сфере политики, этики и эстетики. В конце 1920-х основополагающая теория «автоматического письма» будет дополнена теорией и практикой «параноидально-критической деятельности» Сальвадора Дали.

В Первом манифесте сюрреализма оглашается список «верных» Бретону — тех, кто совершил абсолютно «сюрреалистический акт»: Арагон, Барон, Буаффар, Бретон, Жан Каррив, Кревель, Жозеф Дельтей, Деснос, Элюар, Франсис Жерар, Лембур, Малкин, Мориз, Навиль, Марсель Нолль, Пере, Пикон, Супо, Витрак. Таков «канонический» состав первой группы сюрреалистов. Впоследствии в группу войдут Мишель Лейрис, Рэмон Кено, Жак Превер. Вскоре после выхода в свет манифеста сюрреалисты заявляют о себе в памфлете на смерть Анатоля Франса «Груп» («Un cadavre»), где они выражают протест против буржуазного восхваления пошлости и банальности, символом чего был для них знаменитый писатель-реалист.

В 1924 г. в группу Бретона вступает Антонен Арто и сразу же становится руководителем «Сюрреалистической централи», своеобразного органа, обеспечивающего сюрреалистической группе связь с широкой публикой. На ранних этапах развития движения особое внимание, как это ни парадоксально, уделялось «организации» свободного творческого процесса — в журнале «Революсьон сюрреалист» отводятся специальные рубрики для «автоматических текстов» и передачи сновидений. В 1925 г. в опубликованных в упомянутом журнале главах из будущей книги «Сюрреализм и живопись» Бретон начинает исследовать и устанавливать отношения сюрреализма, который мыслится им как движение прежде всего поэтическое, с изобразительными искусствами. Определяются жанры, не соответствующие сюрреализму, из наиболее значительных в этот «черный список» попадает жанр романа, недоверием пользуется в группе Бретона и театральное искусство.

Самой характерной чертой обозначенного периода развития сюрреализма была борьба против остывшей буржуазной культуры и за освобождение духовное, социальное и сексуальное, т. е. за «сюрреалистическую революцию». Сюрреалисты, «специалисты по бунту», устраивали шумные представления и демонстрации, выпускали боевые листовки против косной системы образования, против католической религии, в защиту больных психиатрических клиник. Марокканская война (1925) активизирует бунтарские настроения сюрреалистов, которые летом 1925 г. сближаются с околокоммунистической группой «Кларте», и в особенности с ее активистами Жаном Бернье и Марселем Фуррье, чьи тексты публикуются в «Революсьон сюрреалист». Затем сюрреалисты увлекаются книгой Л. Троцкого о Ленине (переведенной в 1925), что подталкивает их к изучению произведений Гегеля, Фейербаха, Бабефа, Маркса и Энгельса. В октябре 1925 г. выпущен манифест «Революция сначала и всегда», к которому присоединились еще 30 представителей французской интеллигенции. Одновременно в группе сюрреалистов разгораются споры о вступлении в коммунистическую партию, и все это происходит на фоне разрыва Бретона с Навилем, его соредактором «Революсьон сюрреалист»: Навиль обвинял Бретона в том, что его революционность слишком поэтична и далека от рабочего класса. Между Навилем и Бретоном разгорается скандал, и Навиль покидает группу.

В 1926 г. в коммунистическую партию вступает Пере, а в начале 1927 г. — Бретон, Арагон, Элюар и Юник, а Лейрис, Превьер и Танги предлагают свои кандидатуры. Впрочем, несмотря на свой решительный пыл, сюрреалисты оказались неспособны долго находиться в рядах «КП. Сближение Бретона с компартией стало причиной его разрыва с Арто, который считал революционность коммунистов, как и всякую организованную революционность, несовместимой с духом истинной свободы. С 1927 г. в группе наступил период демонстративных изгнаний — сначала Арто, Витрака, потом Десноса, Превьера, Лейриса, Буаффара и др. Вместе с тем, в 1926–1928 гг. намечалось присоединение к сюрреализму группы писателей из Реймса, почитателей творчества Жарри, Рембо и Нерваля (Рене Домаль, Роже Жильбер-Леконт, Роже Вайян и др.), называвших себя «Братьями-симплистами» (*Frères simplistes*), а затем, в 1927 г., образовавших движение «Гран же» («Великая игра» или «Смертельная игра»), к которому присоединились художники Жозеф Сима (Шима), Морис Анри и др., а также молодой писатель Роже Кайуа. Группа выпускала журнал «Гран же» (1928–1932), в котором органично переплетались современная поэзия, эзотерические поиски и околокоммунистическая идеология. Эту группу считают «парасюрреалистической», однако помимо общих литературных корней и некоторых участников, которые печатались в сюрреалистических журналах, с сюрреализмом у нее было мало общего, а объединения с группой Бретона так и не произошло.

В 1920-е годы создаются лучшие образцы сюрреалистической словесности: стихи Элюара, Арагона, Десноса и Бретона, повести Бретона («Надя»), Арагона («Парижский крестьянин»), Кривеля, Лейриса. Это время расцвета творчества художников Эрнста, Массона, Танги, восхождения к вершинам мастерства Дали, Миро и др. Период 1924–1929 гг. был временем установления и бурного развития сюрреализма во Франции. В 1929 г. Бретон создает Второй манифест сюрреализма, где углубляет философское осмысление сюрреализма в духе гегелевской диа-

лектики, провозглашая при этом необходимость «окультуривания сюрреализма» — лозунг, в котором помимо эзотерического содержания легко вычитывается реакция на осуществленную им «чистку рядов» в группе сюрреалистов. Ответом на бретоновский манифест стал памфлет «Труп» (1930), названный так по аналогии с антифрансовским памфлетом и подписанный Превером, Кено, Лейрисом, Буаффаром, Бароном, Батаем, Моризом и др. Основную идею «Трупа» лучше всего передает название включенной в него декларации Рибмон-Дессеня «Папология Андре Бретона».

1929-й год — переломный в деятельности группы. Прекращается издание журнала «Революсьон сюрреалист», ряды сюрреалистов начинают редеть. Однако это лишь побуждает Бретона активнее разворачивать свою деятельность. В группе появляется, хотя и ненадолго, новый сильный лидер — Сальвадор Дали, который наряду с «параноидально-критической деятельностью» обогащает теорию сюрреалистического объекта. В группу принимают Рене Шара, Бунюэля, а в начале 1930-х — бывшего соратника по дадаизму Тцара. Бретон продолжает разработку теории сюрреализма, в 1930-е годы окончательно кристаллизуются понятия «объективная случайность», «черный юмор» и «сюрреалистический объект», а также разрабатывается концепция мифа.

С 1930 г. начинается выпуск нового журнала «Сюрреализм на службе революции». После его закрытия в 1939 г. сюрреалисты будут публиковаться в искусствоведческом журнале «*Minotaure*» («Минотавр», 1933–1939). Обострение политической обстановки в Европе не могло не повлиять на деятельность группы Бретона. В первой половине 1930-х годов сюрреалисты постоянно спорят с коммунистической партией, которая, по их мнению, занималась «кретинизацией» своих членов. Результатом этих трений был разрыв Бретона с Арагоном, произошедший после того, как Бретон встал на защиту Арагона от судебных преследований в связи с публикацией поэмы «Красный фронт». Арагон, фактически подписавший (вместе с Ж. Садулем) свое отречение от сюрреализма еще на Харьковской международной конференции писателей (1930), окончательно порывает с группой сюрреалистов в 1932 г. Вместе с Арагоном группу покидают Пьер Юник и Максим Александр.

И все же, несмотря на свое неприятие «КП и склонность к троцкизму, группа Бретона пытается в начале 1930-х сблизиться с левой интеллигенцией, в том числе и коммунистического толка. Сюрреалисты вступают в Ассоциацию революционных писателей и художников, активно участвуют в подготовке Международного конгресса писателей в защиту культуры в 1935 г. Тогда-то и произойдет окончательный разрыв сюрреалистов с коммунистами, который будет усугублен ссорой накануне конгресса между Бретоном и Эренбургом и последовавшим вслед за этим самоубийством Рене Кривеля. Итоги отношений сюрреализма с ортодоксальным коммунизмом были подведены Бретоном в брошюре «Политическая позиция сюрреализма».

В том же 1935 г. Бретон сближается с Ж. Батаем и они пытаются создать вместе совместный антифашистский блок «*Contre-Attaque*» («Контратака»). Как писал в ту эпоху Бретон, влиянию фашистского мифа необходимо противопоставить «новый коллективный миф». Но после выпуска первого коллективного манифеста деятельность «Контратаки» прекратилась.

В 1938 г. Бретон посещает Троцкого в Мехико, они пишут совместный манифест «За независимое революционное искусство» (вместо Троцкого из политических соображений его подписал Диего Ривера) и создают Международную федерацию независимого искусства. Накануне войны, в 1939 г., выйдет первый и единственный номер журнала этой федерации под редакцией будущего историка сюрреалистического движения Мориса Надо. Тогда же произойдет окончательный разрыв Бретона с Элюаром, который уйдет к ортодоксальным коммунистам.

Таким образом, к концу 1930-х годов от сюрреалистической группы Бретона остается из значительных фигур только Пере. Но вопреки этому сюрреализм широко распространяется за пределами Франции. Этот процесс сопровождается активным теоретизированием: возрождаются прежние ориентиры — «автоматическое письмо», «греза» и «узакониваются» новые, формирующиеся вокруг понятий сюрреалистического мифа, «черного юмора», «объективной случайности». Большую роль играет также теоретизирование, связанное с визуальными искусствами, — это не случайно, поскольку именно эти искусства, и в особенности живопись, внесут наиболее ценный вклад сюрреализма в мировую культуру.

В 1930-е расширяется международная деятельность французских сюрреалистов. Завязываются тесные контакты с бельгийцами Нуже, Мезенсом, Магриттом, с сербом Ристичем, с чехами Тейге, Незвалом и Туайен, с Жюлем Моннеро с Мартиники и т. п. Результат французской сюрреалистической экспансии будет представлен в специальном номере журнала «Минотавр» под рубрикой «Сюрреализм во всем мире». В 1936 г. в Лондоне проходит первая Международная выставка сюрреализма, организованная Пенроузом, а вторую организует Бретон в 1938 г. в Париже. «Краткий словарь сюрреализма» (сост. Бретон и Элюар), который был частью каталога этой выставки, содержал в себе исчерпывающий список руководителей сюрреалистических движений во всем мире и одновременно кодифицировал роль Франции (и группы Бретона) как центра, из которого «сюрреалистический свет» освещает другие страны.

Итак, для периода 1929–1939 гг. характерна «оккультация» и одновременно экспансия сюрреализма за пределы Франции.

Хотя Бретон и его друзья отказывались называть сюрреализм школой, нельзя не заметить большого, сплоченного и формально организованного сообщества. Строение группы Бретона напоминает «партийное» — у группы есть глава, группа закрыта для посторонних, которые могут быть «приняты» в сюрреалисты или, наоборот, «исключены» из сюрреалистов. Понятие «оккультация» может ассоциироваться с идеей тайного общества — кстати именно так трактовали сюрреализм в 1940-е и начале 1950-х годов Жюль Моннеро, Мишель Карруж и Жюльен Грак. Но речь идет о традиционном тайном обществе, обладающем своими формальными законами и по сути своей не так уж далеко стоящем от «партии». Именно такая жесткая организация позволила сюрреализму довольно легко распространиться по самым разным странам мира, можно даже говорить об определенном «империализме» сюрреализма. И благодаря ей же из многих течений исторического авангарда именно сюрреализм просуществовал как группа более полувека.

Хотя этот вопрос выходит за хронологические рамки данного труда, приведем основные вехи развития сюрреализма во Франции после Второй мировой войны.



По объявлении всеобщей мобилизации группа сюрреалистов распадается, и после капитуляции Франции некоторые сюрреалисты эмигрируют в Америку. В 1940 г. Бельмер, Браунер, Бретон, Шар, Эрнст, Пере, Тцара, Домингез, Лам, Массон встретились в местечке Бель-Эр, вблизи Марселя, который находился в так называемой свободной зоне и служил транзитным городом для эмигрантов. Здесь они изобретают на основе классического марсельского Таро свою собственную карточную игру и рисуют ставшие впоследствии знаменитыми карты марсельского Таро с изображениями своих любимых персонажей: португальской монахини, Зигмунда Фрейда, Парацельса и др.

Прибыв в Нью-Йорк, Бретон, Дюпан и Эрнст создают журнал «VVV» под руководством Дэвида Хэра. Здесь же сюрреалисты устраивают выставки своих соотечественников, издают художественные каталоги, читают лекции и участвуют в съемках фильмов. В США в 1942 г. Бретон создает новые программные произведения сюрреализма: «Пролегомены к третьему манифесту сюрреализма или нет», с приложением в виде «Мифа о Великих прозрачных», затем статьи «Генезис и перспективы искусства сюрреализма» и «Ситуация сюрреализма между двумя войнами». В том же 1942 г. он организует выставку сюрреализма и создает каталог к ней под названием «О новой жизни некоторых мифов и о некоторых других мифах в процессе роста или формирования», завершая таким образом поиск коллективного мифа, начатый им в 1930-е. В Америке произойдет давно назревавший разрыв между Бретоном и Дали, которого Бретон обвинит в чрезмерном заискивании перед публикой — он называл Дали, составив анаграмму из букв его имени, «Avida dollars», т. е. «алчущий доллар».

События, происходящие во Франции и особенно творчество поэтов движения Сопротивления не вызывают у сюрреалистов большого энтузиазма, о чем свидетельствует произведение Пере «Бесчестие поэтов» (1945), написанное им в Мексике (направлено против элюаровской «Чести поэтов»).

Тем временем в 1941 г. в Париже в условиях подполья возникла близкая ортодоксальному сюрреализму группа «Рука с пером» (*La main à plume*), организованная Ноэлем Арно и Жаном-Франсуа Шабрюном и просуществовавшая до 1944 г. С этой группой сотрудничали писатели и художники, участвовавшие в тот или иной момент в сюрреалистическом движении 1920–1930-х годов: Кристиан Дотремон, Ашиль Шаве, Рауль Убак, Домингез, Пикассо, Морис Бланшар, Магритт, Дельво, Валентина Гюго, Морис Анри, Жорж Уне, Лео Мале, Виктор Браунер, Жак Эрольд, а также Поль Элюар со сборником «Поэзия и истина» (1942). Тогда же были опубликованы сюрреалистические документы, имеющие «программный» характер: книга «Сюрреализм еще и всегда» (1943), отрывки из «Антологии черного юмора» Бретона, репродукции марсельского Таро и др.

Бретон вернулся в Париж в 1946 г. и сразу же стал восстанавливать свою группу, издал и переиздал ряд теоретических текстов, в том числе «Сюрреализм и живопись», «Манифесты сюрреализма», «О новой жизни некоторых мифов» и др. Попытки Бретона возродить сюрреализм наталкиваются на довольно резкую критику со стороны его бывших соратников, ставших коммунистами: если Тцара в лекции «Сюрреализм и послевоенное время» (1947) все-таки признает хотя бы историческое значение сюрреализма, то Роже Вайян выпускает откровенно враждебный и «просталинский», как его оценили сюрреалисты, памфлет «Сюрреализм

против революции». Ответом на эти два выступления была коллективная брошюра «Изначальный разрыв» («*Rupture inaugurale*»), в которой сюрреалисты отстаивали свое, в духе троцкизма, представление о всеобщей революции.

В 1947 г. в Париже проходит первая крупная послевоенная выставка «Сюрреализм в 1947 году», после которой Ж. Батай, продолжая оставаться оппонентом Бретона, пишет ряд статей, где говорит о решающей роли сюрреализма в сфере эмансипации личности, а также об особенностях сюрреалистической мифологии как мифологии «отсутствия мифа». Конец 1940-х годов ознаменуется появлением ряда работ, где сюрреалистическое движение интерпретируется как своего рода тайное общество: речь идет о книгах Жюль Мюннеро «Современная поэзия и сакральное» (1945), Жюльена Грака «Андре Бретон» (1948) и Мишеля Карружа «Андре Бретон и основы сюрреализма» (1950). Книга последнего была плохо воспринята Бретоном — его возмутило отсутствие среди «основ» теории сюрреализма понятия революции. Тем не менее начало широкого критического осмысления сюрреализма способствовало возрождению движения, пусть и не в масштабах 1930-х. Подобную же популяризаторскую роль сыграла «История сюрреализма» (1949) Мориса Надо, несмотря на гнев Бретона по поводу того, что Надо, казалось, «похоронил» сюрреализм.

В конце 1940-х — начале 1950-х в группу вступает новое поколение — Пизйр де Мандиарг, Дюпре, Бедуэн, Шюстер, Легран, Александриан и др. К движению присоединяются сюрреалисты, эмигрировавшие из стран Восточной Европы: Туайен и др. Некоторые писатели, не относящиеся к группе, пишут произведения, которые даже сам Бретон признает «сюрреалистическими», например «Король-рыбак» Жюльена Грака и «Господин Бобль» Жоржа Шеаде. В конце 1940-х годов Бретон мирится с Арто перед самой его кончиной.

В 1940–1950-е годы выходит ряд сюрреалистических журналов: «*La Révolution, la nuit*» («Революция, ночь», 1946) под руководством поэта Ива Боннфуа, «*Néon*» («Неон», 1948–1949) под руководством Сарани Александриан и Индриха Гейслера, в 1954–1955 гг. под руководством Жана Шюстера публикуется «*Médiump*» («Медиум»). Журнал «*Le surréalisme, même*» («Сюрреализм, все-таки», 1956–1959) стал первым и единственным послевоенным журналом, руководство которым взял на себя Бретон с помощью Шюстера. Затем выходит «*Bief*» («Бьеф», 1958–1960), журнал «сюрреалистического соединения» под руководством Жерара Леграна, соавтора Бретона по книге «Магическое искусство» (1957).

Последний период деятельности сюрреалистической группы начинается с восьмой Международной выставки сюрреализма (ЭРОС) (*Exposition internationale du Surréalisme, E.R.O.S.*, декабрь 1959 — февраль 1960), на тему эротизма, что должно было продемонстрировать отвращение сюрреалистов к политической действительности. Организаторами выставки были Бретон и Дюшан, им ассистировал Жозе Пьер, работы по монтажу и звуковому оформлению были поручены Бенаюну, Пьеру Фоме и Радовану Ившику. В 1960 г. группа снова включается в политическую борьбу: Шюстер пишет протест против принудительной отправки на войну в Алжире — так называемый «Манифест 121», который был подписан сюрреалистами Бретоном, Леграном, Бенаюном и Шюстером и получил широкое распространение среди интеллигенции.

В 1961 г. на смену журналу «Бьеф» приходит журнал «Брепш» («La Brèche»), с боевым подзаголовком «Сюрреалистическое действие» («Action surréaliste»); всего вышло восемь номеров с октября 1961 по декабрь 1965 г. Кредо журнала — борьба с полицейским режимом («фликратией»), практическая и теоретическая работа над поэтическим принципом аналогии, а также резкая критика поп-арта. Журнал способствовал расширению культурного поля сюрреализма: наряду с «каноническими» темами («объективная случайность», творчество Лотреамона) авторы уделяют большое внимание творчеству художников, близких сюрреализму по духу: Батаю, Саду, Стриндбергу, Альфреду Кубину, Штернеру, Панище. Появляются новые авторы журнала, среди них Анни Ле Брен и Фернандо Аррабаль.

7 декабря 1965 г. открывается последняя при жизни Бретона сюрреалистическая выставка «Абсолютный сдвиг» (L'écart absolu), названная в честь Шарля Фурье. Два экспоната создавали идеологический центр выставки: «Потребитель» и «Сеятель беспорядка». Летом 1966 г. в Серизи проходит научная декада, посвященная сюрреализму. Ее организовал Фердинан Алькье, который пригласил сюда профессиональных философов (Жан Валь, Морис де Гандияк, Жан Брюн, Анри Гюе) и некоторых членов сюрреалистической группы (Анни Ле Брен, Жерар Легран, Жозе Пьер, Жан Шюстер, Филипп Одуэн и др.). Бретон не смог приехать на конференцию по состоянию здоровья. После смерти Бретона (28 сентября 1966) сюрреалистическая группа просуществовала еще три года. В 1967 г. стал выходить новый журнал «Аршибра» («L'Archibras») под руководством Жана Шюстера; парижские сюрреалисты организуют выставки в Сан-Пауло и в Братиславе. Большое место в деятельности группы занимает защита кубинской революции. На майскую революцию 1968 г. сюрреалисты реагируют боевым выпуском журнала «Аршибра» (№ 4), в котором они настолько резко высказываются против правопорядка, что полиция арестовывает этот номер журнала. В следующем номере публикуется «Пражская платформа» — манифест сюрреалистов, возмущенных вводом советских войск в Чехословакию. Бурная реакция на пражские события окажется последним связующим фактором в деятельности сюрреалистической группы во Франции. 4 октября 1969 г. Шюстер публикует в газете «Монд» статью «Четвертая песнь» («Le quatrième chant»), где объявляет об окончании деятельности организованной группы сюрреалистов.

Тем не менее отдельные сюрреалисты неоднократно пытаются возобновить групповую деятельность: в 1969 г. Легран, Шюстер и Жозе Пьер выпускают журнал «Купюр» («Coupure», который просуществует до 1972 г.); с 1970 по 1979 г. выходит коллективный «Бюллетень сюрреалистической связи» («Bulletin de Liaison surréaliste», Бедуэн, Бенуа, Бунур, Камачо, Мансур, Зимбакка и др.). И по сей день спорадически возникают объединения писателей или художников, называющих себя сюрреалистами. Последней в XX в. крупномасштабной акцией стала выставка «Сюрреализм и любовь», прошедшая в Париже в 1997 г. Саранн Александриан продолжал выпускать журнал «Le Supérieur Inconnu» («Высший Неизвестный»), проповедующий «интегральный нонконформизм».

### *Третий период авангардистского движения*

С самого начала существования дада и затем сюрреализма в обоих течениях можно было найти тенденции, связанные с эстетическим, этическим и философ-

ским осмыслением категорий телесного (в большей степени в дадаизме) и сакрального (в большей степени в сюрреализме). Как было показано в главе, посвященной сюрреализму, такие тенденции присутствовали и в группе Бретона, например в теориях прекрасного, а также в размышлениях о художественных образах. Однако сюрреализм все же сохранял много черт традиционной эстетики, в то время как отделившиеся от него течения продемонстрировали принципиально новые устремления.

Хронологически первым «вызовом», брошенным сюрреализму, было отделение от группы Бретона двух театральных деятелей — Роже Витрака и Антонена Арто в 1926 г., которые создали в 1926–1929 гг. Театр Альфред-Жарри.

Знаком непосредственной связи Театра Альфред-Жарри с сюрреализмом, несмотря на ссору его основателей с Бретоном, была постановка в нем пьесы Витрака «Тайны любви», которую автор охарактеризовал при написании в 1924 г. как «сюрреалистическую драму». Эта пьеса изначально была признана Бретоном одним из первых образчиков сюрреалистической продукции. Но только на сцене Театра Альфред-Жарри драма была представлена зрителю. Теорию и практику этого театра можно вообще рассматривать как воплощение некоторых театральных мечтаний сюрреалистов, правда, необходимо всегда учитывать, что его создатели Арто и Витрак, одни из первых диссидентов группы Бретона, не только не заботились о соответствии их театра тем или иным постулатам сюрреализма, но, наоборот, стремились спорить с ним. Спор был очень неоднозначным: за его полемической категоричностью скрывалось общее для сюрреализма и Арто с Витраком желание создать «иную» культуру, «иной» театр, причем пути достижения этой цели порой, хотя и не всегда, были очень сходны с творческими поисками сюрреалистов. В 1925 г., еще будучи членом группы Бретона, Арто поставил пьесу Арагона «У подножия стены», которая шла в Коллеж де Франс и в Театре Вье-Коломбье.

Театр Альфред-Жарри был создан тремя драматургами и театральными деятелями — Арто, Витраком и Робером Ароном — в сентябре 1926 г. Друзья Арто — его доктор Рене Алланди и Ивонн Алланди стали собирать средства на организацию театра. Театр же начался с теории. 1 ноября 1926 г. в журнале «Нувель ревю франсез» вышел первый манифест, который так и назывался «Театр Альфред-Жарри», после чего Арто был со скандалом исключен из группы Бретона, с которой расстался к тому времени и Витрак, переставший находить общий язык с сюрреалистами еще в 1925 г. Использование в названии театра имени любимого сюрреалистами Жарри вызывало бурный протест со стороны группы Бретона, который, вероятно, видел в Арто и Витраке своих конкурентов: ведь они провозгласили, что воплотят в своем театре «истинную грезу»<sup>109</sup>, что по крайней мере на вербальном уровне перекликалось с основополагающими рассуждениями Бретона о снах и грезах.

В первом манифесте Театра Альфред-Жарри выдвигается понятие «абсолютно чистый театр»<sup>110</sup>, который призван противостоять дискредитировавшему себя современному искусству. «Чистый» — значит также и свободный от литературности, от подчиненности написанному тексту. Арто предлагает новое понимание театральной иллюзии: «Иллюзия больше не относится к правдоподобию или неправдоподобию действия, но к коммуникативной силе и реальности этого действия».

Главной «составной частью» нового театра становится зритель, спектакль должен быть обращен к самым сущностным глубинам души, к «самому существованию» зрителя, «заставляя его кричать», чтобы он вышел из театра другим человеком. Во втором манифесте театра, где подводятся итоги сезона 1926–1927 гг., формируется понятие случайности как главной силы, обеспечивающей развитие действия: «В театре, который мы собираемся создать, нашим богом будет случайность». В следующем тексте, «Манифесте неудавшегося театра» (*Manifeste pour un théâtre avorté*, 1927), авторы настаивают на магическом начале в театре: «За каждым театральным жестом просматривается вся фатальность жизни и таинственные встречи снов»; «мы замыслили театр как настоящую магическую операцию», «мистическую попытку». Последним манифестом была небольшая брошюра «Театр Альфред-Жарри и всеобщая враждебность» (*Le théâtre Alfred Jarry et l'hostilité publique*, 1930), где описана история театра и резюмированы его основные теоретические принципы.

Театр Альфред-Жарри просуществовал четыре года, у него не было постоянного помещения — первый спектакль был поставлен в театре Гренель, второй — в Театре комедии на Елисейских Полях, третий — в театре Авеню, четвертый — снова на Елисейских Полях. За это время Арто и Витраку удалось поставить четыре спектакля, каждый из которых состоял из нескольких разных по жанру пьес и в отдельных случаях — киносенсоров. В отличие от любительских дадаистских вечеров-«капустников», такие «смешанные» представления должны были воплощать, по мнению их создателей, идею «тотального» или «интегрального» спектакля, в котором необходимо добиться участия и самих зрителей в представлении.

Представление первого спектакля прошло 1 и 2 июня 1927 г. Оно состояло из так и не сохранившейся до наших дней «музыкальной шутки» Арто «Сгоревший живот, или Безумная Мать» — «лирического произведения, юмористически разоблачающего конфликт между кино и театром»; пьесы Витрака «Тайны любви» — «иронического произведения, в котором на сцене было конкретизировано беспокойство, одиночество вдвоем, преступные сокровенные мысли и эротика влюбленных»; и провокативной пьесы Макса Робюра (псевдоним Робера Арона) «Наседка».

14 января 1928 г. был показан второй спектакль. На этот раз играли последнее, третье, действие «Полуденного раздела» (*Partage de midi*) Поля Клоделя, против воли автора, но, как писали Арто и Витрак, «на основании той аксиомы, согласно которой напечатанное произведение принадлежит всем», и был показан запрещенный во Франции фильм Пудовкина «Мать», в котором основатели театра видели воплощение близких им по духу политических идей и которым, кроме того, выразили чувство протеста против цензуры. Это представление снискало одобрение, хотя и весьма сдержанное, со стороны сюрреалистов благодаря фильму, а также не очень удачной игре и издевательским декорациям к пьесе Клоделя (два связанных между собой веревкой матраса, один из которых висел над железной кроватью, а другой лежал на полу, что должно было представлять две чаши весов).

Третий спектакль шел 2 и 9 июня 1928 г. — игралась драма Августа Стриндберга «Сновидение» (*Le Songe*) — под таким названием во Франции увидела свет пьеса «Игра грез», переведенная на французский язык ее автором. Это было

первое представление «Игры грез» во Франции. Арто и Витрака она привлекала прежде всего сновидческой тематикой и фрагментарной композицией, они расценивали ее как удачный случай для применения своих новых режиссерских методов. Однако этот спектакль был поставлен при участии посольства Швеции, и группа сюрреалистов устроила на нем скандал, демонстрируя тем самым свое неприятие официального спонсорства культуры.

Четвертый спектакль прошел 24, 29 декабря 1928 г. и 5 января 1929 г. Игнали пьесу Витрака «Виктор, или Дети у власти», написанную им специально для Театра Альфред-Жарри. Витрак характеризовал ее как «буржуазную драму»: «...местами лирическая, местами ироническая, местами прямолинейная, она направлена против буржуазной семьи, действуя следующими расстраивающими факторами: адюльтер, инцест, непристойность, гневливость, сюрреалистическая поэзия, патриотизм, безумие, стыд и смерть».

В так и не осуществившихся планах театра остались постановки «Трагедии мести» Сириллы Тёрнера, «Страх в гостях у Любви»<sup>111</sup> и «Старый горец» из цикла Жарри «Визиты Амура» и пьеса Альберто Савиньо.

Дальнейшее развитие французского театрального искусства выявило существенное значение этого театра как попытки создания иной театральности и новой театральной системы. Теория этого театра стала основанием для философских размышлений и театральных поисков Арто, воплотившихся в конце концов в его книге «Театр и его двойник», в свою очередь оказавшей кардинальное влияние на мировой театр после Второй мировой войны. Как замечал А. Беар, это был «один из самых революционных театров за полвека, и его влияние ощущалось как во Франции, так и за ее пределами», а «Питер Брук считал его моделью для своего собственного театра»<sup>112</sup>. Этот театр, очень маргинальный для своего времени и совершенно несостоятельный с коммерческой точки зрения, обладал безусловной харизмой, ставшей ощутимой уже после Второй мировой войны в связи с интересом прежде всего к творчеству Арто.

Во Втором манифесте сюрреализма (см. выше) Бретон цитирует первый манифест Театра Альфред-Жарри, где его авторы, Витрак и Арто, приводят в качестве примера «идеального театра» наблюдение за подготовкой к полицейской облаве. По мнению Витрака и Арто, полицейская облава — «отвратительное и одновременно зловеще сильное зрелище». Чем ужаснее зрелище, тем сильнее его воздействие на зрителя, который должен пережить в душе настоящее потрясение и, может быть, даже измениться сам. «Эта тревога, это чувство вины, эта победа, это утолнение передают тон и смысл того состояния ума, в котором зритель должен от нас уходить»<sup>113</sup>, — подчеркивают Витрак и Арто.

Эстетика отвратительного и неприличного (и, если воспользоваться возвышенным понятием, «невыразимого» в буквальном смысле: «о чем не принято говорить») была продемонстрирована одним из персонажей пьесы Витрака «Виктор, или Дети у власти», написанной для Театра Альфред-Жарри. В пьесе есть странный трагикомический персонаж — Ида Мортемар, которая от рождения страдает метеоризмом, и, следовательно, она постоянно пускает ветры на сцене.

Арто, которому было нелегко найти актрису для исполнения этой роли, объяснял, что речь идет не о комическом смаковании врожденного дефекта героини, которая во всем остальном является образцом красоты и интеллекта. Низменно-

омерзительный недостаток Иды Мортемар должен, по мнению Витрака и Арто, заставить зрителя перенастроиться на принципиально новый уровень восприятия зрелища. «То, что грязно или отвратительно, имеет некий смысл и не должно пониматься напрямую. Мы в самом центре магии, в самой глубине человеческого падения. Здесь — выражение реальности, но оно проходит через самую острую сторону и одновременно самым окольным и извращенным образом. Сам смысл вещей выявляется из их шероховатости (*âpreté*), и шероховатость эта представляет собой некую совершенную наготу, где дух выбирает жизнь мысли в наиболее спонтанном аффективном аспекте»<sup>114</sup>, — говорит Арто в своем письме к Доменике — Иде Мортемар, опубликованном вместе с манифестами Театра Альфред-Жарри.

Создатели Театра Альфред-Жарри стремились к тому, чтобы театральное представление воздействовало на зрителя, как бы насильно изменяя его к концу спектакля. Причем духовное изменение мыслится ими в физических категориях: «Приходящий к нам зритель знает, что он приходит, чтобы подвергнуться настоящей операции, в которой будет участвовать не только его дух, но и чувства и плоть. Отныне он будет ходить в театр, как к зубному врачу или хирургу»<sup>115</sup>.

Особая коммуникативная функция жестокости продолжает занимать Арто и в 1930-е годы, когда он пишет статьи и манифесты, из которых получится книга «Театр и его двойник» (1938). Он посвящает этой проблеме статью «Театр и чума», подробно описанные симптомы этого «абсолютного зла», коим является болезнь, должны передавать чувства зрителей при виде спектакля, после которого наступает или смерть, или выздоровление. Выбор «чумы», описанной в разных ужасающих физиологических проявлениях, симптоматичен на фоне сюрреалистических увлечений различными видами пусть и тяжелых, но вполне бескровных и не разрушающих плоть психических патологий. Вместе с тем, в отличие от нарочито провокационных деклараций в Театре Альфред-Жарри, Арто предлагает создать «Театр жестокости» в метафизическом смысле этого слова. В сущности, речь идет о создании «истинной иллюзии», которая собственно и была бы настоящей истиной того театра, который стремился создать Арто: «Театр может стать самим собой, только если станет средством истинной иллюзии, снабдив зрителя настоящими частицами грез, в которых его жажда преступления, его эротические мании, его дикость, его химеры, его утопическое ощущение жизни и вещей, даже его каннибализм выплеснулись бы не в предполагаемую и иллюзорную, но во внутреннюю сферу. Другими словами, театр должен всеми средствами осуществлять пересмотр не только всех аспектов объективного мира и внешней обстановки, но и внутреннего мира, то есть самого человека в метафизическом смысле этого слова»<sup>116</sup>. Театр должен быть «магически и в самом истинном смысле тотальным творением», в котором используется в том числе и «магнетизм человеческих нервов», преодолеваются «обычные границы между искусством и словом»; и в этом «тотальном творении человеку остается лишь занять место между грезами и событиями»<sup>117</sup>.

В рассуждениях Арто о «Театре жестокости» выявляются, как минимум, два противоречащих друг другу плана. С одной стороны, то, что он пишет о чуме, жестокости и т. д., суть не что иное, как метафоры, и в этом смысле теория Арто оказывается довольно близка некоторым разновидностям эстетики символистского театра. Но с другой стороны, Арто довольно последовательно проводит идею ри-

туального театра, примеры которого он заимствует в восточном театре (театр Ба-ли, китайская опера и др.), и в этом случае его рассуждения о жестокости оказываются неоднозначны, они могут быть трактованы и буквально — как ритуал жертвоприношения. Эта двойственность стала очевидна в театре после Второй мировой войны, когда на Арто стали ссылаться создатели хэппенингов; при этом не надо забывать, что Арто своим учителем считала Ариана Минушкина, использовавшая ритуал как условный принцип театра.

Жак Деррида в ставшей классической статье «Театр жестокости и завершение представления» (букв. «закрытие репрезентации») подчеркивает, говоря о 1950–1960-х годах, что «весь театральный авангард заявляет <...> о своей приверженности Антонену Арто». Протест Арто против западного театра текста, против засилья слова Деррида интерпретирует как вызов, брошенный Богу-Логосу. Деррида подчеркивал принципиальную чуждость театра жестокости самой идее театрального представления, приводя слова Арто: «И потому я сказал “жестокость”, как если бы я сказал “жизнь”»<sup>118</sup>. Театр жестокости по сути своей не может быть мимесисом, не может быть репрезентацией. «Зримость такого представления — это вовсе не зрелищность спектакля, созданного по слову автора-властелина. Такое представление есть не что иное, как самоопределение всего зримого и даже чувственного в его чистом виде», — писал Деррида<sup>119</sup>.

Слово и тело в «Театре жестокости» Арто должны составлять некое единство, и в этом один из смыслов многозначного понятия «иероглиф», которое использует Арто в книге «Театр и его двойник». Будучи «пространственным языком», театр — это «язык звуков, криков, света, онomatопей», т. е., если вернуться к проблеме слова, слово в таком театре — за пределами обычного словесного разделения, это «не-артикулированное», или «не-расчлененное», слово<sup>120</sup>. С одной стороны, эта «нерасчлененность» проявляет идею всеобщего синтеза и всеобщей коммуникативности, о чем мечтали еще романтики, Вагнер, символисты... С другой стороны, она открывает принципиально иное понимание слова вне понятия формы. Слово перестает быть условным и произвольным знаком, оно рассматривается как нечто телесное, излучающее постоянную живую энергию. Способность создавать энергию — противоположность оформленности, т. е. заключение в статическую по сути своей форму. И теория, и театральная практика, и поэзия, и проза Арто стремятся разрешить эту проблему, по определению своему неразрешимую в какой-либо дискурсивной форме. Идея «нерасчлененности» оказалась весьма продуктивной не только для практики театра, но и для французской философии второй половины XX в. С одной стороны, вписывая Арто в семиотическую систему, Филипп Соллерс говорил о том, что в его системе мышление буквально «извергает из себя знаки»<sup>121</sup>. Делез и Гваттари в своей системе пересмотра психоанализа создали на основе размышлений Арто понятие «тела без органов» как «желания собственного уничтожения» или «желания того, что имеет уничтожающую силу»<sup>122</sup>, что позволяло им дать интерпретацию не только психологическим, клиническим и художественным феноменам, но и социальным (например, фашизм).

Еще одну реакцию, на этот раз по-настоящему коллективную, на бретонский сюрреализм представляла группа писателей, объединившихся вокруг журнала «Докуман».



Иллюстрированный журнал «Докуман» («Documents») просуществовал два года (1929–1930), за которые вышло 15 номеров. С точки зрения времени это недолго. С точки зрения объема и интенсивности публикаций журнал явно отличался от эфемерных периодических изданий французского авангарда, за исключением, разумеется, изданий его лидеров — сюрреалистов. Но, в отличие от прославленных журналов Андре Бретона (от «Литтератур» до «Минотавра»), «Докуман» долгое время оставался в тени, и в 1970–1980-е годы, когда во Франции выходило большое количество факсимильных воспроизведений авангардистской периодики, «Докуман» был доступен лишь узкому кругу специалистов и библиофилов до тех пор, пока его не переиздали в 1991 г. Широкой же публике об этом журнале было известно из Второго манифеста сюрреализма, где Бретон давал яростную отповедь Батаю и возглавляемому им журналу «Докуман», в котором оказались вместе те, кого Бретон изгнал из группы сюрреалистов: Деснос, Жак Барон, Лейрис, Лембур, Витрак, Морис Эн, Превер, Кено, Рибмон-Дессен. Ответом Бретону была коллективная брошюра «Труп»<sup>123</sup>, вышедшая в свет 15 января 1930 г. В журнале «Докуман» сюрреалистическая полемика не была отражена, и бывшие сюрреалисты, за некоторым исключением (о чем речь пойдет ниже), не участвовали в управлении журналом. Тем не менее во многом благодаря этой полемике проявилась особая роль Жоржа Батая как одного из лидеров французского авангарда: ведь в 20-е годы, казалось бы, ничто не предвещало, что тихий служащий Национальной библиотеки Франции станет вскоре не только возглавлять довольно престижный журнал, но и окажется в роли вождя группы, которая сформировалась вокруг «Докумана»; а некоторые члены этой группы еще и будут потом участвовать в других коллективных предприятиях Батая (журнал и тайное общество «Ацефал», «Коллеж социологии», журнал «Критик»).

Как заметил современный французский философ Дени Оллье, «история журнала “Докуман” <...> берет свое начало очень далеко от авангарда, в Кабинете медалей»<sup>124</sup> Национальной библиотеки Франции. Именно здесь Жорж Батай познакомился со своим коллегой Пьером д’Эспезелем, который, помимо работы в библиотеке, руководил специализированными журналами по археологии и искусству: «Аретюз», «Кайе де ля Републик де леттр». Он работал также и в традиционалистском журнале «Газетт де боз-ар», которым руководил Жорж Вильденстен. Тот же Вильденстен будет финансировать и «Докуман».

Журнал «Докуман» был основан Батаем, д’Эспезелем и Вильденстеном, и хотя Батай должен был исполнять роль «ответственного секретаря» (букв. «генерального секретаря»), фактически именно он руководил публикациями. В редколлегии журнала входили немецкий поэт и специалист по эстетике и современному западному искусству Карл Эйнштейн, Жорж-Анри Ривьер, заместитель директора Музея этнографии Трокадеро, сотрудник Кабинета медалей Национальной библиотеки Франции Жан Бабелон, доктор искусствоведения Ж. Контено из музея Лувра, венский профессор Жозеф Стржиговски, искусствоведы и археологи Поль Пеллиу, Раймон Лантье, доктор Ребер и доктор Риве. Кроме того, в первых номерах журнала публиковался длинный список сотрудников, среди которых были известные этнографы, историки искусств, музыковеды, киноведы, театроведы, писатели, критики, психологи, философы, социологи (хотя отнюдь не все они писали для журнала).

Авторами этого научного издания были прежде всего специалисты: искусствовед и писатель Карл Эйнштейн, искусствоведы Жорж Анри Ривьер и Анри-Шарль Пуэш, этнолог Марсель Мосс, нумизмат Жан Бабелон, этнограф-африканист Марсель Гриоль и др. Как уже было сказано, к ним присоединились некоторые бывшие французские сюрреалисты и Алехо Карпентьер. Если же благодаря прежде всего деятельности Батая «Докюман» стал отклоняться от научной элгантности специализированного журнала по искусству, то это происходило скорее в направлении некоего глубинного философского поиска, а вовсе не в пылу полемики с группой сюрреализма, хотя несомненные следы сюрреалистического фона все же в нем присутствовали.

Особую роль в журнале играли иллюстрации. Согласно изначальному плану его создателей, «Докюман» должен был стать иллюстрированным изданием по искусствоведению и этнологии. Визуальный ряд шокировал, что происходило за счет выбора материала и его сопоставления: здесь можно было увидеть самые разные картины — от репродукций средневековых рукописей или изображений древних медалей до фотографий крови на бойне. К тому же большая часть статей посвящалась современному искусству, разумеется, в сопровождении репродукций. Здесь были представлены и скандальные для того времени эпизоды из творчества Курбе или Мане, и репродукции провокативных картин Пикассо, Де Кирико, Дали, Массона, или скульптур тогда еще малоизвестного Альберто Джакометти. Особое место среди иллюстраций занимали фотографии различных природных феноменов в увеличенном виде — такой гиперреализм как нельзя более соответствовал философским поискам Батая (об этом речь пойдет ниже), создавая парадоксальным образом шокирующий и фантастический эффект: привычное оказывалось неузнаваемым. Наиболее ярким примером могут послужить увеличенные фотографии Блоссфельдта, которые являлись иллюстрациями к статье Батая «Язык цветов» (1929. № 3).

Программа журнала, посвященного «доктринам, археологии, изящным искусствам и этнологии», содержалась уже в его названии (букв. «Документы»): журнал должен был предоставлять объективные данные как далекого прошлого, так и настоящего, независимо от их эстетической или политической оценки. Название это предложил Батай, который как выпускник Школы хартий и слушатель лекций знаменитого этнолога Марселя Мосса в Коллеж де Франс, разумеется, понимал научное значение документального свидетельства.

В рекламном тексте, появившемся перед началом публикации журнала, Батай приоткрывает свой замысел, свидетельствующий о двойственности будущего журнала, в котором, с одной стороны, будут представлены научные факты, а с другой — нечто, что стоит, возможно, за пределами науки и искусства, но что должно подвергнуться сугубо научному анализу. В призыве к изучению этого неопределенного и неопределяемого предмета и проявляется авангардистская программа Батая. Приведем отрывок из этого текста, который цитирует в своих воспоминаниях Мишель Лейрис: «Произведения искусства — самые раздражающие и еще не подвергшиеся классификации — и некоторые редкие, до сих пор неизвестные произведения будут предметом столь же строгого и столь же научного изучения, как и находки археологов <...>. Мы представляем здесь факты, вызывающие наибольшее беспокойство, — факты, последствия которых еще не были заранее

определены. В этих различных исследованиях подчас абсурдный характер результатов или метода должен быть не только не скрыт, как это происходит всегда в соответствии с правилами приличия, но наоборот, он должен быть подчеркнут — в равной мере из ненависти к банальности и из чувства юмора»<sup>125</sup>.

Уже в первом номере журнала, наряду с сугубо научными статьями д-ра Контено о шумерском искусстве, Поля Пеллино об искусстве Сибири и Китая и др., появились статьи основателя журнала Батая «Академический конь» и его давнего друга и единомышленника Лейриса «Заметки о двух микрокосмических фигурах», которые, при всей своей серьезности, выбивались из сухого стиля исследовательских работ. Это сразу же насторожило двух других основателей журнала — д'Эспезеля и Вильденстена. 15 апреля 1929 г., в день выхода первого номера, д'Эспезель высказывает Батаю свои сомнения по поводу того, что журнал получился таким, каким он был задуман: «Судя по тому, что я пока увидел, избранное вами название журнала вовсе не оправдывается, а является лишь “документом”, свидетельствующим о состоянии ваших собственных мыслей. Это уже много, но это не достаточно. Нужно по-настоящему вернуться к тому духу, которым был проникнут самый первый проект этого журнала, который мы задумывали вместе с г-ном Вильденстеном»<sup>126</sup>. Эти сомнения вовсе не обескуражили Батая, наоборот, начиная со второго номера он публикует в журнале так называемый «Критический словарь». В № 3 выходит его статья с идилическим названием «Язык цветов», в которой впервые выстраивается «агрессивно антиидеалистическая» философия — «антидоктрина “не-знания”», как описывал ее впоследствии Лейрис<sup>127</sup>.

Научная специфика журнала была окончательно скомпрометирована благодаря новой рубрике «Разное» («Variétés»), отличавшейся совершенно несерьезным, а подчас и провокационным тоном (начиная с № 4 за 1929 г.). В результате ноябрьский номер журнала (1929. № 6) вышел уже без престижной редколлегии, а сам журнал просуществовал до конца 1930 г. под руководством Батая.

Впоследствии Мишель Лейрис называл «Докуман» («изданием-янусом»), «один лик которого обращен к высоким сферам культуры, а другой — к той первобытно-дикой зоне, для которой нет ни географической карты, ни какой бы то ни было визы»<sup>128</sup>. Этой «первобытно-дикой зоной» были поиски иного способа мышления. Как говорил Лейрис, создавалась «военная машина против общепринятых идей»<sup>129</sup>.

Группа писателей и художников, выпускавшая «Докуман», стремилась разработать новую систему чувствования — новую систему восприятия, а также новые представления о ценностях, что с наибольшей силой выразилось в публикациях «Критического словаря», который начал выходить со второго номера (май 1929; словарь публиковался в 1929 г. в каждом номере, а в 1930-м — во всех, за исключением № 3 и 8). Большая часть статей была написана Батаем (15 статей)<sup>130</sup>, Лейрисом (11 статей) и этнологом Марселем Гриолем (с которым Лейрис ездил в экспедицию); в словаре также участвовали немецкий поэт Карл Эйнштейн, бывшие сюрреалисты Робер Деснос и Жак Барон, социолог Арно Дандье и этнограф Зденко Рейч. Начиная со второго своего выпуска словарь располагался в рубрике «Хроника», что должно было подчеркивать функцию его как некоего документа. Причем активное участие этнографа Гриоля, а также Рейча как бы укрепляло «документальные» позиции словаря.

Определение словаря как «критического» тоже в какой-то степени оправдывает его «документальную» сущность. Разумеется, слово «критический» говорит и о деструктивном, провокативном пафосе. «Критический словарь» должен был стать местом столкновения разных точек зрения. Кроме того, слово «критический» обозначает особый ракурс в представлении материала — не идеи и явления в их самом универсальном и исчерпывающем значении, а наоборот, сиюминутная точка зрения на понятия и феномены. Или различные точки зрения: многие статьи состоят из нескольких частей, написанных разными авторами (например, статью «Глаз» писали Деснос, Батай, Гриоль; статью «Метаморфоза» — Гриоль, Лейрис и Батай; статью «Пространство» — Батай и Арно Дандье, и т. п.). В каком-то смысле «Критический словарь» предвосхищает будущий проект журнала «Критик» с его универсальностью и маргинальностью одновременно.

По своему объему изобразительный материал, использованный в словаре, приблизительно равен текстовому, а порой даже превосходит его. Если текст словаря набран традиционно мелким шрифтом, то иллюстрации вовсе не всегда помещены в тексте (в уменьшенном виде, как в настоящем словаре), но часто даются в большом формате, как стандартные иллюстрации для всего журнала: наиболее шокирующими выглядят в таком формате фотографии Буаффара к статье «Бойня» и «Рот». Любопытно, что, хотя в «Докуман» работал сюрреалистический фотограф Буаффар, композиция иллюстративного материала в общем-то довольно традиционна: здесь не используется, скажем, любимый сюрреалистами коллаж. Неожиданный эффект достигается благодаря выбору сюжета (в особенности в случае с фотографиями), а также благодаря игре с масштабами: здесь зачастую приводятся увеличенные фотографии (такова, например, статья «Ракообразные» с гигантскими портретами краба и креветки). Причем для того, чтобы эти увеличенные изображения не считались плодом фантазии фотографа, к ним обязательно даются строго научные подписи (во сколько раз увеличены, в какой исследовательской лаборатории произошла съемка и пр.).

Впервые изображения появляются в статье «Глаз»: фотография глаз Джоан Кроуфорд, обложка и одна страница «совершенно садистского» (как его охарактеризовал Батай, I, 215<sup>131</sup>) журнала комиксов «Недремлющее Око Полиции», картина Сальвадора Дали «Кровь слаще меда», абиссинский амулет, представляющий Дурной Глаз, рисунок Гранвилля из цикла «Преступление и искупление». Их связь с текстом разная: Дурной Глаз, картина Гранвилля, «Недремлющее Око» и имя Дали упоминаются в статьях, которым они служат иллюстрациями, но в случае с глазами Джоан Кроуфорд речь идет скорее о некоем дополнении к тексту. Вообще изображения в «Критическом словаре» оказываются скорее не иллюстрациями, а самоценными элементами, которые требуют и особого восприятия: в идеале «Критический словарь» необходимо читать и разглядывать. С одной стороны, эта визуальная компонента является, несомненно, одним из признаков «документальности» словаря. С другой стороны, она служит более «непосредственному» и даже более «бессознательному» восприятию статей словаря, философия которого, как мы увидим далее, стремилась к наиболее прямому выражению феноменов.

«Документальность» словаря проявлялась и в тенденции к формальному нивелированию личностей его создателей. В первых номерах статьи скромно подпи-

сывались лишь инициалами; в № 4 и 5 за 1929 г. были приведены выдержки из газетных статей («Человеку», «Культы»); статья «Труд» в № 2 за 1930 г. представляет собой большую цитату из книги Ван Донгена; в № 5 использован отрывок из «Всеобщей биографии» (ст. «Братья Бонжур»); в № 6 Лейрис создает коллаж из цитат на тему «Ангел». Эти текстовые ready-made служили в «Критическом словаре» для усиления его провокационного духа, например банальность газетной статьи, в которой тем не менее давалась довольно редкая информация, противостояла сложным философским и поэтическим рассуждениям основных авторов словаря. Если личности авторов не очень важны для этого словаря, то принципиально важна интерпретация понятий, всегда связанная с антропологическими аспектами того или иного явления — будь то концепция разных частей тела (глаз, рот и т. д.), или явлений литературы (метафора), или животных (верблюд, ракообразные), или явлений философии и культуры (архитектура, материализм, культы, бесформенное), или элементов повседневного пейзажа и предметов быта (заводская труба, бойня, игрушка).

Первая статья о человеке <sup>132</sup> — это не только и не столько курьезная вырезка из газеты. В первых двух номерах «Докюман» выходят две большие статьи Лейриса, посвященные средневековым представлениям о человеке: «Заметки о двух микрокосмических фигурах XIV и XV веков» и «По поводу "Музея колдунов, магов и алхимиков"», где Лейрис напоминает, в частности, о понятии человека как «микрокосмоса», который пребывает в постоянном взаимодействии с «большим миром», со вселенной, а также пишет об алхимическом «анализе» человеческого тела. Мы уже упоминали о статье «Глаз», в которой развиваются идеи, связанные с жесткостью и притягательностью отвратительных зрелищ. Авторы словаря интересуют данный феномен в связи с его способностями воздействия на человека, причем не просто воздействия, но воздействия жестокого. С этими смысловыми категориями связана и проблема «звериности» или «животности», разрабатываемая в статье «Рот» (Батай), а также большая (не словарная) статья Лейриса «Человек и его внутренности», где говорится о неприглядности человеческой природы, воплощенной в его «отвратительных» внутренностях. Статья проиллюстрирована анатомическими таблицами XVII в., производящими двойственное впечатление: отвратительные внутренности в сочетании с некоторой эстетизацией композиции в целом, в которой чувствуется некий вкус к классической гармонии. Что же касается рта, то Батай эта часть тела интересует в момент ужасного крика, который издает человек от боли или ужаса. По мнению Батай, именно в такие моменты человек располагает свою голову таким образом, что его рот оказывается на одной линии с позвоночником, как это происходит в нормальном состоянии у животных.

Концептуальными опорами словаря является не только «звериность» (в особенности статьи о животных), но и, как это следовало бы из статьи «Глаз», нечто «отвратительное», «низменное», т. е. то, что Батай обобщал понятием «отбросы». Именно к таким и близким им по функции феноменам относятся пыль и плевки, которым посвящены отдельные статьи. По смыслу к этому блоку примыкают лейрисовские «Разгром» и «Гигиена».

Антропологическая составляющая проявляется с самой первой статьи словаря «Архитектура» (Батай), представляющей собой целую программу социологическо-

го анализа («Архитектура — выражение самого бытия общества, подобно тому как человеческое лицо является выражением бытия индивидуумов»; «Совершенно очевидно, что памятники должны внушать принятое в обществе понятие мудрости и зачастую даже настоящий страх»). Она же являет собой модель человеческой приверженности «порядку» («Таким образом, всякий раз, когда *архитектурная композиция* обнаруживается вне памятников, например в человеческом лице, костюме, музыке или живописи, можно сделать вывод о преобладании вкуса к человеческой или божественной *власти*») и демонстрацию неприемлемости этой модели (I, 117). Ракурс батаевского анализа соответствует «критической» направленности словаря: в результате ценностью признается как раз не архитектура, но ее противоположность — «звериная чудовищность».

Статьи Эйнштейна о слове и об абсолюте, в которых звучала мысль о пустоте как источнике смыслов, послужили философским обоснованием свободы творчества авторов «Критического словаря». С другой стороны, благодаря своей поэтической компоненте, они связывали известные культурному читателю понятия с парадоксальными философскими или социологическими выводами, а значит, присущая им маргинальность, не теряя своей сути, могла быть воспринимается не только узким кругом «посвященных». В этом смысле статьи Эйнштейна отличаются, скажем, от тех концептуальных статей, которые пишет Батай, стремящийся прежде всего к тому, чтобы спровоцировать читателя, вызвать у него не только удивление, но и шок. Но, что самое любопытное, несколько лет спустя слова и идеи Эйнштейна окажутся центральными философскими понятиями Батая. Батаевское понятие траты отдаленно напоминает слова из упомянутой статьи о том, что абсолюте — «это самая большая растрата сил человека». Понятие «разнородности», или «гетерогенности», тоже было использовано Эйнштейном во втором номере «Докюман», в статье о картинах художника Массона, в которых «разнородные с рациональной точки зрения элементы смешиваются между собой в процессе галлюцинации...» (I, 102).

Статьям Эйнштейна «Абсолют» и Лейриса «Метафора» противостоит во втором выпуске «Критического словаря» статья Батая «Материализм». Если Эйнштейн и Лейрис писали о том, что невозможность и пустота порождают множественность и бесконечную коммуникацию смыслов, Батай требует «прямой, исключаящей любой идеализм интерпретации феноменов в чистом виде». Более того, если перевести буквально, речь идет о «феноменах в грубом виде» (или «брутальном виде» — «des phénomènes brutes», I, 170). Разумеется, это выступление Батая против любого идеализма как такового, вплоть до понятия «идеи», располагается в несколько иной интеллектуальной плоскости, чем статьи Эйнштейна и Лейриса. Батай стремится к непосредственному постижению явления; он не отрицает идеи своих коллег, но намекает на некий новый способ постижения, ключ к которому, как будет ясно в дальнейшем, заключен в «грубом виде» феноменов. Эта мысль уже звучала у Батая в его первой статье, когда он писал о «первобытной звериности», противостоящей «властной» архитектуре.

Философское новаторство Батая выявляется в его статьях, посвященных, так сказать, «отбросам» мира живой и неживой природы, и в особенности человеку.

Его рассуждения предваряются статьей «Человек», которая представляет собой выдержку из книги Уильяма Купера «Кровавая вина человечества», где го-

ворится о том, сколько животных забивает человек для своего пропитания, — это предвстает статья Батая «Бойня». В том же выпуске словаря выходит батаевская статья «Пыль», а в пятом — упомянутая «Бойня». Говоря о пыли, Батай говорит о ночных и злых духах, которых каждый день при уборке изгоняют служанки. Говоря о бойне, он вспоминает о жертвоприношениях, благодаря которым подобные внушающие ужас и отвращение места могли считаться священными. Идею соотношения сакрального и омерзительного усиливают уже упоминавшаяся крупноформатная фотография Буаффара, а также два кровавых фото Эли Лотара «На бойнях в Вилетт». Таким образом, антиэстетические феномены оказываются связаны, согласно Батаю, с некими мистическими силами, с сакральным началом, которое казалось утраченным для сознания современного ему человека.

Весь шестой выпуск «Критического словаря» являл собой апофеоз антиэстетического: в алфавитном порядке первой шла статья «Плевок» («Stachab»), затем «Разгром» («Débasle») и «Бесформенное» («L'informe»).

Статья «Плевок» состоит из двух частей, первая из которых принадлежит Марселю Гриоллю, а вторая — Мишелю Лейрису. Этнолог Гриоль пишет о том, что в культуре разных народностей слюна считалась вместилищем души, будучи сопровождением дыхания. Поэтому плевок, как «душа в движении», может обладать магическим значением, которое проявляется, например, в новозаветном эпизоде прозрения слепых или в западноафриканском обычае плевать в рот поворожденному внуку, чтобы «дать» ему душу. Таким образом, согласно Гриоллю, «от проклятия до благотворности, от оскорбления до чуда, плевок ведет себя так же, как и душа: бальзам или отбросы» (I, 381).

Лейрис, давший своей части подзаголовок «Жидкость во рту», утверждает, что плевок, подобно эротизму, воплощает «скандал», т. е. то, что не подлежит демонстрации. Если рот «принимающий» облечен божественным смыслом, то его выбросы — «предел святотатства» (I, 381). Но заканчивает свою статью Лейрис не выводом о святости и святотатстве, но новой идеей, касающейся формы анализируемого предмета. А точнее, его бесформенности: «Наконец, плевок, в силу неопределенности своего состава, контуров, цвета и плотности, является самым символом *бесформенного*, не поддающегося проверке, иерархизации...» (I, 382)

Статья Батая «Бесформенное» словно продолжает статью Лейриса, посвященную плевку. Теперь «бесформенное» представлено как некая модель мира и его понимания. А потому «бесформенность», согласно Батаю, становится символом и самого «Критического словаря». Приведем статью Батая целиком, тем более что она отличается краткостью.

«Бесформенное. — Словарь должен начинаться с того момента, когда он перестанет передавать смысл, но будет передавать нужды <sup>133</sup> слов. Таким образом, «бесформенное» — это не только прилагательное, имеющее определенный смысл, но термин, служащий для того, чтобы изымать его из общепринятой классификации (буквально — деклассировать), предполагая, что у каждой вещи есть форма. То, что он обозначает, не имеет прав ни в каком смысле, более того, бесформенное повсюду подавляют: его дают, как паука или червяка. В самом деле, для того чтобы академические мужи были довольны, надо, чтобы мир при-

нял некую форму. И у всей философии одна лишь цель — одеть все сущее в редингот, в математический редингот. Напротив, если утверждаешь, что мир ни на что не похож и что он лишь *бесформен*, это означает, что мир — нечто вроде плевка или паука» (I, 382).

Данная статья Батая значительна как в смысле воплощения его собственной философии как философии «бесформенного», так и в контексте предприятия «Критического словаря». Если в обыкновенном словаре определяется, т. е. обретается, смысл слова или его идея, то в «бесформенном» словаре, наоборот, слово должно «терять» смысл. Словарная статья не вводит некие значения, а наоборот, служит их выведению, их выбросу (так обыгрывается слово «нужда») <sup>134</sup>. «Выброс» значения — это и ответ на процитированную статью Карла Эйнштейна «Соловей», в которой тот писал об избитости поэтического образа. Таким образом, Батай оказывается все же не оппонентом, а в какой-то мере продолжателем идей Эйнштейна. Батаевская архитектурная метафора, которая могла бы быть метафорой словаря, оборачивается именно своей «звериной» противоположностью, доведенной до крайности — до плевка, до отброса.

Вместе с тем батаевская концепция «слов, обладающих нуждой», является специфическим ответом на то глобальное отрицание значения, которое предлагала культура дада, стремившаяся «ничего не означать». Дадаисты не могли остановиться в своем нигилизме, Батай же стремится неким образом пережить, испытать внутренний опыт негативности для того, чтобы тем самым ее преодолеть. Дадаисты остаются в сфере эстетики и этики, Батай — в сфере психологии и антропологии.

Вокруг журнала «Докюман» стихийно сложилась группа писателей и философов, искавших принципиально новые пути мышления и творчества. Принципиально новым было и само построение этого сообщества, которое образовалось в противоположность хорошо организованной группе Бретона: здесь не было ни четкой организации, ни стремления к лидерству, хотя при этом нельзя недооценивать роль Батая.

Концептуальным итогом, открывающим путь к дальнейшему развитию этой философии и группы, явилась статья Батая «Понятие траты» (1933), опубликованная в журнале Бориса Суварина «Критик сосьяль». Батай переосмысливает теорию потлача Марселя Мосса («Опыт о даре», 1925). Он акцентирует внимание на «принципе потери», т. е. «непроизводительной трате», «противоположной экономическому принципу уравнивания счетов» <sup>135</sup>. Среди примеров «непроизводительной траты» Батай приводит траты на предметы роскоши, соревновательные игры, произведения искусства и жертвоприношение. В статье 1933 г. он рассматривает потлач как модель классово-борьбы, которая должна в конечном счете привести к грандиозной растрате, коей является революция <sup>136</sup>.

Понятие «непроизводительной траты» оказывается для Батая исходной точкой философских и художественных размышлений, его осмысление и переосмысление присутствует практически в каждом его произведении, при этом его труд «Проклятая часть», написанный в 1940-е годы, хотя и сосредоточен на данной проблеме, как видно из заглавия, является лишь этапом долгого пути мыслителя.

Смерть и жертвоприношение в отсутствии всякого божества — философские ориентиры писателей, первым объединением которых был журнал «Докюман».



Пройдя через школу классовой ангажированности в 1932–1933 гг. благодаря общению с марксистом Борисом Сувариным, издававшим журнал «Критик сосьяль», Батай стал посещать лекции и семинар Александра Кожева, посвященные «феноменологии духа» Гегеля: Кожев дал оригинальное экзистенциалистское переосмысление произведения Гегеля, трактуя его прежде всего через понятие смерти. Эти лекции и семинар Кожева стали еще одним поводом для неформальных встреч Батай, Жака Лакана, Раймона Арона, Роже Кайуа, Пьера Клоссовски, Мориса Мерло-Понти, Эрика Вейля и др.

В 1935 г. на фоне тревожных тенденций во французском обществе, где чувствовалось нарастание тоталитарных настроений, происходит попытка объединения левых художников и мыслителей в обход коммунистического «Народного фронта». Тогда же Батай мирится с Бретоном, чтобы вместе создать группу «Контратака», но это так и не удалось. Однако в следующем 1936 г. возникает эфемерное объединение писателей и философов, одни из которых активно участвуют в «Народном фронте», а другие — в группе сюрреалистов, журнале «Докуман», посещают лекции и семинары Кожева. Эта группа объединяется в журнале «Инкизишён» — «органе группы изучения человеческой феноменологии», единственный номер которого вышел в июне 1936 г. под коллективным руководством Арагона, Кайуа, Моннеро и Тцара. Помимо перечисленных, в этом номере журнала участвовали философ Гастон Башляр (статья «Сюрнатурализм»), писатель-фантаст Жак Спиз; в номер был также включен неизданный фрагмент из неоконченного романа Рене Кревеля.

В том же 1936 г. Батай вместе с Андре Массоном, Жоржем Амброзино, Пьером Клоссовски, Патриком Вальбером готовят программу тайного сообщества «Ацефал» и одноименного журнала. Парадоксальность этого предприятия состояла в том, что сообщество «Ацефал» действительно было тайным, и хотя о его деятельности впоследствии рассказывали некоторые из участников, достоверно точных данных о нем не существует. Главным вопросом, которым занималось это сообщество, был вопрос о жертвоприношении. Журнал должен был пролить свет на некоторые аспекты этого сообщества, но он не мог по определению раскрыть все тайны. Первый номер журнала «Ацефал (Религия, социология, философия)» вышел в июне 1936 г. На его обложке была изображена эмблема, придуманная Массоном, — фигура обнаженного безголового мужчины, держащего в вытянутых руках сердце, из которого вырывались языки пламени, и нож; внизу его живота находилось изображение черепа, прикрывающего или замещающего его срамные части. Как писал Батай, быть Ацефалом — значит быть свободным, т. е. «не быть функцией чего бы то ни было. Позволить замкнуть себя в некоей функции — значит дать жизни кастрировать себя. Голова — признанный авторитет или Бог — представляет собой подчинение рабским функциям, полностью сводясь к ним, и, следовательно, голова должна быть предметом самого сильного отторжения»<sup>137</sup>.

Фигура Ацефала должна была обозначать основную цель публикации — создать некое человеческое сообщество с целью активного преобразования существующего порядка вещей, но у этого сообщества не должно быть главы и в общественном (глава = диктатор), и в философском (голова = рациональное начало) пла-

нах. Образ Ацефала, журнал «Ацефал» и организованное Батаем тайное общество «Ацефал»<sup>138</sup> — все они основаны на понятии трагедии. Как писал Батай в третьем выпуске журнала, «кесареву единству, которое основывает некий глава, противостоит сообщество без главы, которое связывает навязчивый образ трагедии. Жизнь требует того, чтобы люди собирались вместе, и они могут быть объединены или главой, или трагедией. Искать человеческое сообщество без головы — значит искать трагедию: казнь главы сама по себе трагедия; она воплощает в себе требование трагедии. Истина, которая изменит человеческие представления, начинается здесь: эмоциональный момент, который придает постоянную ценность общественному существованию, есть смерть»<sup>139</sup>.

В философии «Ацефала» Клоссовски усматривал влияние русской мысли, в особенности Льва Шестова: «Вся атеология Ацефала опиралась на мысль о том, что смерть Бога не сводится к атеизму; это пережиток Голгофы: она не окончательна, она продолжается»<sup>140</sup>.

Большое значение в журнале «Ацефал» играла фигура Ницше (интерпретация которой происходила в том числе и под влиянием Шестова). Первый номер журнала вышел 24 июня 1936 г., он назывался «Священный заговор». Его открывали три эпиграфа — из Сада, Кьеркегора и Ницше. Второй, появившийся 21 января 1937 г., назывался «Ницше и фашисты. Реабилитация» и был посвящен разоблачению нацистской трактовки философии Ницше. Заметим сразу, что во Франции реабилитация Ницше была в ту эпоху очень смелым шагом, тем более со стороны группы «левой интеллигенции» с марксистскими убеждениями, какой и являлось сообщество «Ацефал». Именно в этом номере чаще всего встречаются рассуждения о Ницше как о философе трагедии, о той же тенденции свидетельствуют и черновики Батая: «Философия Ницше — это философия трагедии и взрыва. Это как раз то, что следует исключить любому политическому деятелю»<sup>141</sup>. Третий номер (1937. № 3–4, июль) был сосредоточен на Дионисе как центральной фигуре философии Ницше и его alter ego. Четвертый (1939. № 5, июнь), последний, номер журнала был посвящен «безумию Ницше» и назывался «Безумие, война и смерть». Несмотря на то что заглавия номеров подразумевали преобладание в них той или иной тематики, ко многим проблемам авторы журнала не раз возвращались. Среди таких постоянных лейтмотивов — трагедия и воплощающий ее образ Диониса.

Ницшевский Дионис трактуется Батаем как источник разрушительной, а точнее, революционной энергии, которая должна изменить мир, но неизбежно несет в себе смерть. Батай пишет в «Ницшевской хронике»: «Только после Заратустры мы можем сказать: „своими детьми хочу я искупить то, что я сын своих отцов“. Первые слова послания Ницше исходят из „миров сновидения и опьянения“. Это послание можно выразить одним именем Диониса. Когда Ницше сделал из Диониса, то есть из разрушительного переизбытка жизни, символ воли к власти, он тем самым решительно отказал в силе устарелому и ослабленному романтизму — той силе, которая должна считаться сакральной. Ницше требовал от тех, кому принадлежат разрушительные силы трагедии, чтобы они становились властителями, а не испытывали на себе власть небес, которые обязаны были бы их наказывать». Батай далее подчеркивал: «В то время как священная — ницшеанская — трагическая фигура Диониса освобождает жизнь от рабства, то есть от наказания прошлых

времен, от религиозного унижения, от романтической путаницы и оцепенения. Она требует, чтобы взрывная воля вернула землю божественной точности грёзы»<sup>142</sup>.

Батаю и его сподвижникам было важно не только понять «революционную» сущность трагедии, но и поставить ее в контекст повседневности. Как писал Батай, само «существование есть трагедия»<sup>143</sup>. Трагедия — это не только и не столько сфера богов и героев, но и самых обыкновенных людей. Анализом специфики «современной трагедии» занимался один из знаменитых друзей Батая — Пьер Клоссовски, который сочетал в своих исследованиях философию Ницше и Кьеркегора. В № 3–4 журнала «Адефал» за 1937 г. он опубликовал статью «Дон Жуан согласно Кьеркегору», где обнаружил большое сходство в интерпретации музыки и трагедии со стороны Кьеркегора и Ницше — их он вообще называл «двумя ликами Януса современного сознания». Здесь же Клоссовски наметил разделение между античной трагедией, в которой герой заключает в себе прошлое своих предков, т. е. связь в социумом, и трагедией современной, в которой индивид изолирован, одинок в мире<sup>144</sup>. Немного позднее, в 1938 г., в докладе на одном из заседаний «Коллежа социологии» Клоссовски читал свой перевод отрывка из «Или... или» Кьеркегора — «Антигона», где проводится разделение между античной трагедией и современной. Современное трагическое начало, согласно Кьеркегору и Клоссовски, заключено в чувстве страха и тревоги (*франц.* «angoisse») <sup>145</sup>, которое является одной из основных тем литературных произведений Жоржа Батая. В его творчестве (как в общем-то и у Клоссовски) ницшевская и кьеркегоровская концепции трагедии совпадают, будучи противопоставлены классическому (аристотелевскому) ее пониманию.

Безумие Ницше, как считает Батай и его группа, само по себе воплощает его философские рассуждения о трагедии, парадоксальным образом вызывающей в современном мире не только рыдания, но и смех. Глубоко трагический по сути своей смех ницшевского Заратустры оказывается исполнен сверхчеловеческого оптимизма. Ницше писал: «...я имею право понимать самого себя как первого *трагического философа* — стало быть, как самую крайнюю противоположность и антипода всякого пессимистического философа»<sup>146</sup>. В «Рождении трагедии» Ницше говорит о дионисийских оргиях и атмосфере веселья и свободы, в которой могли происходить самые кровавые события. Жан Валь напоминал в одной из своих статей в «Адефале», что идея смерти вообще была связана у Ницше с идеей праздника. Абсурдный оптимизм Ницше превращается в философии Батая в один из постоянных лейтмотивов, который можно было бы сформулировать как «смех над смертью» (*rire de mourir*). Этот тезис подкрепляется отсылкой к кьеркегоровским размышлениям о страхе: например, в повести «Винновный» Батай переделывает кьеркегоровское название «Страх и трепет» в «Смех и трепет», где «и» имеет одновременно значение противопоставления и отождествления.

В 1937 г. Батай говорил по поводу тайного общества «Адефал»: «Я решил, что должен если и не основать религию, то во всяком случае двигаться в этом направлении»<sup>147</sup>. Тайное общество соблюдало определенные ритуалы: отказ подать руку антисемиту, молчаливые встречи в лесу в Сен-Ном-ля-Бретеш у подножия дерева, поваленного бурей. Батай планировал вместе с тремя членами сообщества пролить свою кровь у обелиска на площади Согласия, чтобы образовалась большая лужа;

отправить в периодическую прессу письмо от имени маркиза де Сада, в котором было бы указано, где похоронена отрубленная голова Людовика XVI и т. д.

Подчеркнем еще раз сугубо коллективный пафос этого предприятия — у общества и у предполагаемой религии не должно было быть «головы» и «главы».

«Коллеж социологии» (1937–1939), созданный Батаем, Лейрисом и Кайуа, можно расценивать как своеобразное открытое продолжение деятельности тайного общества «Ацефал» (к тому же первая декларация об учреждении «Коллежа социологии» появляется в № 3–4 журнала «Ацефал»). Здесь также происходило осмысление темы жертвоприношения, которая оказывается все более и более актуальной в преддверии Второй мировой войны. Писателям важно дать критический (марксистский по преимуществу) анализ иррациональных социальных фактов, и в особенности притягательности, которую таил в себе фашизм в эту эпоху, коль скоро он смог «зачаровать» довольно большие массы людей.

«Коллеж социологии» был прежде всего местом разрабатывания сакральной социологии. Поиски механизмов, создающих сообщества, привели его участников к выводам о том, что главным конституирующим фактором оказывалась смерть, понимаемая как жертвоприношение, концепция которого, в свою очередь, складывалась во многом благодаря батаевской идее жертвоприношения без бога.

Исследовательская деятельность «Коллежа социологии» не обязательно приводила к конструктивным идеям и решениям проблемы преодоления фашизма (здесь речь шла скорее о преодолении как переживании неизбежного фашизма). И последствия выводов не всегда могли совпадать с желанием их авторов. Роже Кайуа писал: «Мы решили выпустить на волю опасные силы и мы знали, что сами станем их первыми жертвами или что нас по меньшей мере захлестнет тем грядущим потоком»<sup>148</sup>. Но эта готовность принести себя в жертву, постоянный поиск и экспериментаторство, не боящееся (и даже стремящееся) выйти за рамки общепринятых границ литературы и философии, оказались актуальными для последующего развития культуры.

Итак, различные авангардные течения во Франции связаны между собой генетически. Аполлинер, харизматический лидер первого этапа развития авангардных движений до Первой мировой войны, стал (уже посмертно) мэтром послевоенных авангардных движений — дада и разных видов сюрреализма. Не менее очевидна связь между французским дадаизмом и практически родившимся из дадаизма сюрреализмом. Более сложной представляется корреляция между сюрреализмом и авангардными движениями 1930-х годов: хотя Арто, Лейрис и Батай были членами группы Бретона в 1920-е годы, они принципиально отрицали сюрреалистическую эстетику, считая ее конформистской и традиционной.

Юлия Кристева напомнила в 1996 г. о понятии «Révolte» («Бунт») в книге «Le Sens et le Non-Sens de la Révolte» (игра слов в названии, которое можно перевести и как «Смысл и бессмыслица бунта», и как «Направление и отсутствие направления в бунте»), интерпретируя вслед за Аленом Реем<sup>149</sup> «бунт» как вечное возвращение, кружение по одной и той же орбите, что накладывало отпечаток и на осмысление этимологически связанного с этим словом понятия «революция». В таком же контексте, хотя и в другой теоретической перспективе, была устроена выставка «Сюрреалистическая революция» в Париже в 2002 г. Действительно,

сюрреализм в определенной степени «возвращения», он консервативен в конечном счете, по сравнению с другими авангардными течениями, да и, вероятно, по сравнению с авангардом как таковым. Другое дело — радикальные авангардные течения 1930-х годов, происходившие в литературе и в философской мысли. В описанном нами процессе были «возвращения», наиболее характерным из которых оказался сюрреализм с его «суммирующей» эстетикой и постоянными совпадениями с культурой символизма. В определенном смысле можно сказать, что и стремление к эстетике «бесформенного» перекликалось с упованиями дадаистов, но на новом этапе осмысления. И все же нам представляется, что поиски группы «Ацефал» открывали совершенно новые перспективы. Речь шла о принципиальном освобождении искусства и мысли от привычных форм, и, в отличие от дада и сюрреалистов, которых в той или иной степени занимали проблемы эстетики, авангардные группы 1930-х годов предлагали сделать абсолютно радикальный жест — не просто освободиться от «формы», но создать некую систему, где само понятие «формы» будет вынесено за скобки («деклассированно», как писал Батай). И все это во имя того, чтобы исследовать основное — сакральное — восприятие «бесформенного». Именно в это время возникает пусть и очень неустойчивый, но все же художественный синтез, давший, с одной стороны, специфическую форму романа (Лейрис и Батай) и лирики (Батай и Лаура), и с другой — специфическую форму философского дискурса (Кайуа, Клоссовски, Батай, Лейрис и др.), которые, в сущности, представляли собой единое целое. Арто, не участвуя ни в одной группе, но будучи человеком театра (в какой-то степени, можно сказать, в этом проявлялась некая «коллективность»), решал ту же самую задачу, но в другом контексте.

Деятельность новых (условно говоря, по сравнению с сюрреалистами) авангардистов 1930-х проходила значительно менее заметно, чем яркие выступления авангардистов первого поколения или шумная деятельность дадаистов и сюрреалистов. Они остались почти незамеченными в то время. Но после Второй мировой войны именно эти как будто не реализованные в культуре 1930-х годов течения окажутся наиболее интересными для дальнейшей разработки. Любопытно, что на интерес к ним не влиял факт жизни (Батай) или смерти (Арто): настоящий всплеск интереса и своеобразное возрождение этих идей происходят в контексте нового витка авангардного движения в 1950–1960-х годах. И Ги Дебор, и Филипп Соллерс были в разной степени, но зачарованы идеей преодоления формы, преодоления привычной систематики как таковой. Именно в этом смысле можно говорить об «открытости», устремленности в будущее авангарда 1930-х годов во Франции, которому благодаря созданию общества «Ацефал» («без головы» — «без главы») к тому же удалось преодолеть вечную дилемму «личность и коллектив», стоящую перед любыми групповыми предприятиями.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Weisgerber J. *Les Avants-gardes littéraires au XX<sup>e</sup> siècle*. Вр., 1986. Р. 17–24. О наиболее распространенной гипотезе — сен-симонистском «происхождении» понятия авангарда см.: Donard D. *Egbert. The Idea of «Avant-Garde»* // *American Historical Review: Art and Politics*. 1967. Vol. 73. P. 339–366.

<sup>2</sup> Hugo V. *Correspondance 1836–1882*. Р., 1898. Р. 70.

<sup>3</sup> Baudelaire C. Mon coeur mis à nu. Oeuvres II. P., 1941. P. 654. Негативная ассоциация с Бельгией — см. памфлет Бодлера «Бедная Бельгия!» (1863–1867).

<sup>4</sup> Такой перевод принят в книге: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.

<sup>5</sup> Delpit L. Paris-Théâtre contemporain: le rôle prépondérant des scènes d'avant-garde depuis trente ans. Smith college studies in modern languages. Northampton, 1925. Vol. VI, 1–2.

<sup>6</sup> Leduc-Adine J.-P. Réalisme et avant-garde au XIX siècle // Littérature moderne. [Vol.] 1: Avant-garde et modernité. Paris; Genève, 1988. P. 12. Из общих трудов см., напр., музыковедческую работу: Duchesneau M. L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939. Liège, 1997; театроведческую: Innes Ch. Avant garde theatre: 1892–1992. L.; N.Y., 1994; а также каталог: Avant-garde des 100 dernières années. P., 1996.

<sup>7</sup> См.: Poggioli R. Teoria dell'arte d'avanguardia. Bologna, 1962.

<sup>8</sup> См. публикации: Artaud. P., 1973; Bataille. P., 1973.

<sup>9</sup> Barthes R. Oeuvres complètes. P., 1994. T. 2. P. 1473.

<sup>10</sup> См. также размышления А. Компаньона о том, как разрыв с традицией оборачивается традицией разрыва в его книге: Compagnon A. Les Cinq paradoxes de la modernité. P., 1990. P. 7–10.

<sup>11</sup> См.: Кофман А.Ф. Примитивизм // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. С. 112–157.

<sup>12</sup> Kaufmann V. Poétique des groupes littéraires. P., 1997. Кофманн использует терминологию Бланшо (Blanchot M. La communauté inavouable. P., 1983), существенно расширяя поле ее применения.

<sup>13</sup> О ключевых фигурах французской поэзии XX в. см.: Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. М., 1982.

<sup>14</sup> Необходимо отметить, что во Франции дадаизм возникает довольно поздно — три года спустя после шумного триумфа этого течения в Европе. С точки зрения хронологической во Франции дада, возникшее после Первой мировой войны, оказывается началом нового этапа развития авангардистских движений. В принципе же как наиболее радикальное течение в авангардизме дада, несомненно, является в определенной степени завершением тенденций первого этапа. Вопрос о «завершающей» или «открывающей новые горизонты» роли дада неоднократно поднимался в критике — из последних исследований, где дада рассматривается как последний этап развития довоенного авангарда, отметим книгу: Krzywkowski I. Le Temps et l'Espace sont morts hier. Les années 1910–1920: poésie et poétique de la première avant-garde. P., 2006.

<sup>15</sup> Apollinaire G. Oeuvres en prose complètes. P., 1991. T. 2. P. 970.

<sup>16</sup> Décaudin M. La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de la poésie française 1895–1914. Toulouse, 1960. P. 88. По поводу разных концепций «нового духа» и современных концепций см. также сборник: L'esprit nouveau dans tous les états: en hommage à Michel Décaudin. P., 1986.

<sup>17</sup> Décaudin M. Op. cit. P. 11. О значении 1895-го года для развития новых тенденций во французской прозе см.: Raimond M. La crise du roman des lendemains du Naturalisme aux années vingt. P., 1968.

<sup>18</sup> Bajou A. L'anarchie littéraire. P., 1904.

<sup>19</sup> Цит. по: Décaudin M. Op. cit. P. 22.

<sup>20</sup> Ibid. P. 27.

<sup>21</sup> Ibid. P. 34.

<sup>22</sup> Речь идет о поэтах, объединившихся вокруг журнала «Молодое искусство» (Анри Вандебутт, Леон Фредерик и др.).

<sup>23</sup> Цит. по: Décaudin M. Op. cit. P. 279–280.

<sup>24</sup> Biro A., Passeron R. Dictionnaire général du surréalisme et de ses environs. Fribourg, 1982. P. 28.

<sup>25</sup> Впрочем, все-таки в 1911 г. журнал напечатал одну рецензию Аполлинера. Это была единственная прижизненная публикация Аполлинера в «Нувель ревю франсез», но после Второй мировой войны и вплоть до 1960-х годов журнал время от времени печатал его неопубликованные тексты.

<sup>26</sup> Аполлинер Г. Покойный Альфред Жарри // Жарри А. Убю-король и другие произведения. М., 2002. С. 465.

<sup>27</sup> Первые статьи Аполлинера об искусстве выходят в 1902 г. Но основная масса статей начинается с 1907 г. Мы выбрали 1910-й год в качестве промежуточного ориентира, поскольку это время условно считается началом расцвета авангардных движений во Франции. Аполлинер продолжал свою искусствоведческую миссию с не меньшей интенсивностью до начала Первой мировой войны, но и во время войны, и до самой смерти публиковал статьи об искусстве.

<sup>28</sup> Apollinaire G. Oeuvres complètes en prose. T. 2. P. 27.

<sup>29</sup> Ibid. P. 993.

<sup>30</sup> Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 21.

<sup>31</sup> Там же. С. 26.

<sup>32</sup> Décaudin M. Op. cit. P. 439.

<sup>33</sup> Apollinaire G. Op. cit. P. 989.

<sup>34</sup> Цит. по: Lagarde A., Michard L. Les Grands auteurs français. XX-e siècle. P., 1966. P. 50.

<sup>35</sup> О влиянии Маринетти на французскую культуру см., напр.: Marcadé J.-C. Présence de Marinetti. Lausanne, 1982.

<sup>36</sup> Décaudin M. Op. cit. P. 472.

<sup>37</sup> Здесь и далее манифест цит. по: Apollinaire G. Op. cit. P. 973–939.

<sup>38</sup> Цит. по: Somville L. Devanciers du surréalisme. Genève, 1971. P. 70–72.

<sup>39</sup> Цит. по: Ibid. P. 72.

<sup>40</sup> Somville L. Op. cit. P. 84.

<sup>41</sup> Здесь и выше цит. по: Somville L. Op. cit. P. 87–89.

<sup>42</sup> Somville L. Op. cit. P. 82.

<sup>43</sup> Mockel A. Emile Verhaeren. P., 1895. P. 52.

<sup>44</sup> Somville L. Op. cit. P. 23.

<sup>45</sup> Здесь и выше цит. по: Somville L. Op. cit. P. 103–105.

<sup>46</sup> Цит. по: Décaudin M. Op. cit. P. 367–368.

<sup>47</sup> Цит. по: Somville L. Op. cit. P. 110

<sup>48</sup> Décaudin M. Op. cit. P. 369.

<sup>49</sup> Итальянские футуристы платили ему тем же — они не признавали его идей симультанности, хотя и уважали другого «симультанного» художника — Фернана Дивуара.

<sup>50</sup> «Эра драмы» цит. по: Somville L. Op. cit. P. 190–193.

<sup>51</sup> Цит. по: Somville L. Op. cit. P. 122.

<sup>52</sup> Porché F. La poésie récente — humoristes, cubistes et surréalistes // Revue de Paris. 1928. 1 juin. P. 553–554; Dériaux H. La poésie française contemporaine 1885–1935. P., 1935.

<sup>53</sup> Apollinaire G. Op. cit. P. 966.

<sup>54</sup> Pär B. «Modernity» et «Simultaneità». Recherches sur deux tendances dans l'avant-garde littéraire en Italie et en France à la veille de la première guerre mondiale. Stockholm, 1962. P. 263.

<sup>55</sup> Apollinaire G. Op. cit. P. 494–496.

<sup>56</sup> Apollinaire G. Op. cit. P. 529–540. Другой вариант этого манифеста опубликован в работе: Delaunay R. Du cubisme à l'art abstrait. P., 1957. P. 146.

<sup>57</sup> Apollinaire G. Op. cit. P. 530.

- 58 Ibid. P. 972.
- 59 Ibid. P. 983.
- 60 В этом смысле симультанность противоположна аналитическому началу, характерному для кубизма.
- 61 *Delaunay R.* Op. cit. P. 112.
- 62 Его любимым композитором был Эрик Сати.
- 63 С другой стороны, в 1912–1913 гг. понятие синхронизма применяли к школе Барзена.
- 64 *Somville L.* Op. cit. P. 149.
- 65 Ibid. P. 156.
- 66 *Apollinaire G.* Op. cit. P. 887.
- 67 Здесь и далее цит. по: *Apollinaire G.* Op. cit. P. 942–954. См. также перевод «Новое сознание и поэты» в сборнике: Писатели Франции о литературе. М., 1979.
- 68 В 1914 г., отвечая на вопросник журнала «Ви», Аполлинер писал: «Удивление, изобретательная выдумка (*invention*) — то есть всегда удивляющий, всегда непредсказуемый здравый смысл, то есть истина» (*Apollinaire G.* Op. cit. P. 984).
- 69 *Reverdy P.* Nord-Sud et autres écrits sur l'art et la poésie. 1917–1926. P., 1975. P. 13.
- 70 Ibid. P. 76.
- 71 Ibid. P. 23–24.
- 72 Ibid. P. 41.
- 73 Ibid. P. 73.
- 74 *Albert-Birot P.* A propos d'un théâtre unique // SIC. 1916. N 8–10.
- 75 *Albert-Birot P.* Théâtres uniques // SIC. 1917. N 21–22.
- 76 Пер. Е. Басевой. Аполлинер Г. Эстетическая хирургия. СПб., 1999. С. 448–449.
- 77 *Canudo R.* L'Art cérébriste // Mitchell B. Les manifestes littéraires de la Belle époque 1886–1914. Anthologie critique. P., 1966. P. 174–176.
- 78 Валери П. Об искусстве. М., 1993. С. 83.
- 79 *Tzara T.* Oeuvres complètes. P., 1982. T. 5. P. 339–400.
- 80 Critique. 1958. N 134. P. 580.
- 81 См. также гл. «Дадаизм в контексте европейского авангардизма» в 1 книге наст. труда.
- 82 *Debord G.* Panégyrique. P., 1989. T. 1.
- 83 Более подробно см.: *Sebbag G.* Breton—Vaché—Tzara // *Mélusine*. 1997. N XVII. P. 45–56. О дада см. также: *Сануйе М.* Дада в Париже. М., 1999.
- 84 *Тцара Т.* Манифест дада 1918 года // Как всегда — об авангарде. М., 1992. С. 29.
- 85 Там же. С. 33.
- 86 Этот принцип напоминает о приемах футуристов, но разница в том, что дадаисты стремятся выйти за пределы обозначения.
- 87 *Тцара Т.* Указ. соч. С. 33.
- 88 Там же. С. 29.
- 89 *La Nouvelle Revue Française*. 1920. 1 avril. P. 480.
- 90 *Хьюлзенбек Р.* Чего хотел экспрессионизм? (1918). Это коллективная декларация, подписанная в том числе и Тцара. Цит. по: Альманах дада (1920). М., 2000. С. 31.
- 91 *Хаусманн Р.* Возврат к предметности в искусстве // Альманах дада. С. 110–112.
- 92 Цюрихские хроники Тристана Тцара. Цит. по: Альманах дада. С. 20.
- 93 Цит. по: Альманах дада. С. 91.
- 94 *Tzara T.* Oeuvres complètes. P., 1975. Vol. 1. P. 386. См. также статью об «универсальном языке» Тцара: *Galtsova E.* Le Desesperanto. Utopie de l'écriture universelle chez Tzara et Breton // *Mélusine*. Lausanne, 1997. N 17. P. 275–292.
- 95 Цит. по: Альманах дада. С. 96–97.



<sup>96</sup> Dada. P., 2005. P. 114–115.

<sup>97</sup> Шаршун С. Дадаизм (компиляция). Берлин, 1922. С. 6. Данная фраза заимствована из «Манифеста дада» (1918) Т. Тцара (*Tzara T. Œuvres complètes. Vol. 1. P. 363.*

<sup>98</sup> Напр., на выставке «У истоков абстракции» («Aux origines de l'abstraction»), проходившей в парижском музее Орсе с 3 ноября 2003 по 22 февраля 2004 г., было выставлено 6 картин Шаршуна (1916), а в каталоге его описывали как характерного представителя «арабеска» (*Rousseau P. «Arabesques». Le formalisme musical dans les débuts de l'abstraction // Aux origines de l'abstraction. P., 2003. P. 231–245.*

<sup>99</sup> О значении рекламы для дада см., напр., листовку берлинского «Рекламного общества дада» (Альманах дада. С. 118–119).

<sup>100</sup> *Tzara T. Œuvres complètes. Vol. 1. P. 82.*

<sup>101</sup> *Ibid. P. 555–556.*

<sup>102</sup> *Ibid. P. 393.*

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Camus A. L'Homme revolté. P., 1951. P. 196.*

<sup>105</sup> *Béhar H., Carassou M. Dada, Histoire d'une subversion. P., 1990.*

<sup>106</sup> *La Nouvelle Revue Française. 1922. N 83. P. 232.*

<sup>107</sup> *Schwarz A. Almanacco Dada. Antologia litteraria-artistica. Milano, 1976; Dachy M. Journal du mouvement Dada, 1915–1923. Genève, 1989; Dachy M. Tristan Tzara, compteur des acrobates. P., 1990.*

<sup>108</sup> Здесь даны краткие исторические сведения о сюрреализме. Об истории более подробно см.: *Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1972. Об особенностях строения группы Бретона см. социологическое исследование: Bandier N. Sociologie du surréalisme 1924–1929. P., 1999.*

<sup>109</sup> Здесь и далее в описании Театра Альфред Жарри цитаты даются в нашем переводе по изданию: *Artaud A. Œuvres complètes. P., 2001. T. 2. P. 13–66.*

<sup>110</sup> Вероятно, здесь можно увидеть аналогию с выражением «чистая поэзия» — предметом знаменитых дискуссий 1925–1926 гг., инициированных аббатом Анри Бремоном. На этот параллелизм обращает внимание Бретон во Втором манифесте сюрреализма.

<sup>111</sup> В манифесте Арто и Витрак допускают любопытную опечатку — вместо «Страх в гостях у Любви» («*La Peur chez l'amour*») они напечатали: «Страх — это любовь» («*La Peur c'est l'amour*»).

<sup>112</sup> *Béhar H. Le théâtre dada et surréaliste. P., 1979. P. 282.*

<sup>113</sup> *Artaud A. Œuvres complètes. T. 2. P. 16–17.*

<sup>114</sup> *Ibid. P. 32.*

<sup>115</sup> *Ibid. P. 17.*

<sup>116</sup> *Artaud A. Le théâtre et son double. P., 1991. P. 141–142.*

<sup>117</sup> *Ibid. P. 143.*

<sup>118</sup> Цит. по: *Косиков Г.К. От структурализма к постструктурализму. М., 2000. С. 381.*

<sup>119</sup> Там же. С. 387.

<sup>120</sup> *Artaud P. Le théâtre... P. 138.*

<sup>121</sup> *Sollers Ph. La pensée émet les signes // Sollers Ph. L'écriture et l'expérience des limites. P., 1968. P. 88.*

<sup>122</sup> *Deleuze G., Guattari F. Mille Plateaux. P., 1980. P. 203–204.*

<sup>123</sup> Название брошюры должно было напомнить о коллективном выступлении группы сюрреалистов в 1924 г., опубликовавших тогда брошюру, направленную против Анатолия Франса, который и был назван «трупом». На этот раз «трупом» оказывался сам Андре Бретон. См. перевод С. Исаева Второго манифеста сюрреализма в «Антологии французского сюрреализма 20-х годов» (М., 1994).

<sup>124</sup> *Hollier D. La valeur d'usage de l'impossible // Documents. P., 1991. P. VII.*

125 *Leiris M. De Bataille l'impossible à l'impossible Documents // Leiris M. Brisées. P., 1966. P. 261.*

126 *Bataille G. Oeuvres complètes. P., 1992. T. 1. P. 648.*

127 *Leiris M. Op. cit. P. 262.*

128 *Ibid.* Более подробно см. также статью Катрин Мобон: *Maubon C. «Documents», una esperienza critica // Georges Bataille: il politico et il sacro. Napoli, 1987.* Французская исследовательница замечает, что изначально «Докуман» замыслился чем-то вроде «Анналов» Люсьена Лефевра и Мориса Блоха (ст. журнала, прекратившего свое существование в начале 1929 г.), но оказался как бы между «Анналами» и «Сюрреалистической революцией», последний номер которой вышел в конце 1929 г.

129 *Leiris M. Op. cit. P. 261.*

130 Список статей Батая в алфавитном порядке: *Abattoir* (Бойня), *Architecture* (Архитектура), *Black birds* (Черные птицы), *Bouche* (Рот), *Chateau* (Верблюд), *Cheminée* (Заводская труба), *Espace* (Пространство), *Esthète* (Эстет), *Informe* (Бесформенное), *Kali* (Кали), *Malheur* (Несчастье), *Métamorphose* (*Animaux sauvages*) (Метаморфоза), *Musée* (Музей), *Œil* (Глаз), *Poussière* (Пыль). Список статей Лейриса в алфавитном порядке: *Ange* (Ангел), *Benga* (Бенга), *Crachat* (Л'eau à la bouche) (Плевок), *Débauche* (Разгром), *Gratte-ciel* (Небоскреб), *Hygiène* (Гигиена), *Keaton* (Китон), *Métamorphoses* (*Hors de soi. Les Métamorphoses d'Ovide*) (Метаморфозы), *Métaphore* (Метафора), *Pensum*, *Réptiles* (Рептилии).

131 Здесь и далее будут даваться ссылки на факсимильное переиздание журнала в двух томах: *Documents. P., 1991.* Римская цифра обозначает номер тома (I — все выпуски 1929 г., II — все выпуски 1930 г.), арабская — номер страницы (в журнале была принята сквозная пагинация за один год). Мы не даем ссылок на существующие переиздания словарных статей из «Докуман»: статьи Батая были переизданы в первом томе уже упоминавшегося «*Oeuvres complètes*», а также самостоятельно: *Bataille G. Le Dictionnaire critique. P., 1970;* статьи Лейриса вышли в упоминавшемся сборнике «*Brisées*».

132 Приведем отрывок из статьи с гордым названием «Человек», вышедшей в № 4 за 1929 г., где была использована следующая вырезка из «Журналь де деба» (13 августа 1929), представляющего результаты химического анализа организма человека: «Жиры в человеческом теле хватит на то, чтобы сделать из него 7 кусков мыла. В его организме железа столько, что хватит на гвоздь среднего размера, а сахара — чтобы подсластить одну чашку кофе. Из его фосфора можно сделать 2 200 спичек... Все это сырье можно оценить в 25 франков» (I, 215).

133 «Нужды» — это буквальный перевод слова «*des besognes*». Имеется в виду не «потребность» в словах, но «потребности», «нужда» или «нужды», которые испытывают сами слова. То есть речь идет — парадоксальным образом — о внесемиотических свойствах слов. Слово рассматривается Батаем в качестве тела.

134 Французский литературовед Бернар Нозль так и назвал свою статью, посвященную «Критическому словарю»: *Quelques sorties // Bataille G. Le Dictionnaire critique. P., 1970.*

135 *Bataille G. La notion de la dépense // Bataille G. Oeuvres complètes. 1970. T. 1. P. 305.*

136 Более подробно о трате и жертвоприношении см.: *Зенкин С.Н. Сакральная социология Жоржа Батая // Батай Ж. Проклятая часть. М., 2006. С. 7–48.*

137 *Bataille G. Oeuvres complètes. T. 1. P. 470.*

138 Более подробно о тайном обществе «Ацефал» см.: *Сюриса М. Жорж Батай, или Работа смерти / Пер. Е. Гальцовой // Иностранная литература. 2000. № 4. С. 164–177; Зенкин С.Н. Конструирование пустоты: Миф об Ацефале // Предельный Батай. СПб., 2006. С. 118–131.*

139 *Bataille G. Oeuvres complètes. T. 1. P. 489.*

140 *Klossowski P. Le Peintre et son démon. P., 1985. P. 177.*

141 *Bataille G. Op. cit. P. 678.*

<sup>142</sup> Ibid. P. 484.

<sup>143</sup> Ibid. P. 482.

<sup>144</sup> *Klossowski P.* Don Juan selon Kierkegaard // *Acéphale*. N 3–4. P., 1995 (réimp.). P. 29.

<sup>145</sup> *Le Collège de sociologie*. P., 1979. P. 317.

<sup>146</sup> *Huque Ф.* Ecce Homo // *Соч. М.*, 1990. Т. 2. С. 730.

<sup>147</sup> *Bataille G.* Oeuvres complètes. P., 1973. Т. 6. P 369.

<sup>148</sup> Цит. по: *Surya M.* Georges Bataille, la mort à l'oeuvre. P., 1992. P. 322.

<sup>149</sup> *Rey A.* Révolution, histoire d'un mot. P., 1989.

## АВАНГАРДИЗМ / МОДЕРНИЗМ В АНГЛИИ

---

### *Революция в искусстве и поэзии*

На протяжении всего XIX в. Англии удавалось избегать социальных революций, потрясавших Европу. Тем более заметное впечатление произвела на самих англичан революция начала XX в., хотя произошла она в искусстве и заметно уступала в силе эстетической революции во Франции, откуда она пришла.

Вторая половина второго десятилетия XX в. (1910–1915), положившая начало английскому авангардизму, занимает особое место в его истории. Ни до, ни после не проходило столько выставок, не публиковалось столько манифестов, не формировалось столько школ. Почти одновременно в искусстве и литературе возникали направления, продолжавшие и отвергавшие друг друга: постимпрессионизм, кубизм, футуризм, имажизм, вортицизм. События развивались столь стремительно, что обозначать их приходится не только годами, но и месяцами.

### *Постимпрессионизм*

Первым прорывом нового искусства стала лондонская выставка французской живописи «Мане и постимпрессионисты», открывшаяся 8 ноября 1910 г. в галерее Графтон и продолжавшаяся вплоть до января 1911-го. На выставке были представлены Гоген, Ван Гог, Сезанн, а также Пикассо, Матисс, Синьяк, Дерен и Вламинк. По произведенному эффекту ее сравнивают с первыми выставками импрессионистов в Париже, которые сначала вызвали сильнейший антагонизм, а затем сформировали художественный вкус целого поколения.

Импрессионизм сравнительно давно прижился в Великобритании и даже нашел своих предшественников и последователей. Французские импрессионисты считали Тёрнера своим предтечей, Дж. Уистлера — «создателем» лондонских туманов. Результатом многочисленных поездок Клода Моне в английскую столицу стала его знаменитая серия лондонских пейзажей.

Нельзя сказать, что английская публика была незнакома с современным французским искусством, его выставки случались и раньше. В 1905 г. в Лондоне прошла большая выставка импрессионистов, на которой были показаны работы Сезанна. Матисс выставлялся в Лондоне в 1908 г. вместе с Моне и Гогеном. Кандинский был представлен на выставке в 1909 г. Все эти выставки не прошли незамеченными, не вызвав, однако, сколько-нибудь бурной реакции публики или критики. Более того, в июне того же 1910 г. в Брайтоне были показаны 262 работы,

в том числе Сезанна и Матисса, также не вызвавшие особого ажиотажа. Не был новостью для Лондона и бунт против академического искусства, поднятый еще художниками-прерафаэлитами, живопись которых уже стала национальной классикой. И уж тем более не были для английских художников, как, впрочем, и для писателей, большим откровением новые веяния французского искусства. Многие из них не только часто пересекали «Английский канал», но и учились в Париже.

И все же именно 1910-й год, год открытия первой выставки постимпрессионистов, был воспринят как начало революции в искусстве. Не в последнюю очередь и по той причине, что именно эта дата в английской истории была знаменательна ожиданием перемен после десятилетнего правления Эдуарда VII, которое ассоциировалось с Викторианской эпохой. Как считала В. Вулф, именно в конце 1910 г. изменилась природа человека, а вместе с ней и вся природа современного искусства.

Картины для выставки отбирал в Париже художник и искусствовед Роджер Фрай (1866–1934). Он был и создателем случайно возникшего, но быстро укоренившегося термина «постимпрессионизм». Фрай предпочитал термин «экспрессионизм», но в ответ на возражение предложил назвать «новых художников» постимпрессионистами — «в конце концов, они пришли после импрессионистов»<sup>1</sup>. В этом замечании Фрая заключалось распирительное понимание термина, который и привился, поскольку, в отличие от бытовавшего «неоимпрессионизма», утверждал начало принципиально нового этапа развития живописи. Название выставки «Мане и постимпрессионисты», как предполагают, могло быть подсказано и историей живописи в изложении Т. Дюре, которая в 1910 г. была переведена на английский язык под этим названием.

Члены комитета выставки (Р. Фрай, Десмонд Маккарти, Клайв Белл) готовились к атаке на нее академического искусства по всему фронту, тем более что открытию выставки предшествовала брошюра художественного критика Фрэнка Раттера «Революция в искусстве», связавшего ее с нестабильной ситуацией в политике и экономике.

Организация выставки сделала Фрая главным художественным авторитетом знаменитой группы «Блумсбери», к которой он присоединился в том же 1910 г. Его поддерживали сестры Стивен (в замужестве писательница Вирджиния Вулф и художница Ванесса Белл), их мужья: литературный деятель Леонард Вулф и художник Клайв Белл, а также близкие друзья: художники Д. Грант, Э. Гилл и др.

Скандал, вызванный первой постимпрессионистской выставкой, мог бы показаться раздутым ее организаторами, если бы не множество документальных свидетельств<sup>2</sup>. И все же это была продуманная акция, рассчитанная на авангардистский прорыв, отчасти выходящий за границы, ожидаемые Р. Фраем и его командой, в целях осторожности весьма скудно представившими работы Матисса и Пикассо.

Реакция, вызванная выставкой, была неожиданно бурной и резкой не только со стороны широкой публики, но и со стороны художников и писателей. В. Вулф вспоминала, с какой яростью и смехом публика встретила картины французских художников. Она приводит ставшие широко известными слова Г.К. Честертона («разлитые чернила, размазанные ботинком»), У. Бланта («Эта выставка либо отвратительная шутка, либо мошенничество. Я склоняюсь к последнему, так как не вижу никакого намека на юмор»)<sup>3</sup>. Не менее скептическим было отношение ху-

дожников. Известный портретист Джон Сарджент, до 1884 г. находившийся в Париже, счел, что к выставленным работам нельзя относиться как к произведениям искусства. В газеты шел поток писем: выставку обвиняли в культе безобразия и анархии (академический художник Ф. Бёрн-Джонс), в некомпетентности представленных на ней художников (У. Ричмонд), в том, что картины вызывают интерес исключительно с медицинской точки зрения (художник и книжный иллюстратор Ч. Риккетс). Вместе с тем столь же непредсказуемой оказалась реакция А. Беннетта (в дальнейшем главной мишени Вулф как традиционалиста и бытописателя), у которого эта выставка вызвала сожаление, что он уже не сможет с помощью слов сделать то, что художники сделали с помощью красок.

Реакцию на эту выставку Вулф сравнивает с юбилейной лондонской выставкой Сезанна в 1939 г., когда даже трудно было представить, какие чувства вызвали его картины в 1910 г.: «Картины те же, изменилась публика»<sup>4</sup>.

Вместе с тем студенты Слейдовской школы изобразительных искусств (Slade School of Fine Art, основана в 1871 г. известным коллекционером Ф. Слейдом при Лондонском университете), в тот год ими были, в частности, Э. Уодсворт, К. Невинсон, Д. Бомберг, Б. Николсон, составившие вскоре первый эшелон английских художников-авангардистов, несмотря на советы профессоров держаться от выставки подальше, проявили к ней огромный интерес.

Хотя эта выставка и вызвала скандал, переполненные залы говорили о ее невероятном успехе. Фрай был потрясен интересом публики, обычно безразличной к искусству. Но о подлинном успехе можно было говорить спустя два года, когда на второй выставке постимпрессионистов (октябрь 1912 — январь 1913), организованной Фраем в той же галерее, кроме значительно шире представленных работ Матисса и Пикассо экспонировались А. Руссо, А. Дерен, а также впервые появившиеся в Лондоне работы Н. Гончаровой и М. Ларионова, уже выставившиеся в 1908 г. Москве в том же соседстве с Сезанном, Ван Гогом и Матиссом.

Р. Фрай определил эту выставку как постимпрессионизм («в современном развитии») не только на своей родине, во Франции, но и в Англии, где он возник недавно<sup>5</sup>. Если на первой выставке английские художники не экспонировались, то теперь они были представлены сравнительно широко. В их числе были Эдвард Уодсворт (1889–1949), Данкен Грант (1885–1978), Спенсер Гор (1878–1914), последние работы которого напоминали раннего Кандинского. Один из самых ярких художников Стенли Спенсер (1891–1959) — его сравнивают с Шагалом — был представлен знаменитой картиной «Прибытие Джона Донна на небеса».

Наиболее заметное место среди английских художников занял Уиндем Льюис (1882–1957), вскоре возглавивший новую волну авангардистского движения. После обучения в Слейдовской школе (1898–1901) он семь лет провел на континенте (Мюнхен, Мадрид, Париж), проявив особый интерес к кубистическим приемам. На второй выставке Фрая были показаны шесть его акварелей и рисунков серии «Тимон Афинский», примитивистское «Творение» и картина «Мать и дитя», имевшая особенный успех.

Каталоги, журнальные и газетные публикации, лекции организаторов, сопровождавшие обе выставки постимпрессионистов, не имели четкого программного характера. В основе их общей позиции было противопоставление импрессионистам. Р. Фрай, учитывая опыт первой выставки постимпрессионистов, когда английская

публика, привыкшая к «описательной имитации природных форм», не поняла креативности нового движения в искусстве, в каталоге второй выставки объяснял задачи современных художников: «Они стремятся не имитировать форму, а создавать форму; не имитировать жизнь, а найти эквивалент жизни»<sup>6</sup>. Постимпрессионисты, настаивал Фрай, исходили из необходимости «раз и навсегда отказаться от идеи подобия природе» и руководствоваться эмоциональной выразительностью, которая может быть передана «ритмом линий», «жестом», пространством — всем, что составляет «форму»<sup>7</sup>. Их цель — не иллюзия и видимость (*appearance*), а реальность (*reality*). Подтверждение своей позиции Фрай находил в примитивном искусстве, которое современному художнику предлагало выбор, «будет ли он думать формой, как древние художники европейских народов, или только видеть ее»<sup>8</sup>.

Позицию Фрая развивал Десмонд Маккарти в неподписанном предисловии к каталогу первой выставки: «Наступает момент, когда изощренное мастерство чистой репрезентации начинает разрушать выразительность формы», достичь же ее способен лишь художник, «двигающийся к абстракции», «упрощающий рисунок и живопись». В связи с картинами Матисса он отметил особое значение примитивного искусства, которое не столько «пытается представить различимое глазом, сколько очертить линией ментальную концепцию объекта»<sup>9</sup>.

Путь к абстракции был открыт, и в статье каталога второй выставки постимпрессионистов художник и искусствовед Клайв Белл (1881–1964, входил в группу «Блумсбери»), разделявший взгляды Фрая, провозглашал «смерть репрезентации». Постимпрессионизм уже не нуждается в защите, писал Белл: «Битва выиграна. Теперь мы знаем, что законна любая форма, в которой художник может выразиться <...> и есть вещи, достойные выражения, которые никогда не могли бы быть выражены в традиционных формах»<sup>10</sup>. В эти же годы он писал свой трактат «Искусство» (*Art*, 1914), в котором современную живопись характеризовал как «определенную комбинацию линий и красок, соотношение форм, вызывающих эстетические эмоции. Эти соотношения и комбинации линий и красок, эти эстетически подвижные формы я называю “сущностной формой”, и “сущностная форма” — единственное качество, общее для всех произведений визуального искусства»<sup>11</sup>. Истоки постимпрессионизма Белл относил к Византии VI в. и Флоренции XIV–XV вв.

«Если вкус может быть изменен одним человеком, его изменил Роджер Фрай» — эти слова известного английского историка искусства Кеннета Кларка вынесены на обложку переизданной в 1990 г. книги Фрая «Видение и изображение»<sup>12</sup>, включавшей его эссе 1900–1920 гг. В основе его позиции лежало разделение искусства и природы с акцентом на эстетических задачах в противоположность дидактическим, на экспрессивности в противоположность описательности. Воспитанный на работах импрессионистов, Фрай пришел к выводу, что их художественное видение свелось к колористической мозаике, лишенной структурной связности. Это побудило его обратиться к старым мастерам, к флорентийским художникам раннего Ренессанса, прежде всего к Джотто. Его путеводителем была книга «Итальянские художники Ренессанса» Бернарда Беренсона, которая направила его на поиски формальных свойств живописи. Беренсон называл ранних флорентийцев «суперреалистами», передавшими с помощью соотношения форм более

глубокое чувство реальности, чем это могли сделать имитаторы природы. Описывая фрески Джотто на сюжеты из цикла о св. Франциске во флорентийской церкви Санта-Кроче, Фрай обращает внимание на сочетание в них узнаваемой жизни и драматической экспрессивности всей сферы человеческих чувств, обращенное к будущему искусству, которое на протяжении нескольких веков приближалось к репрезентации видимости.

Крайнюю точку на этом пути обозначил импрессионизм, завершившийся «величайшей революцией в искусстве», начатой Сезанном и продолженной Гогеном и Ван Гогом. Фрай сравнивает эту революцию с той, которая произошла, когда на смену «греко-римскому импрессионизму» пришел «византийский формализм». Установлением «чисто эстетического критерия» современные художники «вновь открыли принципы структурной формы и гармонии» (*structural design and harmony*)<sup>13</sup>. Перемещение акцента с верности жизни на эстетическое восприятие сделало возможным открытие первобытного и примитивного искусства, не доступного прежнему пониманию искусства.

В «Эссе об эстетике» Фрай обосновывает необходимость «эстетического восприятия» искусства, «позволяющего раз и навсегда обойтись без идеи сходства с природой, с верностью или неверностью ей, как проверки, и лишь рассматривать, адекватно ли раскрываются эмоциональные элементы, присущие природной форме, если эмоциональная идея не зависит от степени сходства или полноты репрезентации»<sup>14</sup>.

Фрай нашел неожиданного союзника в лице Л.Н. Толстого, чья статья «Что такое искусство?» (англ. перевод 1898 г.) натолкнула его на размышления об эстетике, прежде всего «его предположение, что у искусства нет обязательной связи с тем, что прекрасно в природе», и что поэтому не следует оставаться жертвами греков, восхищавшихся красотой человеческой фигуры, и смешивать разные употребления слова «прекрасное» для эстетического суждения о произведении искусства и красоте женщины, заката. Из рассуждений Толстого Фрай извлек идею «произведения искусства не как описания уже где-то существующей красоты, а как выражения эмоции художника, переданной зрителю»<sup>15</sup>.

В статье «Взгляд назад», написанной в 1920 г. как заключение к книге «Видение и изображение», Фрай возвращается к проблеме традиции и отчасти дистанцируется от понимания Беллом «сущностной формы». «Предположим, что мы в состоянии выделить в произведении искусства чисто эстетическое качество, названное м-ром Клайвом Беллом “сущностной формой”». Какова природа вызываемой ею эстетической эмоции? Возникают вопросы, которые еще предстоит решить. Флоберовская «выразительность идеи» (*expression of idea*) ему близка, но ведь он не успел или не смог объяснить, как он понимал «идею». В конечном итоге Фрай не поддержал чистую абстракцию, но и не решил проблему репрезентации в искусстве.

В чем Фрай и Белл безусловно сходились, так это в отношении к Сезанну, в котором видели завершение импрессионизма и намеченный переход к геометрической живописи, о чем стало известно после публикации его знаменитого письма к Бернару с советом «трактовать натуру в виде куба, конуса и шара». Белл назвал его «Христофором Колумбом, открывшим новый континент формы»<sup>16</sup>. Оба написали солидные монографии о нем и были признаны английскими сезаннистами<sup>17</sup>.



Эстетическая теория Фрая и его соратников сопоставима с теорией русских формалистов. Они сходно решали извечную проблему соотношения искусства и действительности, противопоставляя вопросу «что» вопрос «как»; утверждали примат формы над содержанием, а само содержание рассматривали как один из аспектов формы; сходно разрабатывали и механизм эстетического восприятия. Как писал В.М. Жирмунский в 1919 г., «факты так называемого содержания уже не имеют самостоятельного существования, независимого от общих законов художественного построения»<sup>18</sup>.

Сразу после закрытия второй постмодернистской выставки встал проблема объединения английских авангардистов, за решение которой взялся Р. Фрай, привлечший У. Льюиса к обсуждению своего проекта. Идеей Фрая было создание мастерской декоративного искусства в духе У. Морриса, которая не только бы сплотила, но и стала материальной поддержкой бедствующих художников.

Открывшиеся в апреле 1913 г. «Мастерские “Омега”» (просуществовали до 1919 г., содиректорами Фрая были Д. Грант и Ванесса Белл) стали художественным крылом группы «Блумсбери». Работавшие здесь художники (первоначально среди них были Льюис, Невинсон, Робертс, Хэмилтон, Этчеллс, Бомберг, Гор) экспериментировали с кубистскими формами дизайна мебели, тканей, обогнав время (позже их дизайны были растиражированы). Принцип работы был анонимно-коллективным, что вызывало недовольство ряда художников и послужило поводом к громкой ссоре Льюиса с Фраем в связи с заказом на «постимпрессионистскую комнату» для ежегодной выставки «идеального дома» в Олимпии. Льюис считал, что заказ был адресован ему и Гору и обвинял Фрая в недостойном поведении. Критики предлагают разные сценарии этой истории, но сходятся на том, что в основе лежала борьба за лидерство, а раздутый прессой скандал был спровоцирован Льюисом.

Хотя успех постмодернистских выставок убеждал их организаторов в том, что «битва выиграна», вслед за выигранной битвой началась внутренняя борьба и эстетическое размежевание. В основе полемики между Р. Фраем и К. Беллом, с одной стороны, Э. Паундом и У. Льюисом — с другой, была ориентация на разные течения европейского художественного авангарда. Для Фрая наибольший интерес представляли Сезанн и Матисс, глава первого значительного направления в живописи XX в. — фовизма. Его увлекала не геометричность, а сочетание цвета и формы, что нашло отражение в живописи художников группы «Блумсбери». Паунд же видел в этом проявление «реакционности», для него будущее искусства связывалось с Пикассо как основоположником кубизма (к кубизму шел У. Льюис — художник, которого Паунд оценивал выше Пикассо).

После разрыва с Фраем в октябре 1913 г. из «Омеги» вслед за Льюисом вышли Уодсворт, Этчеллс и Хэмилтон, которые вместе с Д. Бомбергом и Дж. Эпстайном (1880–1959) в декабре того же года представили свои работы на выставке в Брайтоне под названием «Английские кубисты». Они и стали первыми членами основанного Льюисом в марте (официальное открытие состоялось в апреле) 1914 г. Центра революционного искусства (Rebel Art Centre) как противовеса «Омеге». Центр предназначался для проведения дискуссий и чтения лекций. Паунд присоединился к нему в качестве лектора. Но просуществовал он лишь три месяца (закрылся в июне) из-за денежных затруднений, а также по той причине, что вся

энергия Льюиса переключилась на создание журнала, которому надлежало стать образующим началом нового направления.

Размежевание художественного авангарда стало совершившимся фактом.

### *Вортицизм*

Постимпрессионисты, хотя и выступали с манифестными заявлениями и статьями, не создали «рекламного» манифеста, который помог бы им под собственным ярлыком вписаться в авангардистский контекст. Его создало новое направление — вортицизм, поначалу не имевшее названия, инициаторами которого были художник и писатель У. Льюис, поэт Э. Паунд (1885–1972), приехавший в Лондон в 1908 г., чтобы восстановить знакомство с У.Б. Йейтсом (начатое в США в 1903 г.), и проживший здесь до 1920 г., и скульптор Анри Годье-Бржешка (1891–1915), обосновавшийся в Лондоне в январе 1911 г. Формирование направления началось в 1913 г. с задуманного Льюисом журнала для содействия продвижению в Англии авангардистского искусства. Предложенное художником К. Невинсоном агрессивное название «Бласт» (букв. «долой; взрыв») заявляло о главной цели издания: покончить со старым искусством, противопоставив ему новое. Издателем согласился стать Джон Лейн, прославившийся в конце XIX в. созданием декадентского журнала «Желтая книга».

Льюис по существу стал единоличным организатором и главным автором журнала, поскольку с началом Первой мировой войны Годье ушел на фронт, а Паунд в зимние месяцы жил в Суссексе, где в 1913–1915-х годах исполнял роль секретаря и «советчика» Йейтса. Паунд не отстранился от журнала, он участвовал в его обсуждении, публиковал свои материалы, но больше печатался в других изданиях, сочувствовавших новому направлению в искусстве. Не скованный агрессивной демагогией Льюиса, он развивал свои эстетические взгляды на страницах «Нью эйдж», «Эгоист», «Фортнайтли ревью», «Литтл ревью» и других журналов<sup>19</sup>. В них же он вел рекламную кампанию будущего журнала, представляя его как ежеквартальник для «обсуждения кубизма, футуризма, имажизма и всех витальных форм современного искусства» («Эгоист», 1 апреля 1914). «Мы сметем прошлый век, как Аттила смел Европу», — писал Паунд в том же журнале спустя полтора месяца («Эгоист», 15 июня). Однако перед самым выходом журнала позиция Льюиса по отношению ко «всем витальным формам современного искусства», особенно к футуризму, резко изменилась после того как «нашествия» итальянских футуристов во главе с Ф.Т. Маринетти стали принимать все более «завоевательный» характер. Маринетти подчеркивал свою любовь к Лондону как к самому футуристическому городу в Европе, и сожалел, что английские художники все еще живут в пасторальном мире.

Впервые итальянские футуристы появились в Лондоне за полгода до первой выставки постимпрессионистов, а затем — за несколько месяцев до второй. Но устроители тех выставок остались к ним равнодушны. В отличие от них Льюис более чем положительно оценивал лондонскую деятельность Маринетти, которая к тому же помогла ему отделиться от «блумсберийцев», своих главных врагов. Футуризм остался в основе стратегии Льюиса, хотя он настойчиво подчеркивал свое отличие от этого движения, считая, однако, что оно полезно «в этом логове

эстетизма и снобизма»<sup>20</sup>, и даже был готов согласиться с термином «футуризм» для общего обозначения всего нового искусства.

В этом отношении позиция Паунда была более принципиальной. Как писал Элиот, «Паунд сделал, вероятно, больше всех, чтобы футуризм не проник в Англию. Его неприятие этой школы — первый случай, когда дело не просто в неразборчивой враждебности всему новому, а в том, что футуризм вообще несовместим с принципом формы. Как выразился сам Паунд, футуризм — это “импрессионизм в ускоренном режиме”»<sup>21</sup>.

Маринетти появился в Лондоне весной 1914 г., когда в мае-июне в галерее Доре была открыта «Выставка работ итальянских футуристических художников и скульпторов» (Боччони, Карра, Дж. Балла, Дж. Северини), а до того в январе-феврале посетил Петербург и Москву, где русские футуристы стремились отстоять свою особость; но в Англии он проявил наибольшую активность. Он чаще выступал с лекциями, проводил конференции, посещал знаменитостей. На первой конференции он читал свою «Осаду Адринополя», маршируя по залу под барабанную дробь, и ударами молотка имитировал стрельбу из пулемета. В «Колизее», самом популярном мюзик-холле Лондона, Маринетти выступил с лекцией «Искусство шумов» о футуристической музыке. В гостях у Йейтса, выслушав его стихи, Маринетти счел их «пассеистскими» и в ответ на вежливое предложение хозяина почитать собственные стихи, стал так кричать, что соседи принялись стучать в пол и потолок, и Йейтсу пришлось остановить его<sup>22</sup>.

На этот раз итогом активной лондонской деятельности Маринетти стала публикация (7 июня) очередного футуристического манифеста под заглавием «Витальное английское искусство». Вместе с Маринетти его подписал от имени Центра революционного искусства, директором которого был Льюис, английский художник К. Невинсон. В преамбуле Маринетти выражал свое восхищение Англией и намерение вместе с Невинсоном вылечить английское искусство от самой серьезной болезни — «почитания традиции».

Публикация «английского манифеста», не согласованная с Льюисом, воспринятая как угроза его лидерству, вызвала резкий отпор и ускорила шаги по оформлению нового направления с названием, отличным от всех прочих «-измов». Сам термин «вортицизм» (от слова *вортекс* — «водоворот, вихрь», введенного в оборот Паундом в декабре 1913 г.), принятый Льюисом как обозначение концентрированной энергии нового движения, появился в последний момент, когда первый номер журнала был уже практически набран. И все же «Бласт» вышел 20 июня 1914 г. с подзаголовком «Журнал Великого Английского Вортекса» и лозунгом «Да здравствует Вортекс!». «Вортексом» были названы манифесты Льюиса, Годье-Бржепски и Паунда, а «вортицизмом» — новое направление в искусстве и поэзии, отличное от футуризма.

Слово «вортекс» было хорошо известно в Лондоне в начале 1910-х годов в другом контексте. Им называли круговорот лондонской жизни, ее вихрь и водоворот, в котором исчезало одно и появлялось другое. Именно так охарактеризовал Паунд литературную и художественную обстановку в английской столице четырех предвоенных лет в письме к К.У. Уильямсу<sup>23</sup>. Мэй Синклер, свидетельница и участница лондонской круговорты с осени 1910-го до лета 1914 г., назвала «Вортексом» вторую часть своего романа «Райское древо» («The Tree of Heaven»,

1917): «Люди жили в моральном вихре; они вертелись и вертелись друг вокруг друга, бессильные сопротивляться всеобщему кружению в водовороте. <...> Делом чести было не дать вытолкнуть себя из него, вытолкнуть из Вихрекса, надо было подчиниться ему, дать себя засосать и вертеться, и вертеться вместе со всеми».

Это слово, ставшее термином, имело свою предшествующую и последующую историю и в литературе. Им пользовался У. Блейк в поэме «Мильтон» для передачи концентрированной энергии жизни и творчества своего героя. Спустя два века У.Б. Йейтс, изучавший Блейка, назвал двойной вихрь, или «вортекс» из его поэмы, своим «антитетическим символом», а с конца 1910-х годов передавал им новую энергию своих стихов (одно из самых известных — «Второе пришествие» — перекликается с трактовкой вортицизма Паундом).

В «Бласте» вортекс провозглашался вершиной искусства, выражением его энергии, а сам журнал стал главным артефактом вортицизма. У. Льюис воспользовался техническим арсеналом футуристических манифестов. Размер, цвет, шрифт журнала должны были шокировать своей агрессией. Возможно, что образцом послужили и типографические эксперименты итальянского футуристического журнала «Лачерба» (1913–1915), и не только его.

«Бласт» не только преуспел в создании жанра авангардистского манифеста, он и сам стал манифестом. По примеру манифеста «Футуристическая антитрадиция», изданного Аполлинером летом 1913 г., Льюис и Паунд составили провокационный список того, что предлагается «проклясть» или, напротив, «благословить». По образцу максимы Блейка («Проклятие укрепляет. Благословение расслабляет») из его «Притч Ада» Англия проклинаясь (годы царствования королевы Виктории; Гольфстрим, размягчающий характер англичан) и одновременно благословлялась; проклинаясь философ Бергсон и писатель Голсуорси; благословлялись восточная литература, касторка, Шалыпин, Кромвель. Как позже вспоминал Льюис в автобиографии «Подрывник и бомбардир», это был вызов англосаксонской моде на «чувство юмора», демонстрирующего «английскую честность». Он хотел показать, что каждый аргумент имеет две стороны, и то, что получило благословение, через минуту может быть проклято<sup>24</sup>.

Хотя художник и прозаик Льюис, скульптор Годье-Бржешка и поэт Паунд по-разному понимали вортицизм, они сходились в противопоставлении его всем другим авангардистским движениям, прежде всего импрессионизму, а вслед за ним — постимпрессионизму, кубизму и футуризму, как пассивно имитирующим европейское искусство.

Рупором был Льюис. Имея в виду импрессионистов, он провозглашал: Жизнь — это спасение для потерпевших поражение. Так же как Натура — «благословенное спасение в искусстве для художников с жалким и слабым воображением, с нездоровым призванием и инстинктом»<sup>25</sup>. «Наш Вортекс как злая собака набрасывается на ваше импрессионистическое волнение» («Blast». 1914. N 1. P. 149). «Жизнь — это Прошлое и Будущее. / Настоящее — это Искусство» (N 1. P. 147). Но более всего Льюис превозносил уникальность самого термина. В статье «Обзор современного искусства» он подчеркивал, что «вортицизм» — «единственное слово, которое используется исключительно в этой стране для обозначения нового импульса в искусстве», и противопоставлял его всем другим направлениям в искусстве начиная с импрессионистов, которые, стремясь к прав-

дивости, «довели натурализм почти до фотографической крайности» («Blast». 1915. N 2. P. 38, 39). Тогда как «передать эмоцию, получаемую от контакта с Природой, можно, только становясь ею, а не имитируя ее» (N 2. P. 45). Футуризм он называет современным импрессионизмом с «добавлением автомобилизма и нищезанятия», кубистов — «обращенными импрессионистами» (N 2. P. 39). И только Кандинского считает «единственным в Европе чисто абстрактным художником», хотя и с оговоркой: приверженность теории делает его пассивным, лишает витальности (N 2. P. 40).

Специфичность вортекса в наибольшей степени раскрывается тогда, когда Льюис трактует его как все в себя втягивающую, засасывающую пучину, водоворот, в котором вортицист занимает неподвижный центр (still point), откуда наблюдает за происходящим, не отрешаясь от жизни, но сохраняя дистанцию. «Вортицист находится в состоянии максимальной энергии, когда он совершенно неподвижен <...> Вортицист не присасывается к Жизни. Он ставит ее на место в Вортицистском Универсуме!» («Blast». N 1. P. 148). Однако не все увидели в этом оригинальность вортицизма. Свои впечатления от нью-йоркской выставки вортицистов (1916) выразил американский юморист: «Вортицизм получается в результате того, что кубизм и футуризм с противоположных сторон бросаются в вакуум, чтобы встретиться в центре»<sup>26</sup>.

Годье-Бржешка посвятил свою статью «Вортекс» креативной энергии, свойственной видению скульптора: сфера (sphere), помещенная в куб. Под знаком вортекса он пунктирно прочертил историю скульптуры от каменного века, Дордоньских пещер, где в 1901 г. были обнаружены наскальные рисунки, и вплоть до «падения импрессионизма», после чего пришли «МЫ, модернисты», среди которых Годье называет скульпторов: англичанина Эпстайна, француза Бранкузи, русского Архипенко, поляка Дуниковского, Модильяни и себя. Его словами «Воля и сознание — это наш ВОРТЕКС» заканчивался первый номер «Бласта» (P. 158). Еще один «Вортекс Годье-Бржешки» с подзаголовком «написан в окопах» и объявлением в черной рамке о его гибели 5 июня 1915 г. появился во втором номере «Бласта». Статья примечательна рассказом скульптора об эксперименте с формой немецкого ружья. Отломав приклад и вырезав на нем композицию из линий и плоскостей, он придал художественный порядок «образу жестокости».

Паунд, начав свой манифест с общего утверждения: «Вортекс — это точка максимальной энергии» («Blast». N 1. P. 153), выделяет затем принципиальное понятие «Первичный Пигмент» (The Primary Pigment), характерное для разных искусств: образ — в поэзии, цвет — в живописи, форма — в скульптуре.

Эстетические принципы вортицизма в большей степени проясняются в статьях Паунда, опубликованных за пределами «Бласта», не связанных со стилистикой громогласных манифестов Льюиса. Свою главную идею о соотношении поэзии и живописи Паунд высказал еще во время первой выставки постимпрессионистов и развил в статье «Новая скульптура» («Эгоист», 16 февраля 1914), посвященной Дж. Эпстайну. Но наиболее подробно он изложил свое понимание вортицизма в книге воспоминаний о Годье-Бржешке (1916): Главную задачу вортицистов он видел в обозначении того, что составляет основу, применимую для всех искусств. В каждом из них есть свой «первичный пигмент», которого нет в других. Но, как считал Паунд, вортицизм нашел «коррелятивную эстетику» (correlative aesthetic),

связывающую все искусства и сохраняющую их особенность (очевидно, что не может быть «кубистской поэзии» или «имажистской живописи»). И, хотя вортицизм является прежде всего движением художников, это не противоречит притязанию на соотношение искусств как центральной цели вортицизма.

Одной из обсуждаемых в «Бласте» проблем стало соотношение абстракции и репрезентации. В «Обзоре современного искусства» во втором номере журнала Льюис противопоставил абстрактной живописи Кандинского обязательность репрезентативного элемента, имея в виду собственные работы, в которых абстракция не скрывает предмет полностью. Это замечание могло быть сделано им и в противовес высокой оценке работ Кандинского, вынесенной Р. Фраем, которого тесно увязанная структура и красота колористических оппозиций «Импровизации № 30 (Пушки)» уверили в выразительных возможностях абстрактного искусства, и К. Беллом (включившим его в число лучших постимпрессионистов), а также переводу из книги Кандинского «О духовном в искусстве» в первом номере «Бласта», выполненному художником Уодсвортом. Этот откомментированный перевод отдельных разделов трактата Кандинского, годом раньше переведенного на английский язык, был напечатан под названием «Внутренняя необходимость». Уодсворт выделил в нем главный принцип беспредметной живописи, которая на языке форм и красок выражает внутреннее во внешнем. Замечание Кандинского о бесконечном числе форм с перевесом то материального, то абстрактного начала он «принял как аксиому»: «художник может пользоваться любыми нужными ему формами (природными, абстрагированными или абстрактными), чтобы выразить себя, если этого требуют его чувства» («Blast». N 1. P. 122).

Несмотря на множество статей о вортицизме, сколько-нибудь цельной эстетики этого направления их авторы не создали. Сделав ставку на его абсолютное своеобразие, Льюис в полемических целях отвергал кубизм и футуризм, как ни трудно было отрицать зависимость вортицистской живописи от кубистического формализма и футуристической энергетики. И порой выдавал себя, когда, критикуя футуристов за непомерную любовь к машинам, а кубистов — к портретам и натюрмортам, пользовался футуристической критикой кубизма и кубистической — футуризма. Свойственная вортицистской живописи геометрическая форма, сочетающая интерес к форме кубистов с футуристическим динамизмом, так называемый динамический формизм, позволяет говорить о ее типологической близости кубофутуризму<sup>27</sup>. Динамический формизм проявился, в частности, в теме танца, характерной не только для вортицистской живописи, но и скульптуры.

Экземпляры первого номера «Бласта» были разосланы по всем столицам Европы. Русский авангардистский журнал «Стрелец» откликнулся, напечатав в первом номере (1915) статью З. Венгеровой под заглавием «Английские футуристы». Она обратила внимание на оформление журнала (его название перевела как «Долой»), повторяющего приевшиеся приемы футуристов. «Мы не футуристы, прежде всего не футуристы, — прерывает меня со злобным упорством высокий тонкий блондин с закинутыми назад длинными волосами, с угловатыми чертами лица, с крупным носом и светлыми, никогда не улыбающимися глазами. Это Эзра Паунд, обангличанившийся американец». И продолжает цитировать его: «Мы вортицисты, а в поэзии мы "имажисты"». Наша задача сосредоточена на образах, состав-

ляющих первозданную стихию поэзии, ее пигмент, то, что таит в себе все возможности, все выводы и соотношения — но что еще не воплотилось в определенное соотношение — и тем самым не стало мертвым. Прошлая поэзия жила метафорами. Наш “вихрь”, наш “vortex” — тот пункт круговорота, когда энергия врывается в пространство и дает ему свою форму. Все, что создано природой и культурой, для нас общий хаос, который мы произносим своим вихрем. Мы не отрицаем прошлого — мы его не понимаем»<sup>28</sup>.

В рассуждениях Паунда Венгерова видит «роковое расхождение смелых и, несомненно, интересных программ с полной беспомощностью их осуществлений» и в заключение пишет: «Поэзия имажистов ничего яркого не дала — как не дали ничего нового их проклятия и благословения. Но теория “вихря в пространстве” и необходимость создать новые отвлеченности сама по себе плодотворная. Где же и когда она воплотится в творчестве, перестав быть только теорией и мечтой?»<sup>29</sup>.

В качестве иллюстрации в «Стрельце» перепечатали из первого номера «Бласта» «Портрет англичанки» Льюиса, поместив его рядом с «Облаком в штанах» Маяковского и «Портретом Маринетти» Н. Кульбина. Сообщая об этом, Р. Корк, автор двухтомного труда «Вортицизм и абстрактное искусство первого машинного века», отмечает определенное сходство между Льюисом и Малевичем и высказывает предположение, что, поскольку Льюис шел к вортицизму, как Малевич к супрематизму от кубизма и футуризма, «Портрет англичанки» и статья о вортицизме в «Стрельце» могли помочь ему развить свой супрематический словарь<sup>30</sup>.

Хотя во всех журнальных манифестах «Бласта» единодушно подчеркивалось отличие вортицизма от всех других художественных направлений, Паунд тем не менее вынужден был признать, что групповое единство относительно: это было «движение отдельных личностей», объединенных «общими намерениями» («Эгоист» от 15 августа 1914 г., вскоре после выхода первого номера «Бласта»<sup>31</sup>). Не только потому, что многие помещенные в журнале произведения, будь то художественные или литературные, не отвечали с точки зрения его редактора «требованиям вортекса», но и по той причине, что далеко не все художники и писатели, принимавшие в нем участие, причисляли себя к вортицистам.

Помимо Льюиса, главными вортицистами были художники, формально не относившие себя к этому движению. На первой выставке вортицистов в галерее Доре одновременно с выходом второго номера «Бласта» в июле 1915 г. (почти все представленные на ней работы пропали) художники были разделены на «вортицистов» и «приглашенных не вортицистов».

Из всех вортицистских художников Льюис первым пошел по направлению к геометрической абстракции. В его композициях, выполненных в коричневом, сером, черном и белом цвете, подчеркивалась конфликтность геометрических форм, характерная и для «Портрета англичанки». Часть работ Льюиса, отмеченных позже как типично вортицистские, еще в 1912 г. экспонировались на второй постмодернистской выставке. Среди них была серия рисунков на сюжет трагедии Шекспира «Тимон Афинский» с лицами, напоминающими маски, с жесткими угловатыми линиями усеченных тел, с перекрывающимися друг друга черными и белыми планами. На одном из них геометрические формы одетых в броню фигур втягиваются вихрем в центр вортекса.

Ближе всех Льюису были урбанистические абстракции Эдварда Уодсворта («Ньюкасл-на-Тайне», «Роттердам» и др.). Но самыми известными вортицистами среди «не вортицистов», т. е. формально не причислявших себя к ним, были художник Дэвид Бомберг (1890–1957) и скульптор Джейкоб Эпстайн (1880–1959).

Композиции Бомберга «В трюме» (1912–1913), «Джиу-джитсу» (дзю-до) (1913) и «Грязевая баня» (1914) сочетают абстрактные и вортицистские элементы с отчетливыми признаками кубизма. Художник отказался помещать их репродукции в «Бласте», но представил эти полотна на персональной выставке в Лондоне в июле 1914 г. в числе 55 картин. В предисловии к каталогу он заявил, что «призывает к Чувству Формы», в его понимании близкой «чистой форме» Фрая.

Картины Бомберга с трудом поддаются расшифровке. Первую из них поясняет сам художник: она «изображает людей в трюме корабля, выбирающихся из одного люка и попадающих в другой», на нее он наложил решетку из 64 квадратов, по числу квадратов на шахматной доске, чтобы придать изображению жесткую форму<sup>32</sup>. Гигантские фигуры, расчлененные квадратами, спешащие покинуть корабль, выражают энергизм движения. Сложная структура «Джиу-джитсу», также расчлененной на квадраты, передает резкие движения японской борьбы. «Грязевая баня», намекая на реальные бани в восточной части Лондона, выражает напряженную жизнь современного города. Придавая этой работе особое значение, Бомберг вывесил ее с наружной стороны галереи, где проходила его выставка. Все картины Бомберга отличаются контрастным сочетанием красных, синих, коричневых красок.

Самым впечатляющим примером краткой связи Эпстайна с вортицизмом (он отказался подписать коллективный манифест «Бласта» и отдал в журнал лишь два рисунка) стала монументальная, более трех метров высотой, скульптура под названием «Машина для бурения скалы» («Rock Drill», 1913–1914). Она изображала грозную, напоминающую робота фигуру с огромной буровой машиной (куплена скульптором) между ее широко расставленными ногами. Позже он называл ее «зловещей фигурой сегодняшнего и завтрашнего времени. Ничего человеческого, только страшный монстр Франкенштейн, в которого мы превратились»<sup>33</sup>. О первоначальном виде скульптуры можно судить лишь по репродукциям, так как в 1916 г., отрезвленный трагической реальностью войны, Эпстайн ее демонтировал. Он убрал нижнюю часть тела, а голову, стилизованную под африканскую маску, и торс отлил в бронзе (галерея Тейт). В эти же годы Эпстайн создал несколько вариантов совокупляющихся мраморных лебедей. Позже он рассматривал свои вортицистские работы как ученические и в конце жизни сконцентрировался на портретных бюстах, близких традиционной манере, увлекся монументальной резьбой на мифологические и религиозные сюжеты.

Основное содержание обоих номеров «Бласта» составляли эстетические манифесты и статьи, а также художественные иллюстрации к ним. Литературные иллюстрации были представлены почти исключительно стихами Паунда (11 стихотворений в № 1 и 8 — в № 2). Его двухстрочное стихотворение «L'Art» (опубл. 1911) близко имажистской структуре: «Green arsenic smeared on an egg-white cloth, / Crashed strawberries! Come, let us feast our eyes» («Blast». N 1) («Зеленый



мышьяк замарал белое, как яйцо, платье / Раздавленная земляника! Идем, устроим праздник глазам»; перевод Л. Гунина). Н.И. Харджиев приводит эти строки как пример стихового натюрморта<sup>34</sup>. Оно и было написано как карикатура на постимпрессионистский натюрморт первой выставки Фрая, что подтвердилось, когда в сборнике «Lustra» (1916) к заглавию стихотворения был добавлен год выставки (1910). И лишь «Догматическое пособие по игре в шахматы» («Dogmatic Statement on the Game and Play of Chess») во втором номере «Бласта», с подзаголовком «тема для серии картин» (Паунд взял ее у Бомберга), было задумано как эквивалент вортицистской живописи. Мотив шахматной доски служит метафорой геометрической абстракции. Он же поместил во втором номере «Бласта» «Прелюдии» и «Рассодию ветреной ночи» Т.С. Элиота (его первые публикации в Англии) как пример «искусства диссонанса».

С точки зрения Льюиса, поэзия Паунда лишь частично отвечала требованиям вортицизма. И в назидание писателям, которым «не удастся идти в ногу с визуальной революцией», он написал пьесу «Враг звезд» («Враг» — маска Льюиса, который называл себя «любимым врагом» Эдит Ситуэлл), поместив ее в первом номере «Бласта» сразу вслед за подборкой стихотворений Паунда. В этой пьесе, скорее рассказе, составленном из монологов, борьба центрального персонажа Аргола и его ученика Хэнпа соотносится с двойной звездой Аргол, которая регулярно затмевается более слабой звездой. Хэнп убивает заснувшего Аргола, а затем сам кончает самоубийством — они враги, но не могут существовать друг без друга. Графическая проза, телеграфный стиль, обрывочный синтаксис, фрагментарные, разорванные фразы, резкий тон, сюрреалистическая несочетаемость образов и метафор (молчание опускается «как гильотина») напоминают футуристический стиль, от которого Льюис упорно открещивался. В 1932 г. Льюис опубликовал новый, значительно расширенный и упорядоченный вариант «Врага звезд»<sup>35</sup>.

Вортицизм израсходовал свою энергию на манифесты. Хотя «Бласт» был объявлен ежеквартальным изданием, второй, и последний, его номер, вышедший в июле 1915 г. с подзаголовком «военный номер», был много тоньше и скромнее и уже не шокировал прежней агрессивностью. Льюис предсказывал в нем возвращение к фигуративному искусству.

Главной причиной короткой жизни журнала стала не только начавшаяся война и материальные затруднения, но и утрата интереса к столь бурному начинанию. Паунд пытался оживить интерес к вортицизму, издав в 1916 г. воспоминания о Годье-Бржешке с размышлениями об этом начинании. Но после окончания войны он объявил о смерти вортицизма, так и назвав свою статью, опубликованную в 1919 г. в журнале «Литл ревью». Заглавие, однако, было двусмысленным, смерть Годье, как писал Паунд, это еще не похороны вортицизма, что подтвердила мемориальная выставка его работ летом 1918 г. в Лондоне, получившая единодушно высокую оценку, которой он был лишен при жизни<sup>36</sup>.

Так что конец вортицистскому движению действительно положила Первая мировая война. Но не только по той причине, что значительная часть близких ему художников была на фронте. К концу войны многих из них освободили от воинских обязанностей для профессиональной работы. Невинсон одним из первых стал официальным художником британского правительства, перед которым ставилась

задача изображать не ужасы войны, а романтические руины и бодро шагающих солдат. Уодсворта привлекли к маскировочной окраске кораблей в английских портах. Кроме того, для наглядного свидетельства участия в войне Канады в конце 1917 г. был создан Канадский фонд военной летописи (Canadian War Memorials Fund). Английские художники (Бомберг, Этчеллс, Льюис, Невинсон, Робертс, Уодсворт) освобождались от воинских обязанностей при условии, что они откажутся от абстрактных композиций и передадут свои личные впечатления от сражений на монументальных полотнах. Хотя это несло угрозу выработанной вортицистской стилистике, они шли на это не по принуждению, поскольку имели опыт не только абстрактной, но и предметной живописи. Военный опыт Льюиса, служившего в артиллерии, изменил его взгляд на мир: «Геометрическая живопись, исключительно интересовавшая меня прежде, теперь казалась холодной и пустой <...> она требовала наполнения плотью и кровью...»<sup>37</sup> Эпстайн позже рассматривал свои вортицистские работы как ученичество.

В первых послевоенных статьях Льюиса заметно меняется его оценка предшествующего опыта и прогноз на будущее. Успешная предвоенная революция в живописи, писал он, не означает, что в ближайшее время произойдет новая<sup>38</sup>. Высоко оценивая работы Уодсворта, представленные на его последней выставке, Льюис отмечает попытку художника «захватить естественный аспект природы», замечая при этом, что абстрактное искусство ничуть не выше репрезентативного и сам он никогда не подписывался под обещанием не возвращаться к натурализму, а во втором номере «Бласта» в статье «Обзор современного искусства» предсказывал, что искусство еще выйдет за пределы абстракции, «вернется к более естественным формам»<sup>39</sup>. Льюис, однако, был далек от того, чтобы признать поражение вортицизма, и спустя почти 20 лет решительно возражал Энгусу Уилсону, который называл вортицистов «последними людьми эпохи»: «Мы первые люди еще не материализовавшегося Будущего. Мы принадлежим "великому веку", который еще "не кончился". Мы двигались слишком быстро для мира. Мы взяли слишком энергичный шаг. А мир, все более истощенный войной, кризисом и революцией, отступал назад»<sup>40</sup>.

Льюис писал это в 1937 г., а спустя два года издал книгу под заглавием «Художник. От "Бласта" до Берлингтона» («The Artist. From 'Blast' to Burlington House») <sup>41</sup>, прочертив, таким образом, свой путь от журнала (статьи из него в отредактированном виде вошли в книгу) до Академии. Льюис констатирует конец экспериментального искусства, смертельным ударом для которого стали дада и сюрреализм, хотя он и готов согласиться с тем, что Дали замечательный художник. Но «если английскому художнику помочь может только супер, то пусть это будет супер-натура, а не супер-реальность». И Льюис провозглашает «Super-Nature versus super-real», объявив Натуру девизом искусства, и предсказывает возвращение к натуре как «единственной дороге, открытой сегодня художнику»<sup>42</sup>. Себя он называет «супер-натуралистом» в противоположность «супер-реалисту», интерес которого скорее психологический, чем живописный<sup>43</sup>. При этом Льюис делает знаменательное признание: «Сезанн, а не Пикассо, главный виновник революции в живописи»<sup>44</sup>.

Оставалась замороженность вортицизмом. Льюиса приводила в восторг уникальность термина. Трактовка же его по-прежнему оставалась метафорической

либо объяснялась с помощью других терминов, как, например, это делает в предисловии составитель книги «Эзра Паунд и визуальное искусство»: вортицизм — это, «грубо говоря, экспрессионизм, неокубизм и имажизм, все вместе в одном лагере, а футуризм — в другом»<sup>45</sup>.

В последний раз 74-летний Льюис в связи с ретроспективной выставкой «Уиндем Льюис и вортицизм» (галерея Тейт, июль–август 1956) выступил со статьей «Вортицисты», чтобы ответить на вопрос, что такое вортицизм. Он признал, что слова «Великий лондонский вортекс» принадлежат не ему, но назвал ими движение он и сам был единственным вортицистом, почти повторив слова Дали: «Сюрреализм — это я!» Предложенное им определение вортекса (неистовая активность, втягивающая все в свой неистовый вихрь, обязывающая художника по-рвать со всем, что связано с природой, и изобрести собственные формы в отличие от искажений природы кубистами) не менее метафорично, чем те, которые он давал в «Бласте».

Интерес к вортицизму возродился в 1970–1980-е годы, когда вышли солидные монографии, специально посвященные этому предмету<sup>46</sup>, и прошли выставки вортицистского искусства. Королевская академия искусств, отвергавшая Льюиса, в 1986 г. провела выставку «Британское искусство в XX столетии». В залах, которые когда-то Льюис рекомендовал отдать под танцы и ролики, его работы были представлены полнее, чем экспонаты многих других художников.

Наиболее объективный и дальновидный итог подвел Г. Рид в книге «Современное британское искусство» («Contemporary British Art»): «Пока существовал вортицизм, он оказывал оживляющее влияние, возможно, это была самая сильная когда-либо предпринятая попытка влить латинский интеллектуализм в наш робкий английский эстетизм». Вместе с тем, хотя их агрессивная пропаганда была единственным способом перекричать Маринетти и быть услышанными, она помешала их творческим свершениям<sup>47</sup>. И главное: несмотря на то что едва начавшаяся деятельность вортицистов была прервана войной, они подготовили почву для модернистского искусства путем критического усвоения наиболее радикальных европейских течений, создали абстрактный язык, не утратив связи с языком видимого мира.

И все же в масштабах европейского художественного авангарда английский вортицизм занял весьма скромное место, что косвенно признал и Г. Рид в книге «Краткая история современной живописи» (1959). О вортицизме в ней упоминается лишь в примечании к манифесту футуристических художников, написанному У. Боччони в 1910 г., а именно к пункту, призывающему художников выражать вихревую современную жизнь, поскольку именно это слово использовалось для названия «вортицизм»; и здесь же Рид определяет это движение как английский вариант футуризма.

### *Имажизм*

Поэтическое движение «имажизм» развивалось параллельно вортицизму, начавшись несколькими годами раньше него и завершившись на несколько лет позже. Английский имажизм был частью общего движения поэзии после символизма. Различение терминов «образ» (английское слово *image* и дало название «имажиз-

му») и «символ», образующего «символизм», имеет фундаментальное значение для понимания модернистского движения в искусстве. Г. Рид в книге «Философия модернистского искусства» («The Philosophy of Modern Art», 1952) подчеркивал, что термины «образ», как репрезентация, и «символ», как интерпретация, определяют два способа восприятия внешнего мира — прямой и символический. Если символизм намекает на вещи, то имажизм называет их. Если символы символизма — это метафоры, отделенные от предмета, то образы имажизма замещаются им и тем самым объективизируются.

В России одновременно с английскими имажистами заявили о себе акмеисты, провозглашавшие принцип ясности и установку на вещьность, возврат к предмету. А также имажинисты, со сходным названием и идеей превращения слова-образа в слово-вещь. О молодых поэтах, «преодолевших символизм», в так и названной статье 1916 г. В.М. Жирмунский писал, что их поэзия преодолевает «лирическую замкнутость в себе», «она любит четкие очертания предметов внешнего мира, она скорее живописна, чем музыкальна»<sup>48</sup>. О необходимости преодолеть символистское развешествление писал О. Мандельштам («О природе слова», 1922): «Образы выпотрошены, как чучела, и набиты чужим содержанием <...> Вот куда приводит профессиональный символизм. Восприятие деморализовано. Ничего настоящего, подлинного. Страшный контрданс "соответствий", кивающих друг на друга. Вечное подмигивание <...> Роза кивает на девушку, девушка на розу. Никто не хочет быть самим собой»<sup>49</sup>.

Имажизм в Англии, еще не носивший этого названия, начал формироваться как самостоятельное течение с 1908 г., когда в Лондоне был основан журнал «Инглиш ревью» и открыт Клуб поэтов. Развитие новой поэзии шло параллельно с революцией в изобразительном искусстве и если не с участием художников и скульпторов, то в их «присутствии». Она получила свое название «имажизм» в том же 1912 г., когда в Лондоне проходила вторая выставка постимпрессионистской живописи. В 1914–1915 гг. поэты, художники и скульпторы выступали с общими манифестами; поэты отказывались от моралистической рефлексии, художники — от репрезентации. Новая поэзия соотносилась не с музыкой, что было характерно для символизма, а, как подчеркивал Паунд, «гармонировала с новой живописью и новой скульптурой», и при этом он отсылал к работе Кандинского «О духовном в искусстве», рекомендуя использовать главу о языке формы и цвета применительно к написанию стихов.

Революция в поэзии набирала силы параллельно с революцией в изобразительных искусствах и в значительной степени с ориентацией на них. Однако литературное движение не было столь публичным и организованным и по этой причине оказалось на втором плане художественного движения, хотя оба ориентировались на поиски нового соотношения содержательности и формы.

Революционную роль Сезанна в живописи Малларме исполнил в поэзии. Хотя он и призывал «изображать не вещь, а производимое ею впечатление», тогда как главным принципом имажизма, напротив, стало выражение впечатления и, шире, эмоции через вещь; он предвидел, что поэт как личность должен исчезнуть из своих стихов, «уступая место словам». А это уже было близко имперсональности, противопоставлению имажистского объективизма символистскому субъективизму.

У истоков имажизма стояли писатель старшего поколения Ф.М. Форд (1873–1939) и философ и эстетик Т.Э. Хьюм (1883–1917). Группа молодых бунтарей, писателей и скульпторов сложилась вокруг дуайена Форда вскоре после того, как в 1908 г. он основал журнал «Инглиш ревью», стремясь сделать его «порождающим движение», подобно «Желтой книге» в конце XIX в. За два года, пока Форд был его владельцем, журнал стал первым рупором нового поэтического движения, в нем печатались Йейтс, Паунд, Лоуренс, Олдингтон, Элиот и другие участники еще не имевшего названия поэтического движения. В свой дом в Кенсингтоне Форд приглашал восходящих звезд авангарда, среди которых числились не только поэты, но и художник У. Льюис, скульпторы А. Годье-Бржешка, Джейкоб Эпстайн.

Главным теоретиком нового поэтического движения был Хьюм, создавший в конце 1908 г. Клуб поэтов, в который, в частности, входил поэт Ф.С. Флинт (1885–1960), ставший затем главным пропагандистом имажизма. Хьюм настаивал на ясности и точности поэтической образности, определял идею зрительного языка как единственно возможного языка поэзии. Для иллюстрации своей теории Хьюм написал несколько коротких стихотворений, опубликованных в январе 1909 г. в журнале «Нью эйдж», которые были призваны продемонстрировать визуальную конкретность эллиптическим соположением противоположных образов. Самым знаменитым из них стало семистрочное стихотворение «Осень»:

Осенний вечер стал прохладней;  
Я вышел погулять.  
Румяная луна стояла у плетня,  
Как краснорожий фермер;  
С ней говорить не стал я, только поклонился.  
Крутом толпились пупленькие звезды,  
Похожие на городских детей.

*Перевод И. Романовича*

Рассматривая поэзию как искусство, основанное, подобно живописи и скульптуре, на зрительном образе, Хьюм проецировал на нее те новые черты, которые наблюдал в современном изобразительном искусстве. Основу модернистских концепций литературы Хьюм видел в кубизме Пикассо, способствующем выявлению глубинной структуры реальности, ее первоосновы. Эмоция воссоединяется поэтом с предметной реальностью, и поэзия принимает на себя функцию изобразительного искусства. Объект, хотя и переданный вербальной конструкцией, предстает зримым. В статье 1909 г. в журнале «Нью эйдж» Хьюм объявил: «образы в поэзии — это не только декорация, это сама сущность интуитивного языка»<sup>50</sup>, что произвело большое впечатление на Э. Паунда, присоединившегося в том же году к Клубу поэтов. А спустя три года Паунд нашел подходящий для новой поэзии термин, завершив свой сборник «Ответные удары» пятью стихотворениями Т.Э. Хьюма (под заглавием «Полное собрание стихотворений»), которые представил как образец имажистской поэзии, что дает основание многим исследователям считать началом имажистского движения 1912-й год. Примечательно, что терминологическое обозначение нового движения, как и в случае с вортицизмом, найдено было не сразу, и нашел его снова Паунд.

Позже Паунд вспоминал, как в том же году он вместе с Р. Олдингтоном разрабатывал принципы имажизма, которые давали бы им право не меньшее, чем французским «школам», именоваться группой<sup>51</sup>. А Олдингтон, в свою очередь, вспоминал, как Паунд сказал им, что они имажисты, и тогда он впервые услышал «это пиквикское слово»<sup>52</sup>.

В марте 1913 г. появились первые заявления манифестного характера — «Имажизм» Ф.С. Флинта и «Запреты» Паунда. Флинт в статье «Имажизм» («Poetry», March 1913) определил принципы имажизма: «прямо выражать сущность явления, не использовать ни одного слова, которое бы не расширяло нашего представления о предмете», «пользоваться языком обычной речи, но при этом всегда находить точное слово, не приблизительное и не декоративное»<sup>53</sup>, подтвердив главную задачу, сформулированную Паундом: «довести поэзию до уровня прозы»<sup>54</sup>. За ними последовали многочисленные «запреты» Паунда, преследующие цель освободиться от ошибок, наиболее распространенных в поэзии, какой они ее застали в 1905–1912 гг.<sup>55</sup>

Как собственный образец имажизма Паунд представил двустипшие «На станции метро» — результат долгих поисков выражения внезапно охватившего его чувства, когда он увидел прекрасные лица при выходе из вагона парижского метро на площади Согласия. Он начал с длинного стихотворения, пока спустя месяцы, соединив городской образ и японскую пастораль, не нашел вербальный эквивалент пережитого откровения, «передающий тот точный момент, когда внешнее и объективное трансформируется или вторгается во внутреннее и субъективное»<sup>56</sup>:

The apparition of these faces in the crowd;  
Petals on a wet, black bough.

Явление этих лиц в толпе;  
Лепестки на мокрой, чёрной ветке.

Эллиптическое построение, демонстрируемое Паундом, который в подражание восточному искусству стремился писать «опущенными звеньями», стало знаковым не только в поэзии («Cantos» Паунда, «Бесплодная земля» Элиота), но и в прозе («Улисс» Джойса, «Миссис Дэллоуэй» В. Вулф и др.).

Первая антология имажизма, названная на немецкий манер «Des Imagistes», вышла в марте 1914 г. Паунд отобрал для нее десять стихотворений Р. Олдингтона, семь Хильды Дулиттл, шесть своих, а также близких ему поэтов, в том числе Флинта, Эми Лоуэлл, У.К. Уильямса, Дж. Джойса, Ф.М. Форда. Паунд привлек к участию в этой антологии и Йейтса, в поэзии которого он видел переход от символизма к имажизму. И хотя в рецензии на поэтический сборник Йейтса «Ответственность» (1914) Паунд отвечал отрицательно на поставленный им вопрос: «Имажист ли Йейтс?», он все же отметил характерную для его стихотворений имажистскую образность, а в начальных строках «Волхвов» увидел «образец имажизма»<sup>57</sup>.

После выхода этой антологии Паунд отошел от движения и в дальнейшем датировал его 1912–1914 гг.: от времени, когда он дал ему название, до издания подготовленной им антологии. Еще три ежегодные антологии (1915–1917) опубликовала Эми Лоуэлл под названием «Несколько имажистских поэтов» (в них участвовал Д.Г. Лоуренс); эти издания придали движению широкую известность, особенно в Америке, Паунд же считал, что Лоуэлл превратила имажизм в «эми-жизм».

Стихи участников всех четырех сборников (за исключением Э. Лоуэлл, которая умерла в 1925 г., и Паунда) вошли в ретроспективную «Имажистскую антологию» (1930), собранную Олдингтоном. Несмотря на название, Олдингтон представил сборник не как направленный, а как собрание индивидуальных поэтов, полагая, что если на время они объединили силы и одержали победу, то теперь их уже не интересовало движение, они хотели быть поэтами. Такова судьба большинства движений. Итог имажизму подвел Форд, который написал к антологии «одно из своих гениальных предисловий»<sup>58</sup> под названием «These were Days». Он лаконично, но со всей определенностью подтвердил: «поэтические идеи лучше всего выражаются посредством конкретных вещей»<sup>59</sup>.

Единственная антология, подготовленная лично Паундом, вышла за несколько месяцев до появления первого номера «Бласта», когда он объявил, что пошел дальше и из имажиста стал вортицистом. Однако одной из существенных причин, почему Паунд потерял интерес к инициированному им проекту, было несогласие с Э. Лоуэлл, которая взяла в свои руки дальнейшее издание антологий имажистской поэзии и при отборе произведений не придавала особого значения соблюдению «правил». Но, как заметил Т. Матерер, а с ним согласились и многие другие исследователи: «Чтобы порвать с Лоуэлл, Паунду не нужно было менять свои имажистские принципы, достаточно было сменить название»<sup>60</sup>.

В действительности Паунд лишь инкорпорировал вортицистскую терминологию в имажистскую: «Образ — это не идея, это сияющий луч или пучок; это то, что я могу или по необходимости должен назвать ВОРТЕКСОМ, из, через и в который постоянно устремляются идеи»<sup>61</sup>. Посвящена же статья объяснению, что понимается под имажизмом и что позволяет говорить о его внутренней связи с современной живописью и скульптурой. Эта одна из наиболее концептуальных статей Паунда была опубликована вслед первому номеру «Бласта» под названием «Вортицизм» («Fortnightly Review», 1 September 1914). Основу ее составила лекция под заглавием «Имажизм», прочитанная им весной того же года в Центре революционного искусства. А спустя два года эта же статья вошла в книгу воспоминаний о Годье-Бржешке (Gaudier-Brzeska, a memoir. L.; N. Y., 1916), где речь преимущественно идет об имажизме. Не менее примечательно и то, что английский составитель ретроспективной антологии имажистской поэзии использовал для обложки картину художника У. Робертса «Вортицисты», а русский составитель «Антологии имажизма» (2001) в число «теоретических работ имажистов» поместил статью Паунда «Вортицизм».

В этой статье Паунд делит поэзию на два типа: один близок музыке и издавна называется лирикой, другой, столь же древний, известный еще в древнекитайской поэзии, ближе живописи и скульптуре. Ей Паунд и дает название «имажизм» от слова «образ» (image), которое далее всего отстоит от риторики и приближает поэзию к прозе<sup>62</sup>. В этом была его первая позиция: ясная и точная проза (Стендаль, Флобер, Мопассан) лучше расплывчатых стихов. Еще одна важная позиция — имперсональность, которую Паунд демонстрирует собственными стихотворениями «Возвращение» и «Вереск».

Противопоставление «новой поэзии» символизму порой выглядит как пародия в стихотворениях английских имажистов или русских акмеистов. Примером может служить традиционный символ «луна», который из символистского статуса «пей-

зажа души» переводится в разряд приземленных аналогий «краснорожему фермеру», «женщине на сносях», «циферблату» часов: «Ночью луна, женщина на сносях, / Бредет осмотрительно по склизким небесам» (Р. Олдингтон. «Лондон», перевод А. Кудрявицкого). И из этого же ряда «луна» О. Мандельштама: «Нет, не луна, а светлый циферблат / сияет мне...» или Маяковского: «Где-то ковыляла / никому не нужная дряблая луна». Соответствия или ассоциации заменяются анти-тетическими образами, как в стихотворении А. Ахматовой «Вечером»: «Звенела музыка в саду / Таким невыразимым горем, / Свежо и остро пахли морем / На блюде устрицы во льду».

В 1941 г. в книге воспоминаний Олдингтон писал: «Имажизм теперь стал литературной историей, но мне кажется, что никто из членов английской группы или клана еще не рассказал о сути его дела, оказавшего влияние на дальнейшее развитие поэзии. Чего добились имажисты между 1912 и 1917 годами? <...> Они нанесли удар поствикторианским журнальным поэтам, чьи неутомимые тени все еще требуют имажистской крови. Они заметно оживили ситуацию. Сделали популярным свободный стих <...>. И они пытались добиться точности, определенного стандарта поэтического стиля»<sup>63</sup>.

Конец вортицизма и имажизма отметил Паунд. В 1920 г. он уехал во Францию, сочтя, что интеллектуальная жизнь в Англии кончилась, и в том же году опубликовал поэму из 18 стихотворений под заглавием «Хью Селвин Моберли» с указанием «Прощание с Лондоном», где ироничность тона сочетается с элегичностью.

Первое стихотворение написано как эпитафия миру мечты, вместе с которым исчезает и заглавный герой.

I was  
And I no more exist;  
Here drifted  
An hedonist.

Я был  
и больше нет меня;  
Здесь плавал  
Гедонист.

Моберли — не лирический герой, это скорее автопародия, маска, иронический портрет второстепенного литератора с автобиографическими чертами. И вся поэма не столько о нем, сколько о времени, о состоянии культуры в послевоенной Англии, о настроениях целого поколения: «The world has changed for the worse; / Caliban casts out Ariel» («Мир изменился к худшему; / Калибан сменяет Ариэля»). В заключительном стихотворении «Медальон» говорится о воплощении мечты Моберли: «To present the series / Of curious heads in medallion» («Представить серию странных голов в медальоне»). Элиот в предисловии к поэме назвал ее «Документом эпохи».

Ирония Паунда распространяется и на сам «имажизм». Часто цитируемая строка «Эпоха требовала образ» снижается последующими строками:

The age demanded an image  
Of its accelerated grimace,  
Something for the modern stage,



Not, at any rate, an Attic grace;  
 Not, not certainly, the obscure reveries  
 Of the inward gase;  
 Better mendacities  
 Then the classics in paraphrase!

(Эпоха требовала образ, / Ее увеличенную гримасу, / Что-нибудь для современной сцены, / Во всяком случае, не классическую грацию; / Нет, конечно, не смутные мечтания, / Не внутренний взгляд; / Лучше ложь, / Чем парафраза классики!)

Наиболее распространенное мнение о значении имажизма высказал Дж. Фрэнк (практически аналогичное приведенному выше мнению Г. Рида о вортицизме): оно «определяется не столько поэзией, созданной самими имажистами, — никто толком не знал, что такое поэт-имажист, — а скорее тем, что имажизм открыл путь для дальнейшего развития поэзии, решительно отвергнув сентиментальное Викторианское многословие»<sup>64</sup>. К этому следует добавить, что как течение, группировка или школа имажизм, как и вортицизм, оказались кратковременными и в общем контексте европейских направлений периферийными. Но, может быть, именно в силу этого обстоятельства, они не «затвердели», а как бы «рассеялись» (понятие Х. Кеннера, отнесенное им к вортицизму, участники которого после недолгого его существования стали работать по отдельности<sup>65</sup>, что отражает общее отношение модернизма к английскому авангардизму 1910-х годов, откуда он вышел) в общей и даже магистральной тенденции развития литературы и искусства вплоть до Второй мировой войны. С. Спендер имел основание приравнять имажистский поэтический метод к модернизму, распространив его на прозу Джойса, Вулф, Лоуренса<sup>66</sup>.

### *«Рассеивание». Английский модернизм 1920–1930-х годов*

Начало XX в. Э. Паунд делил на две фазы: 1910-е годы, когда он с Годье и Льюисом были в «Бласте», и 1920-е годы, когда он уехал из Лондона (1920), решив, что ничего нового в английском искусстве и литературе не предвидится. Однако эта «следующая фаза», как он ее назвал, растянулась на два десятилетия вплоть до Второй мировой войны и была признана «высоким модернизмом». Те, кто составили славу английского модернизма — Бен Николсон и Генри Мур в изобразительном искусстве; У.Б. Йейтс и Т.С. Элиот в поэзии, Дж. Джойс, Д.Г. Лоуренс и В. Вулф в прозе, — в той или иной степени вышли из авангардизма 1910-х годов, когда определилась смена художественных парадигм и появились их первые произведения. Но теперь они не стремились к созданию группировок, объединяли же их общие установки: отказ от литературности в живописи, описательности в литературе, поиски новой техники письма.

Яркие творческие индивидуальности, каждая из которых как бы представляет особое течение, не делают, однако, английский модернизм аморфным движением. Критические взгляды практиков модернизма, их собственное творчество позволяют выделить общие практически для всех художников эстетические доминанты.

*Скульптура как поэзия и поэзия как скульптура*

О близости скульптуры и поэзии настойчиво говорили еще в 1910-е годы не только критики и искусствоведы, но и сами поэты: «Новые стихи подобны скорее скульптуре, чем музыке, и обращены более к зрению, нежели к слуху», — писал Хьюм<sup>67</sup>; Паунд сравнивал имажистскую поэзию с застывшей в слове скульптурой. Подобные утверждения напоминали о том, что авангардизм в Англии начался с визуальных искусств, а также о приоритете скульптуры, что стало очевидным еще с первых работ Дж. Эпстайна. В 1920–1930-е годы обсуждение этой проблемы продолжилось на другом уровне.

О родственности визуального и вербального искусств писали со времен Горация («поэзия как живопись»). В XIX в. в Англии эту позицию активно зацципал Джон Рёскин, соотносивший живопись Тёрнера с английской романтической поэзией<sup>68</sup>. Сопоставление велось, что характерно для эпохи романтизма, на уровне содержания: художники иллюстрировали поэтические произведения; пейзажная лирика, передавая содержание картин, по существу, делала то же самое (Вордсворт / Тёрнер). Характер же модернистской литературы не поддавался живописному иллюстрированию, что подтвердилось попытками художественной интерпретации Матиссом Джойса. Близость литературы, особенно поэзии, и скульптуры, обнаруживается на уровне структуры произведений.

На аналогии «поэт-как-скульптор» (название монографии Д. Дейви о Паунде) в отличие от «поэта-как-актера» особенно настаивал Паунд. Свои стихотворения «Возвращение», «Вереску» Паунд сравнивал со скульптурными композициями Дж. Эпстайна и А. Годье-Бржецки. Как писал он в своей «прощальной» поэме «Хью Селвин Моберли», «эпоха требовала» не только образ в поэзии, она «требовала» скульптурную форму. И подобно тому как скульптор видит форму в пространстве, так и поэт видит свое произведение со всех сторон:

the sculptor sees the form in the air  
before he sets hand to mallet  
and as he [the poet] sees the in, and the through, the four sides.

(скульптор видит форму в пространстве / прежде чем возьмет в руки молоток / так и он [поэт] смотрит вглубь, насквозь, вокруг.)

Герберт Рид, которого называли «папой модернистского искусства» и чья художественная и литературная критика тесно связаны, обращал внимание на характерное для английских модернистов пластическое и в основе своей поэтическое мышление, что проявилось не только в скульптуре, рельефной живописи, но и в поэзии. Его эстетическая философия отмечена и печатью дружеских связей с ведущими скульпторами и поэтами своего времени, чьи взгляды он разделял (тесно общался не только с Г. Муром, но и с У.Б. Йейтсом).

Главный ключ к пониманию современного искусства и литературы, которые не воспроизводят феноменальный мир, Рид видел в форме. Вслед за Т.Э. Хьюмом, который познакомил англичан с теорией двух типов искусства В. Воррингера, Рид различал в литературе и в искусстве органическую и абстрактную формы, подчер-

живая, что «отход от верности природе есть в то же самое время интенсификация природной витальности»<sup>69</sup>. В отличие от древнего скульптора, «современный скульптор идет от формы к образу — он (или мы за него) открывает значение своей формы после того, как создал ее <...> Он чувствует инстинктивно, что существует внутренняя связь между витальностью искусства и глубоким значением формы»<sup>70</sup>. Сходным видит Рид создание современной поэзии: «Поэт, чтобы создать реальность, сначала должен убить ее. И тут же снова собрать ее фрагменты <...>, первый момент творения — найти центр, их объединяющий»<sup>71</sup>.

Особое внимание Рида, как и Хьюма, после гибели которого он опубликовал его эссе и философские фрагменты, направлено на искусство скульптуры. Рид много сделал для разработки эстетики скульптуры как самостоятельной формы искусства, которая в связи с развитием строительной техники перестала быть дополнением к архитектурным объектам и обрела независимость трехмерного предмета в пространстве со своими автономными законами.

В одной из первых своих работ — «Искусство теперь. Предисловие к теории модернистской живописи и скульптуры» («Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture», 1933) Рид, вслед за Р. Фраем, определял революцию в искусстве как разрыв с академической традицией, в которой кристаллизовалась, не меняясь, традиция Ренессанса, определяемая желанием воссоздать видимое глазом. Постимпрессионисты искали то, что скрыто за видимостью, и открыли путь модернистскому искусству с преобладанием суггестивности над описательностью. Их концепцию «сотворенной формы» Рид оценил как путь ко всему развитию искусства и литературы с преобладанием поэтического, а не визуального единства. Искаженную репрезентацию природного объекта он объяснял следованием поэтическому ритму.

Книгу «Искусство скульптуры» («The Art of Sculpture», 1956) Рид посвятил «Науму Габо, Барбаре Хепуорт, Генри Муру. Скульпторам и друзьям с благодарностью» (Габо в годы войны жил на Корнуолском полуострове вместе с Хепуорт и Муром). Но в первую очередь Рид основывался на работах Мура, чья установка на «форму в ее полной пространственной завершенности» с учетом ее веса и центра тяжести была ему особенно близка<sup>72</sup>. Своими историческими экскурсами Рид оказывал теоретическую поддержку эстетическому видению Мура современной скульптуры, которая прежде находилась между крайностями — «амулетом» и «монументом». У греков не было концепта пространства, только места. Теперь она стала «объектом в пространстве». А «территория, которую мы занимаем, — это бесплодная земля, населенная полыми людьми»<sup>73</sup>. В отличие от зрительного восприятия живописи, современная скульптура без обязательного заднего плана рассчитана и на осознание, чему Мур придавал особое значение.

Самым значительным живописцем современной абстрактной школы, приближавшимся к скульптуре, Г. Рид считал Бена Николсона (1894–1982). Одну из статей о нем Рид назвал «Внутренней необходимостью» («Art and Alienation. The Role of the Artist in Society», 1967), имея в виду принцип Кандинского для выражения внутреннего во внешнем.

Николсон не участвовал в предвоенном авангарде, его взгляды были ближе Фрау, нежели Льюису. Он начинал как импрессионист, постепенно переходя к чисто формальным соотношениям планов, форм и цвета, пока окончательно не

утратил прямых контактов с внешней реальностью. В один из периодов он исключил даже цвет, ограничившись белыми и серыми красками. Успех пришел к нему в 1933 г. в Париже, с первым абстрактным рельефом из вырезанных на доске окружностей и прямоугольников, сопоставимым с работами П. Мондриана (впервые посетил его в 1934 г.; в 1938 г. Мондриан переехал в Лондон и поселился поблизости от Николсона, Габо и Мура). Николсон все чаще заменял холст деревянной панелью, создавал рельефные изображения сочетанием плоскостей, с оттенками серого, черного, белого, приближавшиеся к скульптуре. Отказ от воспроизведения внешней видимости он не считал окончательной утратой контактов с реальностью, он выступал против смещения «реальности» и «реализма»: художник выражает реальность, а не имитирует ее видимость, создает произведения, которые воплощают ее дух в формах и цвете. Не только в цветных, но и в белых рельефах Николсона передается чувственность линии, игры света и тени, сочетания мягкого ритма кисти с жесткими зарубками, нанесенными другим ее концом. Он стремился постичь внутреннее существо предмета с помощью подручных средств, вплоть до бритвенных лезвий.

В отличие от Николсона, для Генри Мура (1898–1986) «реальность — единство, в котором органические и неорганические формы — лишь разные аспекты»<sup>74</sup>. Хотя творчество Мура выходит за пределы направленных и групповых контекстов, он откликнулся на авангард 1910-х годов. Первая мировая война, на которой Мур был отравлен газами, отодвинула начало его творческой деятельности вплоть до 1924 г., когда он завершил образование (художественная школа в Лидсе, Королевский колледж искусств в Лондоне). К концу жизни он был признан одним из величайших скульпторов XX в.

Через работы Р. Фрая, книге которого «Видение и форма» Мур придавал большое значение, он воспринял антиклассический и антиренессансный модернизм. Позже он оказался под сильным впечатлением от раннего Возрождения (от Джотто до Мазаччо), испытал потрясение от последних работ Микеланджело. Знакомясь с Джотто и Мазаччо, Мур обнаружил, что некоторые задачи классического искусства переплетаются с искусством примитива, трансформируются в своеобразный сплав грубой силы, которую он ощущал и в себе самом, с тяготением к витальному, природному началу, к формам-архетипам.

Из предшественников и старших современников ближе других Муру были А. Годье-Бржешка и Дж. Эпстайн. Он оценил ритм, переданный Годье в его примитивизированных фигурках людей и животных, выполненных в абстрактной манере. Большое впечатление произвели на него мемуары Э. Паунда о скульпторе (1916), где он цитировал Годье, сопоставлявшего с горой заложенную в скульптуре энергию. Мур уподобил горному массиву свою раннюю высеченную из камня фигуру матери и младенца («Материнство», 1924), напоминающую «Иератическую голову Эзры Паунда» (1914) работы Годье.

Тему материнства, плодородия Мур нашел у Эпстайна. Мраморная композиция Эпстайна «Мать и дитя» (1913–1915), изображавшая две головы (у ребенка она выглядит как яйцо, едва держащееся на тонкой шейке), предварила появление скульптуры в камне Мура под тем же названием: головы матери и ребенка совмещены, но направления их взглядов не пересекаются, как будто они не видят и ищут друг друга.

В творчестве Мура определились две главные темы — материнства и полулежащей женской фигуры: «В последние двадцать лет я особенно часто использую два мотива или предмета: идею наклоненной фигуры и идею матери и младенца. (Возможно, из этих двух вторая оказалась более навязчивой.)»<sup>75</sup> Мур избегал геометрических форм даже в поздних работах, где встречаются расчлененные тела в духе сюрреализма. Для него были естественными неправильные органические формы. Он подчеркивал их аналогию с природными формами: «Например, округлые формы выражают идею плодородия, зрелости, наверное, потому, что Земля, женская грудь и большинство плодов круглы, и эти <...> формы существенны, так как они составляют основу в наших привычках осознания»<sup>76</sup>. С появлением материальной возможности Мур в прямом смысле осуществил свою идею «объекта в пространстве», располагая свои скульптуры на свободном холмистом ландшафте, как бы передавая им «энергию горы», о чем писал Годье.

Приоритет скульптуры в английском искусстве подтверждается поэзией модернизма — не только интересом к ней как теме, но и «скульптурностью» поэтики. У.Б. Йейтс, еще будучи учеником художественной школы, видел в поэзии и скульптуре источник, поддерживающий в людях страсть. В свой ранний период он уподоблял поэзию бериллу, драгоценному камню, который не отражает возбужденные лица, а раскрывает в своих гранях чудесные картины. Скульптурностью структуры отличаются его поздние стихотворения «Леда и лебедь», «Ляпис-лазурь». В стихотворении «Статуи» страсть выражена в европейской, азиатской и ирландской скульптуре: в статуях греческих богов, в сидящем Будде, в фигуре смертельно раненного Кухулина, привязавшего себя к скале, чтобы умереть стоя. За несколько месяцев до смерти Йейтс написал себе эпитафию, в которой со спокойной холодностью подвел итог жизни и дал последнее напутствие «поэту и скульптору»: «Poet and sculptor, do the work» («Под Бен-Балбеном»).

В скульптуре, как и в поэзии, существенное место занимает мотив танца с акцентом не на танцовщице, а на самом танце, выражающем активность движения. В работах У. Льюиса («Танцоры», 1912), А. Годье-Бржешки («Танцовщица из красного камня», 1913), У. Робертса («Тустеп», 1915) сами танцовщики имперсонализированы, все внимание сосредоточено на ритме танца.

В поэзии Йейтса подчеркнута отрешенность танцовщицы, она растворяется в танце, ее танец подчинен не мысли, а ритму. В стихотворении «Двойное видение Майкла Робартса» девушка на скале «протанцовывает свою жизнь», в «Безумной девушке» танец-экстаз утверждает победу над смертью. Характер танцовщицы не сказывается на движениях ее танца, экспрессивного и одновременно имперсонального, так что вопрос «Как отличить нам танец от танцора?» остается без ответа («Среди школьников»).

### *Имперсональность*

Модернистская литература стремилась к разрешению субъективно-объективной дихотомии, проблемы всей литературы Нового времени, романтизма с акцентом на субъективности и классического реализма — на объективности. Модер-

низация художественной структуры, как поэтической, так и прозаической, определялась менявшимся соотношением поэтики субъективности и объективности, персональности и имперсональности. Переход от субъекта к объекту большинством участников модернистского направления рассматривался как переход от XIX к XX веку<sup>77</sup>.

Суть этого процесса сформулирована в теории «имперсональности», возведенной к методу объективного повествования Г. Флобера. С него, как подчеркивал Ф.М. Форд, начался модернистский роман. В этом методе выделяются три главных принципа. Первый: «не вкладывать в произведение своего „я“. Художник в своем творении должен, подобно Богу в природе, быть невидимым и всемогущим: его надо всюду чувствовать, но не видеть». Второй: «Мадам Бовари — это я», что означает создание образа воображением автора. И третий: «воспроизводить типы», а не индивидуумы. Этот последний не сводится, как иногда полагают, к реалистической типизации. Имеется в виду обобщение иного рода, обозначаемое как «архетип».

Поэты, настаивал Э. Паунд, должны учиться у прозаиков, прежде всего Флобера. (В поэме «Хью Селвин Моберли» Паунд называет Флобера «верной Пенелопой» своего героя.) Автор должен быть отделен от своих персонажей, не сливаться, не противопоставлять себя кому-либо из них, а главное, оставаться вне своих книг. Дж. Конрад колебался между безразличием и сочувствием своим героям, и поэтому ввел понятие «ненадежного повествователя», как бы стоящего между автором и читателем, позже терминологически закрепившееся.

Поэтика имперсональности означала, с одной стороны, отказ от самовыражения как романтической доктрины, и с другой — от реалистической характерологии XIX в., рассчитанной на идентификацию читателей с персонажами. Субъективно-объективная диалектика проявилась в отношении к «другому» и к себе, одновременно как субъекту и объекту.

Идея имперсональности получила хождение еще до того, как Т.С. Элиот изложил теорию имперсональной поэзии в статье «Традиция и индивидуальный талант» (1919). Она лежала в основе доктрины образа Т.Э. Хьюма и всего имажистского течения, которое с установкой на «вещность» стимулировало объективность как в поэзии, так и в прозе. Элиот придал ей законченность и определенность, отделяя выражение эмоции, живущей в стихотворении собственной жизнью, от истории поэта, которому отводится роль медиума: «Эмоция в искусстве имперсональна. И поэт не может достичь этой имперсональности, не отказавшись от себя полностью ради произведения, которое должно быть создано». «Поэзия — это не выявление эмоции, а освобождение от эмоции; не выражение персональности, а бегство от персональности»<sup>78</sup>. Т.С. Элиот отвергает самовыражение как романтическую доктрину. «Создание произведения» он видит в «переливании персональности, т. е. жизни автора в характер. Это совсем не то, что создание собственного образа»<sup>79</sup>. В его поэме «Бесплодная земля», в которой Ф.Р. Ливис отметил «имперсональность, доведенную до крайних пределов»<sup>80</sup>, попирается само понятие частного «я», представляющего скорее грамматическую позицию, чем присутствие автора. Нарратором овладевают мертвые голоса прошлого, растворяющиеся среди фрагментов истории, — «голоса, как волны, растворяются в звуках моря».

Персональность маскируется, она скрывается под маской; латинскому персона возвращаются его первоначальное значение театральной маски. Использование маски отвечало художественной практике Элиота («Бесплодная земля», «Четыре квартета»), Паунда (не только «Personae», «Cantos», но и переводы) и У.Б. Йейтса.

В том же 1919-м году, когда Элиот изложил свою «Теорию имперсональной поэзии» как «отношение стихотворения к своему автору», Йейтс опубликовал статью под названием «Народный театр», в которой проблема имперсональности рассматривалась в рамках отношения пьесы к своему автору. Статья навеяна горькими размышлениями о судьбе созданного им театра, задуманного как поэтический, а ставшего популярным, отражающим поверхность жизни. Йейтс писал в статье, что на протяжении всей своей творческой жизни размышлял о создании нового театра как антитеатра (the theatre's antiself), который «освободит искусство от имитации», «приблизит его к чистой музыке», соединит в одно целое «игру актера, декорации и танец»<sup>81</sup>. Его поискам способствовала дружба с одним из самых ярких авангардных реформаторов театра, Гордоном Крэгом (познакомились они в 1902 г.). Их творческое содружество называют сценическим модернизмом<sup>82</sup>. Крэг привлек внимание Йейтса к японскому театру Но, постановки которого он видел в 1900 г., когда японская труппа приезжала в Лондон; и со следующего года танцы и маски, отвечавшие его стремлению к универсализации, вошли в его концепцию театра. В отличие от комедии дель арте маски Крэга представляли не социальные типы, а психологические состояния, набор архетипов, который можно использовать во множестве ситуаций.

С самими японскими пьесами Йейтс познакомился через Э. Паунда, когда тот дорабатывал их в переводе Э. Феноллозы во время их совместного проживания в зимние месяцы 1913–1915 гг. в «Стоун-коттедже» (графство Суссекс). Йейтс активно участвовал в их интерпретации и в предисловии к их изданию в 1916 г. писал, что с помощью японских пьес создал новую форму драмы<sup>83</sup>. Йейтс нашел в Но модель, которая освободит театр от имитации и соединит драматическое искусство с декорацией и танцем»<sup>84</sup>. Маска, закрывающая лицо героя, должна была, по мысли Йейтса, заменить случайные черты неизменной сущностью; эмоциональность действия передать пластикой движения, а момент кульминации — экзотическим танцем.

В «пьесах для танцовщиков» Йейтс использовал сценографию Крэга (пустое пространство на фоне ширм), подчеркивал ритуальность, даже магизм происходящего: «Я всегда чувствовал, что пишу не драму, а ритуал об утраченной вере», «драму, которая даст прямое выражение мечтательности, разговору души самой с собой». Результатом стала первая из «танцевальных» пьес Йейтса «У Ястребиного источника» (1916), в которой Девушка-ястреб воплощает имперсональную силу судьбы и бессмертную музу поэзии; источник служит предметом героического квеста и источником поэтического творчества. Образец имперсональности Йейтс видел у старых византийских мастеров и у индийских философов, писал о своем желании «погрузиться в имперсональную поэзию, освободиться от горечи, раздражения, ненависти»<sup>85</sup>. Размышления Йейтса, касающиеся субъективно-объективной дихотомии, послужили строительным материалом для создания его мистико-философско-художественного трактата «Видение» («A Vision», 1925; по-

следняя редакция — 1937), ставшего, в свою очередь, источником его поэтической образности.

«Новую философию в Европе», как Йейтс ее называл, представленную такими «типичными книгами», как «Улисс» Джойса, «Волны» В. Вулф, «Cantos» Э. Паунда, Йейтс сравнивал с философией древнеиндийской школы («Samkhya»), согласно которой «ментальные и физические объекты одинаково материальны <...> а человек — плывец или скорее сами волны»<sup>86</sup>. Сопоставление Йейтса и даже выбранная им мифологема «волны» говорит о том, что имперсонализация в прозе шла по тому же пути, что и в поэзии. В отличие от произведений Теккерея, Бальзака, Тrolлопа, в которых автор открыто вторгался в действие, в модернистском романе он остается невидимым, но всемогущим творцом, находится «над» действием, иногда скрываясь за первым лицом или во внутреннем монологе персонажа.

Наиболее последовательно к созданию объективной прозы шел Дж. Джойс. Уже в сборнике рассказов «Дублинцы» (1914) личность автора полностью исключалась. В рассказах нет ни единого комментария, ни единого описания, которое бы указывало на авторскую принадлежность. Взявшись за автобиографический роман «Стивен-герой» (опубликован посмертно в 1944 г.), Джойс так и не смог его закончить, пока не нашел способа превращения жизни прожитой в жизнь сотворенную, и написал совсем другое произведение — «Портрет художника в юности» (1916). В нем он излагал близкую ему позицию Флобера как «эстетическую теорию» своего героя: «...повествование перестает быть только личным. Личность художника переходит в повествование, развивается, движется, кружит вокруг действующих лиц и действия, как живородящее море»; «художник утончает себя до небытия, иначе говоря, обезличивает (*impersonalizes*) себя».

В «Поминках по Финнегану» (1939), своем последнем произведении, Джойс создал гигантскую конструкцию субъективно-объективного космоса, воспользовавшись в качестве структурной модели философией истории Джамбаттисты Вико. Она увлекла его неограниченными моделирующими возможностями, в частности лингвистической идеей развития языка, соответствующего смене эпох, — от иероглифического через метафорический к абстрактному. История человечества, представленная в «Поминках», воплощена в семействе Ирвикера, который представляет собой инкарнацию всех мужчин, а его жена Анна Ливия Плурабель — всех женщин. Их бесконечные превращения венчаются растворением в ландшафте, буквальной имперсонализацией.

Отталкивание от романтического субъективизма не означало возвращения к объективной характерологии классического реализма, с обязательной для него очерченностью характера. Модернистов объединяет стремление избежать как романтической зависимости от собственных чувств, так и реалистической обусловленности объективными обстоятельствами. Имперсональная проза освобождает характер от «твердой оболочки» (по терминологии В. Вулф и Д.Г. Лоуренса), и в этом ее принципиальное отличие от классического реализма, который первостепенное значение придавал отличительным чертам характеров, мотивации поведения персонажей. Модернистский роман разрушил этот традиционный аппарат.

Преодоление «статичности» жизни (Вулф), «стабильности» характера (Лоуренс) достигается перенесением акцента на внутреннее действие. Таким образом,



самоустраняясь, автор не исчезает, он растворяется в своих персонажах; и в каждом из них просвечивает авторская личность. Происходит то, на что обращал внимание М. Бахтин: «в пределах одной языковой конструкции сохраняются акценты двух разнонаправленных голосов», голос повествователя и голос героя сосуществуют<sup>87</sup>.

Д.Г. Лоуренс видел свою задачу в разрушении «старого стабильного "ego" характера», о чем он писал, работая над романом «Радуга» (1915). Сущность характера он уподобляет химическому элементу, углероду, способному принимать разные аллотропические формы — угля, графита, алмаза: «Писатели обычно сочиняют свои истории об алмазе <...> моя тема: углерод»<sup>88</sup>. Он дегуманизировал характер в том смысле, в каком Ортега-и-Гассет говорил о «дегуманизации искусства». Его больше интересовало «non-human», чем «old-fashioned human element», который побуждает создавать «твердый» характер в соответствии с моральной схемой. В этом основа его интереса к примитивистскому единству с природным миром, к анимистическим чувствам. Для Лоуренса «личное» — с самого начала бранное слово, хотя практически все, что с ним случилось, отражено в его прозе; тем не менее он с презрением относится ко всем аспектам опыта, которые не могут быть в художественном плане решены как имперсональные и универсальные.

В преддверии своих зрелых романов В. Вулф, расчищая себе путь, писала в статье «Современная проза» (1919): «Если бы писатель был свободным человеком, а не рабом, и мог писать что хочет, а не что должен <...> не было бы ни сюжета, ни комедии, ни трагедии, ни любовного интереса, ни катастроф в общепринятом смысле, а возможно, и ни единой пуговицы, пришитой так, как это умеют делать портные с Бонд-стрит»<sup>89</sup>. Всего этого лишен ее первый экспериментальный роман «Комната Джейкоба» (1922), заглавный персонаж которого (о его гибели на фронте говорится между прочим), лишенный «твердой оболочки», представлен отраженным в восприятии других людей. В «Миссис Дэллоуэй» (1925) подчеркнута внутренняя связь сознаний двух персонажей, не только не знающих друг друга, но и живущих совершенно разной жизнью. В сознании светской дамы Клариссы Дэллоуэй, готовящейся к приему гостей, и Септимуса Смита, получившего контузию на фронте, которому грозит психиатрическая лечебница, живет страх смерти. Их родственность, почти двойничество, окончательно выясняется в финале романа, когда Кларисса узнает о гибели юноши («Она-то спаслась. А тот молодой человек покончил с собой»). В романе «На маяк» (1927) на протяжении двух частей художница Лили Бриско смотрит на картину, которой ей никак не удастся придать цельность. Изображено «смотрение», а не она сама и не картина; что на ней изображено и что меняется, когда она уверенно проводит кистью по самому центру, завершив работу, начатую несколько лет назад, читателю остается неизвестным. В этом же романе в сцене ужина мысли персонажей как бы освобождаются от оболочки слов. Каждый думает о своем, но мысли их удивительно совпадают, находят друг друга.

В «Волнах» (1931) уже не «мадам Бовари», а все персонажи — «это я», что кардинально меняет оптику. Время жизни шестерых персонажей отмечено шумом волн, сменой морских пейзажей в разное время дня. Сами они не имеют внешних очертаний, их голоса неразличимы. Каждый фиксирует то, на что он смотрит, но

сам не увиден. И все они смотрят на молчащего Персиваля, который тоже не увиден. Бернард же чувствует в себе всех остальных: «Здесь на лбу у меня тот удар, который я ощутил, когда упал Персиваль. Здесь, у меня на затылке, горит поцелуй с тех пор, как Джинни поцеловала Луиса. В глазах у меня слезы Сьюзен. Далеко-далеко, как золотую дрожащую нить, я вижу столп, который видела Рода, и слышу, как, когда она прыгнула, ветер гремел у нее в ушах». Тот же принцип характерен и для других произведений Вулф (Орlando — в ней множество «я»). «Миссис Дэллоуэй» — «она всюду, сразу всюду»), как и для самой писательницы, которая чувствовала в себе множество разных лиц.

Примечательна схожесть языковой конструкции, фиксирующей способы имперсонализации, у Лоуренса, Вулф и у других, о ком шла речь: «Личность художника переходит в повествование, развивается, движется, кружит вокруг действующих лиц и действия, как живоносное море» («Портрет художника в юности» Джойса). «Мы кружим и кружим над ним» («Комната Джейкоба» Вулф). «Голоса как волны растворяются в звуках моря» («Бесплодная земля» Элиота). Повторяющаяся мифологема волн воплощает общую для них идею имперсональности как части эстетической системы модернизма.

В. Вулф апеллирует к традиционным понятиям «жизнь», «реальность», «характер», но противопоставляет их «жизнеподобию», внешней «достоверности», социальной детерминированности. Описанию поверхности вещей, из которого «жизнь ускользает», остается лишь «внешнее сходство с жизнью», что, как она считает, свойственно эдвардианцам-материалистам; ему противопоставляется призыв взглянуть на жизнь изнутри, что только и может передать ее изменчивый дух. Главной критической мишенью Вулф были старшие современники, «эдвардианский триумвират» — Г. Уэллс, Дж. Голсуорси и особенно А. Беннетт, которых она считала «материалистами», описывающими поверхность вещей, что создает лишь «внешнее сходство с жизнью». Если Беннетт сравнивал свой метод создания характера с очищением луковицы, каждый слой которой по-своему интересен, то для Вулф важна ее сердцевина, раскрывающая сущность характера. Д.Г. Лоуренс, весьма критически относившийся к Вулф, как и она, видел своего главного противника в дидактизме «эдвардианских дядюшек», своей творческой задачей считал проникновение в глубинную сущность характера, для чего надо преодолеть твердую «оболочку людей».

Сходной стратегии придерживался и Джойс, по поводу чего Юнг, в течение нескольких лет возвращавшийся к «Улиссу» и статью о нем включивший в собрание своих «Психологических сочинений», писал ему: «...проникая через бесчисленные оболочки <...> кроме них вы не обнаруживаете больше ничего». Еще раньше сходную позицию, но с другим знаком, занял Дж. Конрад по отношению к Дж. Голсуорси. Ограждая своего друга от нападков критики, он утверждал: «...не ваше дело изобретать глубины», находил его силу в «верности поверхности жизни — поверхности событий — поверхности предметов и идей <...>, достижении не менее достойном хвалы, чем если бы вы бросились в открытый океан». Сам же он именно это и делал, стремясь сквозь «завесу деталей (the veil of details) прорваться к сути жизни (the essence of life)» (в письме о своем романе «Herp с «Нарцисса», 1897)<sup>90</sup>. Описанию поверхности вещей Вулф противопоставляла призыв «взглянуть внутрь», «в обычное сознание», передать его движение («Модернистская про-

за»), изображать «связь не событий, а чувств» (1933). Джойс от событийной истории «Стивена-героя» (1904–1905), незаконченного и не опубликованного при жизни романа, перешел в «Портрете художника в юности» к истории созревания души, ее онтогенезу. Широкое использование техники «потока сознания» (Джойс, повествование которого наиболее полно отвечает этому понятию, оперировал термином «внутренний монолог») объясняется поиском взамен экстенсивного нового интенсивного метода, позволяющего за счет ограничения времени и пространства углубиться в сознание. Слух и зрение героев «Улисса» или героини «Миссис Деллоуэй» фиксируют мельчайшие подробности того, что встречается на пути; они пропускаются через сознание, в котором вступают в неожиданные ассоциации, проявляющиеся сразу или намного позже, таким образом, что вся жизнь вмещается в один день или, как в «Волнах» Вулф, фрагменты жизни от рождения до смерти сжимаются до одного дня. По замечанию Д. Дейчеса, ограниченный хронологией, Блум, «возможно, самый законченный и объемный характер во всей литературе»<sup>91</sup>.

### *Объективный коррелят. Маска. Эпифания*

Имперсональность не означает «бесчувственности», как «луна» в стихотворении Хьюма не остается «краснорожим фермером». Для совмещения эмоциональности и имперсональности нашлись особые приемы.

Элиоту для этого понадобилось ввести понятие объективного коррелята: «Единственный способ выражения эмоций в художественной форме состоит в том, чтобы найти для нее “объективный коррелят”, — другими словами, ряд предметов, ситуацию или цепь событий, которые станут формулой данного конкретного чувства»<sup>92</sup>. Йейтс для этой цели разработал учение о «маске», но не для персонажей своих пьес, а как «обоснование объективного коррелята собственной личности, некоего “анти-я”»<sup>93</sup>. Идея «маски» из театральной практики Йейтса переносится на его поэтическую деятельность в целом, становится обоснованием самодраматизации, дававшей ему творческий импульс. Как писал Йейтс, лишь умея вообразить себя другим, можно упорядочить себя, т. е. произвести самодраматизацию, что аналогично надеванию театральной маски<sup>94</sup>.

Для Йейтса «маска» — все что не «самость» (the Self). Это понятие К.-Г. Юнга он развивал по своей схеме. В то время как Юнг определял им цель «индивидуации», обретение личностью целостности, для Йейтса это лишь исходная позиция, целостность же достигается стремлением к своей противоположности. Столь же отдаленной кажется переключка с понятием «истинной маски» Ф. Ницше как противоположности «подобию», фальшивой маске. У Йейтса «the other self», «the anti-self», «the antithetical self» синонимичны «маске», хотя и вносят в это понятие дополнительные коннотации. Сколько бы Йейтс ни писал о стремлении к целостности, акцент он ставит на внутренней антитетичности личности, понимая ее осознанное раздвоение на эмоциональную и интеллектуальную половины почти как физиологическую неизбежность: «ни одна мысль не способна к воспроизводству, пока не разделится надвое».

В своей ранней лирике Йейтс выступал от первого лица, при переизданиях заменял его именами созданных его воображением персонажей, в окончательной

редакции остановился на местоимении третьего лица. В поздней поэзии Йейтса, диалогической по форме, объектом медитации является внутренний, глубоко личный конфликт поэта как метафизическое состояние, который, однако, имперсонализируется. Поэт сам становится своим персонажем, его субъективный опыт оказывается объектом исследования. В диалогических стихотворениях «Ego Dominus Tuus» («Я есмь владыка твой»), «Диалог “я” и души», «Колебания» ведется поиск «двойников», «анти-“я”», противоположных собственной личности, способных передать «видение реальности», а не проявлять себя в действии (in action). Непреодолимость противоречий сообщает внутреннюю напряженность его произведений.

«Иной способ изложить теорию *объективного коррелята*»<sup>95</sup> Джойс, как подчеркивает У. Эко, нашел в эпифании. Эта категория пришла к нему из романтической традиции и впервые появляется в эссе об ирландском поэте Мэйтлане, а затем в романе «Стивен-герой» как художественное средство «дать жизнь безличному объекту, в котором не отражались бы наши эмоции в их грубом состоянии, но который мог бы стать ритмическим дискурсом какой-либо эмоции, который иначе был бы невозможен»<sup>96</sup>. Под эпифанией Стивен понимал внезапную духовную манифестацию — будь то в беседе, в жесте, или в ходе мыслей, достойных запоминания.

В «Портрете художника в юности» само слово исчезает, но появляется эпифаническое видение в образе одинокой девушки, недвижимо стоящей посреди ручья и глядящей на море: «Огненный ангел явился ему, ангел смертной красоты и юности, посланец царств пьянящей жизни, чтобы в единый миг восторг открыл перед ним врата всех путей заблуждения и славы. Вперед, все вперед, вперед, вперед!» «Поминки по Финнегану» Эко называет «огромной эпифанией космической структуры, разрешающейся в языке»<sup>97</sup>.

М. Мамардашвили в «Лекции о Прусте», подчеркивая отличие эпифании от символа, опираясь на Джойса, который называл эпифаниями явление, подобное «эпифанической сцене в Евангелии, — явление истины в теле и в облике младенца восточным магам. Они непосредственно видели истину. Видели не младенца, а истину. По традиции это называлось эпифаническим видением. И Джойс считал, что задача художника искать эпифании»<sup>98</sup>.

### *Время. Пространство. Круг*

Категории времени и пространства прежде четко разделяли вербальное и визуальное искусства на темпоральное и пространственное. Литературное произведение традиционно отличалось протяженностью во времени. Слова шли друг за другом, создавая повествовательную последовательность, в которой различались начало, середина и конец. Тогда как в живописи или скульптурной композиции предметы располагались рядом и могли быть схвачены одним взглядом.

Первый опыт передать словами одновременность происходящего на разных пространственных площадках произвел Флобер в сцене Землевладельческого съезда в «Госпоже Бовари». С помощью кинематографического метода он добился иронического эффекта перебивкой выступлений ораторов и любовного разговора.

Имажистская поэзия, ориентированная на материальный, имперсональный объект, открыла возможность мгновенного восприятия образа в пространстве, приближенного к живописи и скульптуре, нарушив тем самым привычный баланс. Эстетика вортицизма с акцентом на пространственную целостность выработала форму круга, свободного от ограничений как пространства, так и времени.

Модернистская литература, не только поэзия, но и проза, не прошла мимо этих открытий. Она тяготела к пространственности, стремясь преодолеть время. На эволюцию формы как тенденцию к пространственной выразительности одним из первых обратил внимание (на примере Паунда, Элиота, Пруста и Джойса) Дж. Фрэнк, автор книги «Пространственная форма в модернистской литературе» («Spatial Form in Modern Literature», 1945). Истоки этой эволюции он видел в понимании Паундом «образа» как «целостного интеллектуального и эмоционального комплекса в данный момент времени»: только мгновенное, непосредственное изображение явлений вызывает «чувство внезапного освобождения; чувство свободы от ограничений времени и пространства»<sup>99</sup>. Едва ли не первым использовал пространственную форму романа Ф.М. Форд, участник имажистского и вортицистского движений. В заметках о романе он постоянно возвращался к проблеме изменения времени, что позволило бы уйти от сюжета как линейной последовательности событий. И в своем первом романе опробовал найденные приемы. Он разработал структуру повествования, которую можно обозначить как «фрагментарный метод», получивший затем широкое распространение. Чтобы разрушить традиционную концепцию времени, он в романе «Достойный солдат. История страсти» (1915) (его первая часть под заглавием «Печальнейшая история» была опубликована в 1914 г. в «Бласте») разбил рассказываемую историю на сцены, диалоги и впечатления, относящиеся к разным ее этапам. Повествование ведется от первого лица, участника произошедшей в недавнем прошлом семейной драмы. Он начинается с размышления, как строить рассказ, последовательно, с начала, или по мере того как до него доходили сведения о происходящей на его глазах, но не увиденной и не понятой им трагедии. В результате действие движется то вперед, то назад. Рассказчик постоянно останавливает время, чтобы найти неподвижную точку (аналог «неподвижной точки» в центре «вортекса»), от которой вновь может начаться течение повествования.

Фрагментарный метод, отвечающий «веку фрагментов», как определяла современность В. Вулф, создает пространственную форму ее романов. Так, в ее романе «Миссис Дэллоуэй» все, что происходит вне сознания героини, сводится к простейшим действиям: один день одной женщины, которая идет за цветами, готовясь к приему гостей. Но то, что она видит, о чем вспоминает, с кем встречается, определяет внутреннее действие. Различные эпизоды прожитой жизни заново переживаются в ее сознании. Целность же пространства достигается системой лейтмотивов, объединяющими образами.

В рассказах Вулф («Ненаписанный роман», «Фазанья охота») пространство, ограниченное вагоном поезда, позволяет вглядываться в людей и сочинять их жизнь. В вагоне же «происходит» удивительная встреча Вулф с воображаемой «миссис Браун», на примере которой она объясняет своему оппоненту А. Беннетту, что он ничего не понимает в людях («Мистер Беннетт и миссис Браун»). Дви-

жение времени останавливается в «Волнах» Вулф; цикличность оборачивается «возвращением на круги своя» в «Поминках по Финнегану» Джойса, заканчивается «вечно длящимся настоящим» в «Четырех квартетах» Элиота, его последнем поэтическом произведении.

Нарастающее стремление достичь эстетического состояния свободы не только от времени, но и от пространства наблюдается в трех романах Джойса. Первый, «Портрет художника в юности», казалось бы, подчинен категории времени. История героя начинается с первых младенческих ощущений и завершается осознанием своей миссии художника. Но время «не течет». Духовное развитие героя увидено в остановленных мгновениях, в соотношении статичных картин. Второй, «Улисс», казалось бы, подчинен правилу «трех единств». Его время ограничено несколькими часами, пространство — несколькими улицами одного города, действие — встречей Блума и Стивена. Однако перекликающиеся внешние впечатления и внутренние ассоциации, возникающие одновременно, но разделенные многими страницами, беспредельно расширяют и скрепляют пространство романа. В третьем, «Поминках по Финнегану», время и пространство вытесняются циклической концепцией истории. В «циклологическом», как он назван в тексте, романе любой данный момент представлен как парадигма всей истории человечества («однажды случилось и может случиться опять»). Движение идет по замкнутому кругу, оно не имеет начала и конца.

К замкнутому кругу, формулу которого дал Паунд в статье «Вортицизм» (1914): «круг (circle), свободный от пространства и времени»<sup>100</sup>, — приближался Элиот. Его формула афористически прозвучала в «Пепельной среде»: «В моем начале мой конец». В «Четырех квартетах» время трактуется как вечно длящееся настоящее: «Настоящее и прошедшее, / Вероятно, наступят в будущем, / Как будущее наступало в прошедшем. / Если время всегда настоящее, / Значит, время не отпускает». Такой акцент на «времени», по существу, означает состояние вечности, вневременности.

### *Примитивизм*

Исходным моментом английского модернизма был интерес к архаике. Еще в период постимпрессионизма и Р. Фрай, и К. Белл оценили картины Матисса как возвращение к примитиву. Для Г. Риды было важно, что в основе искусства лежит попытка понять мир визуально, так как визуальные искусства появились задолго до письменности: скульптура древнее живописи, танец — музыки.

Несмотря на любовь англичан к путешествиям, их главными учебниками примитивного искусства оставались Британский музей с богатейшей коллекцией древностей, где и Эпстайн, и Мур изучали африканскую скульптуру, и «музей под открытым небом» — Стоунхендж.

Вслед за В. Воррингером, которого Хьюм пропагандировал в Англии, историю искусств стали рассматривать как чередование натуралистического, органического (классическая эпоха греческого искусства, итальянское Возрождение, западноевропейское искусство до конца XIX в.), и ненатуралистического, неорганического, стилей (искусство первобытных народов, египетская монументальная скульптура, византийское искусство, основные художественные стили XX в.). По-

явление неорганических форм объяснялось дисгармоническими взаимоотношениями между человеком и космосом. Поэтому первобытные народы сводили явления природного мира к линейно-геометрическим формам, обладающим стабильностью и гармонией. Византийский стиль отвергает природный мир как сферу зла и несовершенства, мотивы византийской мозаики привлекали устремленностью вдаль, за пределы материального мира.

Интерес Эпстайна к древности проявился в 1912 г., когда он установил монументальный надгробный памятник Оскару Уайльдлу на кладбище Пер-Лашез в стиле древней гробницы. Его композиция из мрамора «Мать и дитя» (1913–1915) — две головы, соединенные основанием, но не видящие друг друга, — открыла для английского искусства тему материнства, развитую затем Г. Муром.

Интерес Генри Мура к примитивной скульптуре проявился сразу после войны, в самом начале его творчества. Большое влияние на него оказала книга Фрая «Видение и форма», «открывшая» ему Британский музей. Изучая скульптуру разных времен и народов, Мур искал «общемировой язык формы» (the common world-language of form), как позже писал он в статье «Примитивное искусство»<sup>101</sup>. Он стремился выработать в себе инстинктивное скульптурное восприятие, обращая внимание на «соотношение одинаковых очертаний и форм для выражения сходных идей в разных культурах и в разные периоды истории»<sup>102</sup>. Результатом стала его «Полулежащая фигура» (1929), в позе которой соединены архаика и современность. Образцом послужила фотография каменной скульптуры кровожадного бога дождя древних индейцев майя Чак-Моола. Мур подчеркнул трещинами следы времени, повторил поворот головы под прямым углом, но облокотил на одну руку, следуя классическим образцам. И в дальнейшем различные сочетания архаики и современности он опробовал на излюбленной им форме полулежащей фигуры вплоть до ее расчленения. Мур рисовал и с натуры, в том числе древний монолит из Стоунхенджа, передав жизненную силу его формы, подобной горе.

Скульптуры Мура отличаются верностью материалу, будь то дерево со следами резца («Голова девушки», 1922) или бетон, сохраняющий при отливке природную шероховатость и зернистость («Маска», 1929). Безличность вневременных общечеловеческих тем, сочетающих современность языка и глубинное родство с архетипами древности, сближает его с Лоуренсом, который, по признанию Мура, оказал на него наибольшее из всех романистов влияние.

Интерес к искусству каменного века, наскальной живописи, видимо, сказался на распространенности в Англии рельефной живописи, блестящим мастером которой проявил себя Бен Николсон. Отразился он и на методе работы: английские скульпторы предпочитали резьбу лепке.

Современный примитивизм как «парадоксальный продукт цивилизации» был выражением антипозитивизма XX в. как реакции на предшествующий ему «викторианский век». С повести «Сердце тьмы» (1899) Дж. Конрада (ее ключевую фразу «Мистер Куртц... умер» Т.С. Элиот поставил эпиграфом к «Полым людям») началось длительное обсуждение природы «цивилизации» и «примитива», характерное для всех искусств модернизма. Путешествие Марлоу вверх по Конго «было путешествием к самому началу мира» (was travelling back to the earliest beginnings of the world) и одновременно поисками своего собственного «примитивного пласта» и

ответа на вопрос, чему может научить человека погружение в примитив. Текст содержит множество указаний на эпистемологическую неадекватность самого повествования. Парабола Конрада касается вопросов, центральных для начала века, в том числе для понимания инстинктивных импульсов, движущих человеком. Ницшеанская конфронтация дионисийского и аполлонического начал, или, в терминах Фрейда, либидо и суперэго, идет от «Сердца тьмы» к «Пернатому змею» Лоуренса и его виталистской философии.

Лоуренса волновала загадка африканского континента. Персонаж его романа «Радуга» смотрит на примитивную скульптуру из Западной Африки и сам наполняется ее чувственной силой и тайным знанием. В 1918 г. он читал «Голос Африки» (1913) Л. Фробениуса и, ссылаясь на него, выступил с жестким приговором Фрейду в «Психоанализе и бессознательном» (1921). Его понимание бессознательного радикально отличалось от фрейдовского. В эссе «Мораль и роман» (1925) Лоуренс писал об искусстве в четвертом измерении, *in-between everything*.

Мифический отклик на жизнь без видимого примитивистского намерения содержится не только в мексиканских и американских романах Лоуренса, но и в романах и некоторых рассказах, действие которых происходит в Англии. Чувство времени передается как движение циклического и ритмического жизненного процесса. Эмоциональная жизнь персонажей содержит аспекты анимистического взгляда на мир. Пол Морел в «Сыновьях и любовниках» рисует дерево не снаружи, а изнутри, как движение протоплазмы. Он чувствует «живой ток», идущий от тела отца. Психологическое возрождение Лидии Ленски, душевно опустошенной после смерти мужа, происходит на инстинктивном уровне. Чтобы передать доверие инстинктам, Лоуренс восстанавливает самую элементарную ее связь с миром вокруг. Эмоциональное состояние его героини находится в примитивном единстве с природным миром. В Йоркшире ее тревожат просторы, болота (*It hurt her brain, the open country and the moors. It hurt her and hurt her*). Примитивистское единство с природным миром передает танец беременной Анны. «Охваченная первобытным, безрассудным, мятущимся ритмом и властным желанием, загнипнотизировав, подчинить себе», танцует Гудрун («Влюбленные женщины»).

В прозе Д.Г. Лоуренса языческая, в своей основе чувственная витальность противопоставляется «кастрированной духовности». Он меняет схему создания характера. Освобождая своих персонажей от «твердой оболочки <...> старого неизменного его характера», он разрушает привычную моральную схему личности, освобождая жизненную стихию, природное начало в человеке. В «Любовнике леди Чаттерлей» он прославляет «жизнь человеческого тела»: «...тело вернется к жизни, восстанет из могилы. И тогда настанет прекрасная жизнь в прекрасном мире». Разговор любовников в этом романе Йейтс, симпатизировавший Лоуренсу, назвал «древним, простым и ужасным» (*ancient, humble and terrible*).

Английский модернизм 1920–1930-х годов, казалось бы, резко противостоит авангардистскому прорыву 1910-х, когда одна за другой возникали «школы», группировки, направления, враждовавшие между собой и быстро распадавшиеся, не пережившие мировой войны. Модернисты же работали «поодиночке», хотя многие из них печатались в одних и тех же периодических изданиях и издательствах и в той или иной степени были связаны с группой «Блумсбери», просущество-



вавшей рекордный срок (около четырех десятилетий) и во многом определявшей интеллектуальный климат в Англии. Но она была группой в широком смысле, постоянно обновлявшимся сообществом не обязательно единомышленников, но интересных друг другу людей и отнюдь не только литераторов и художников. Они много говорили и спорили, но к выработке общей эстетической программы и созданию манифестов не стремились. И хотя английский модернизм традиционно связывают с «Блумсбери», далеко не все самые яркие его представители могли или хотели считать себя его членами.

Более же всего их объединяло то, что почти все они вышли из авангардизма 10-х годов и были не только его заинтересованными свидетелями, но и участниками происходившей на их глазах смены художественных парадигм. Источник почти всех объединяющих их художественных доминант, от имперсональности до примитивизма, составивших основу модернистского сюжетостроения и характерологии, зародился в предвоенные годы. Объединяющие их самые общие установки позволяют говорить об английском модернизме как о движении или направлении, занявшем одно из центральных мест в литературе XX столетия.

Вторая мировая война завершила модернистскую эпоху, что символически подтвердилось смертью У.Б. Йейтса (1939), В. Вулф (1941) и Дж. Джойса (1941). С началом войны закрылся и издававшийся Элиотом главный журнал модернистской ориентации «Крайтерион» (1922–1939). В его последнем январском номере Элиот выступил с весьма пессимистической оценкой завершившегося периода, который был скорее последними усилиями старого мира, чем началом нового. Спустя десятилетие журнал «Хорайзн» (1939–1950), пытавшийся продолжить его линию, был вынужден признать произошедшую смену литературных вех. С. Коннолли, его основатель, в последнем номере оповестил о «наступлении часа закрытия в Садах Запада».

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Fry R. Vision and Design. L.; N.Y., 1990. P. 235.

<sup>2</sup> См.: Wees W.C. Vorticism and the English Avant-Garde. Toronto, 1972.

<sup>3</sup> Woolf V. Roger Fry. L., 1979. P. 135.

<sup>4</sup> Ibid. P. 133.

<sup>5</sup> Cork R. Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age. L., 1976. P. 43.

<sup>6</sup> Fry R. Vision and Design. Oxford, 1981. P. 167.

<sup>7</sup> Ibid. P. 27, 23.

<sup>8</sup> Ibid. P. 69.

<sup>9</sup> Цит. по: Cork R. Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age. P. 18.

<sup>10</sup> Post-Impressionists in England: The Critical Reception. L., 1988. P. 349.

<sup>11</sup> Bell C. Art [1914]/ N.Y., 1958. P. 17–18.

<sup>12</sup> Fry R. Vision and Design. P. 5.

<sup>13</sup> Ibid. P. 8.

<sup>14</sup> Ibid. P. 27.

<sup>15</sup> Ibid. P. 205.

<sup>16</sup> Bell C. Art. P. 139.

<sup>17</sup> Bell C. Since Cézanne. L., 1922; Fry R. Cézanne: A Study of His Development. L., 1927.

- 18 Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 17.
- 19 Статьи Паунда собраны в кн. «Ezra Pound and the Visual Arts» (N.Y., 1980).
- 20 Lewis W. *Creatures of Habit and Creatures of Change. Essays on Art, Literature and Society 1914–1956.* Santa Rosa, 1989. P. 32.
- 21 Элиот Т.С. Эзра Паунд: его стих и поэзия // Избранное: Религия, культура, литература. М., 2004. С. 455.
- 22 Aldington R. *Life for Life's Sake.* N.Y., 1941. P. 108.
- 23 Pound E. *Letters, 1907–1941.* N.Y., 1950. P. 28.
- 24 Lewis W. *Blasting and Bombardiering.* L., 1967. P. 38.
- 25 Blast. N 1. P. 180; здесь и далее цитируется по американскому репринтному изданию 1981 г.
- 26 Цит. по: Wees W.C. *Vorticism and the English Avant-Garde.* Toronto, 1972. P. 207.
- 27 См.: Dasenbrock R.W. *The Literary Vorticism of Ezra Pound and William Lewis. Towards the Condition of Painting.* L., 1985. P. 41. Автор упоминает К. Малевича, Ф. Марка и М. Дюшана.
- 28 Стрелец. Пг., 1915. Сб. 1. С. 93.
- 29 Там же. С. 103.
- 30 Cork R. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age: In. 2 vols.* L., 1976. Vol. 1: *Origins and Development.* P. 128.
- 31 Цит. по: Wees W.C. *Vorticism and the English Avant-Garde.* P. 122.
- 32 Цит. по: Cork R. *David Bomberg.* New Haven; London, 1987. P. 67.
- 33 Цит. по: Tate *Modern the Landbook.* Norwich, 2000. P. 1 50.
- 34 Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. М., 1997. Т. 1. С. 63.
- 35 См.: Lewis W. *Collected Poems and Plays.* Manchester, 1932.
- 36 Ezra Pound and the Visual Arts. N.Y., 1980. P. 210.
- 37 Lewis W. *Rude Assignment.* L., 1950. P. 129.
- 38 Статья «What art now?», 1919 (Lewis W. *Creatures of Habit and Creatures of Change...* P. 49).
- 39 Ibid. P. 44.
- 40 Lewis W. *Blasting and Bombardiering.* L., 1967. P. 256.
- 41 Lewis W. *The Artist. From «Blast» to Burlington House.* L., 1939.
- 42 Ibid. P. 45.
- 43 Ibid. P. 59.
- 44 Ibid. P. 21.
- 45 Ezra Pound and the Visual Arts. N.Y., 1980. P. XVI.
- 46 Wees W.C. *Vorticism and the English Avant-Garde.* Toronto, 1972; Cork R. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age.* L., 1976. Vol. 1: *Origins and Development*; Vol. 2: *Synthesis and Decline*; Materer T. *Vortex. Pound, Eliot and Lewis.* L., 1979; Dasenbrock R.W. *The Literary Vorticism of Ezra Pound and William Lewis. Towards the Condition of Painting.* L., 1985.
- 47 Read H. *Contemporary British Art.* L., 1951. P. 16.
- 48 Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 109.
- 49 Мандельштам О. О поэзии. Л., 1928. С. 41–42.
- 50 Цит. по: Cork R. *Vorticism and Abstract Art in the First Machine Age.* P. 138.
- 51 Паунд Э. «Взгляд назад» // Антология имажизма. М., 2001. С. 342.
- 52 Aldington R. *Life for Life Sake.* N.Y., 1941. P. 135.
- 53 Imagist Anthology. L., 1972. P. 129, 135.
- 54 Ibid. P. 21.
- 55 Pound E. *Make It New. Essays.* L., 1934. P. 335.
- 56 Pound E. *Gaudier-Brzeska. A Memoir.* N.Y., 1960. P. 106.

- 57 Yeats W.B. The Critical Heritage. L., 1977. P. 189.
- 58 Aldington R. Life for Life Sake. N.Y., 1941. P. 143.
- 59 Imagist Anthology. L., 1930. P. XIII.
- 60 Materer T. Pound, Eliot and Lewis. L., 1979. P. 20.
- 61 Ezra Pound and the Visual Arts. N.Y., 1980. P. 207; перевод с некоторыми изменениями в работе: Антология имажизма. С. 336.
- 62 Ezra Pound and the Visual Arts. P. 200.
- 63 Aldington R. Life for Life Sake. P. 133.
- 64 Фрэнк Дж. Пространственная форма в современной литературе // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Тракаты, статьи, эссе. М., 1973. С. 197–198.
- 65 Kenner H. The Pound Era. L., 1972.
- 66 Spender S. The Struggle of the Moderns. L., 1963.
- 67 Hume T.E. Further Speculations. Minneapolis, 1955. P. 75.
- 68 См.: Аникин Г.В. Эстетика Джона Рескина и английская литература XIX века. М., 1986.
- 69 Read H. Collected Essays in Literary Criticism. L., 1938. P. 18.
- 70 Read H. The Forms of Things Unknown. Essays towards an Aesthetic Philosophy. N.Y., 1960. P. 74–75. Эпиграфом к книге поставлены слова Йейтса: «Человек может воплотить истину, но он не может ее знать».
- 71 Read H. Art Now. An Introduction to the Theory of Modern Painting and Sculpture. L., 1933. P. 70.
- 72 Read H. The Art of Sculpture. L., 1956. P. IX.
- 73 Ibid. P. 115.
- 74 Read H. A Coat of many Colours. Occasional Essays. L., 1945. P. 81.
- 75 Цит. по: Read H. Art and Alienation. The Role of the Artist in Society. L., 1967. P. 133.
- 76 Цит. по: Коккинаки И. Человек и форма в скульптуре Генри Мура // Мур Г. Человеческое измерение. М., 1991. С. 143.
- 77 Leavis F.R. New Bearings in English Poetry. L., 1950. P. 21.
- 78 Elliot T.S. Selected Essays, 1917–1932. L., 1951. P. 11.
- 79 Ibid. P. 137.
- 80 Leavis F.R. New Bearings in English Poetry. L., 1950. P. 80.
- 81 Статья «Народный театр», 1919 (Yeats W.B. Explorations. N.Y., 1962. P. 258).
- 82 Иннес К. Модернизм в драме // The Cambridge Companion to Modernism. L., 1999.
- 83 Certain Noble Plays in Japan // Yeats W.B. Essays and Introductions. L., 1961. P. 221.
- 84 Explorations. L., 1962. P. 178.
- 85 Ellmann R. Yeats. The Man and the Masks. L., 1979. P. 283.
- 86 Yeats W. B. Explorations. P. 373.
- 87 Бахтин М. (Волошинов В.Н.) Марксизм и философия языка. М., 1993. P. 156.
- 88 Lawrence D.H. Collected Letters: In 2 vols. N.Y., 1962. Vol. 1. P. 282.
- 89 Woolf V. Mrs. Dalloway and Essays. M., 1984. P. 264.
- 90 Цит. по: Daiches D. The Novel and the Modern World. Chicago, 1939. P. 38.
- 91 Ibid. P. 26.
- 92 «Гамлет и его проблемы», 1919 (Элиот Т.С. Назначение поэзии. М., 1997. С. 154).
- 93 Эко У. Поэтики Джойса. СПб., 2003. С. 72.
- 94 Yeats W.B. Selected Criticism. L., 1980. P. 173.
- 95 Эко У. Поэтики Джойса. С. 100.
- 96 Там же. С. 100.
- 97 Там же. С. 405.

<sup>98</sup> Мамардашвили М. Лекции о Прусте: (Психологическая топология пути). М., 1995. С. 129–130.

<sup>99</sup> Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв.: Трактаты, статьи, эссе. М., 1973. С. 198.

<sup>100</sup> Ezra Pound and the Visual Arts. P. 25.

<sup>101</sup> Цит. по: *Harrison Ch.* English Art and Modernism. 1900–1939. New Haven; London, 1994. P. 219.

<sup>102</sup> Ibid. P. 369.

## АВАНГАРДИЗМ В ЛИТЕРАТУРЕ США

---

Авангардизм в США — явление гораздо менее значительное и в качественном, и в количественном отношении по сравнению с авангардом европейских стран: Франции, Германии, России, Италии, Испании. Число американских литераторов, которых можно с уверенностью назвать авангардистами, крайне невелико (если только мы не придерживаемся расширительной трактовки понятия «авангард», фактически приравнивая его к модернизму). Из крупных величин сразу вспоминаются, пожалуй, только имена Гертруды Стайн, Эдварда Эстлина Каммингса и Эзры Паунда имажистского и вортицистского периода. Еще один отличительный момент состоит в том, что американский авангардистский эксперимент разворачивается главным образом в эмиграции — в Европе, в среде так называемых экспатриантов. Внутри Соединенных Штатов авангардизм начинается с рецепции европейских образцов: с культуртрегерской деятельности Альфреда Штиглица, Уолтера Аренсберга и других «просветителей», с крупных выставок современного искусства, таких как знаменитая Armory Show 1913 г., с приезда европейских авангардистов: сюрреалистов, Пикассо, прославившихся в Америке Пикабия, Дюшана и с подражания им.

При всем том и в данном случае не удалось избежать извечного для США вопроса о том, является ли американский авангард чем-то заимствованным (transplanted) или оригинальным, исконным (indigenous). Как ни странно, аргументы в пользу предположения об исконно американских корнях авангардного искусства имеются, и они весьма интересны. Подробнее об этих аргументах речь пойдет ниже. Пока приведем лишь один, наиболее известный пример такой аргументации — ссылка на фигуру Уолта Уитмена.

Приступая к рассмотрению феномена американского авангардизма, мы предлагаем воспользоваться схемой, которая, при всей своей условности и ограниченности, представляется эвристически полезной. С неизбежностью огрубляя и упрощая реальную картину, можно сказать, что в США авангардизм существовал в трех или даже в четырех ипостасях:

1. Подражательный, основанный на восприятии европейских образцов (transplanted).

2. Оригинальный, качественно отличный от европейского авангарда (indigenous). Впрочем, здесь встает важный вопрос о том, насколько правомерно эти художественные явления называть авангардизмом.

3. Гибридные формы, в разной степени сочетающие признаки европейского и собственно американского авангардизма.

4. Наконец, стоит проблема воздействия авангардистского эксперимента на крупных американских авторов первой трети XX в., таких как Т.С. Элиот, Хемингуэй, Дос Пассос, Фолкнер, которых нельзя назвать авангардистами, не расширяя понятия «авангард» до понятия «модернизм».

### *Знакомство Америки с европейским авангардом.*

#### *Рецензия и изображение*

#### *«Вино пуритан» в эру «прогибишн»: новая литературная критика в США (1900–1920-е годы)*

Новое литературное поколение, возникшее на фоне угасания натурализма, всерьез заявляет о себе в США с 1910-х годов. Эти перемены были весьма решительными и глубокими, сразу несколько фактов культурной жизни свидетельствовали о наступлении нового века. Прежде всего, это появление новой генерации литературных критиков — ярких личностей, чьи идеи во многом определили духовный климат 1910–1920-х годов: Ван Вик Брукс (Van Wyck Brooks, 1886–1963), Льюис Мамфорд (L. Mumford, 1895–1990), Гарольд Стернс (H. Sterns, 1891–1943), Карл Ван Вехтен (C. Van Vechten, 1880–1964) и Генри Льюис Менкен (H.L. Mencken, 1880–1956), балтиморский журналист и критик, известный своими иконоборческими устремлениями и острой критикой американской демократии. При этом Менкен отвергал возможность европейского патронажа и отстаивал идею самобытной американской культуры. В тот же круг входили близкие друзья Менкена, Уиллард Хантингтон Райт (W.H. Wright, 1888–1939), уроженец Виргинии, учившийся в Калифорнии и Гарварде, художественный критик и редактор художественного журнала «Смарт сет» («The Smart Set»), принявший амплуа европеизированного интеллектуала и адепта эзотерических доктрин, а также театральный критик, драматург Джордж Джин Нейтен (G.J. Nathan, 1882–1958), эпатававший «толпу» при помощи своего имиджа утонченного сноба, эстета и философствующего циника. Ему принадлежит известное провокационное высказывание, ставшее лозунгом антинатуралистической реакции начала века: «В жизни меня интересует только ее поверхность, ее музыка и цвет, шарм и легкость <...> Меня ни в малейшей степени не задевают величайшие мировые проблемы — социальные, политические, экономические, теологические»<sup>1</sup>.

«Голосом поколения» назвал Ван Вик Брукс своего друга Рэндольфа Борна (R. Bone, 1886–1918), писателя и мыслителя, непримиримого врага «цивилизации большого бизнеса» и последователя идей Джона Дьюи. К этой же когорте принадлежал и Уолдо Франк (W. Frank, 1889–1967), выпускник Йельского университета, романист и критик, создатель знаменитого журнала «Сэвен артс» («The Seven Arts»), автор книги «Наша Америка» («Our America», 1919). Хотя каждый участник этого круга — индивидуальность, тем не менее возрастная близость и, главное, общность взглядов и позиции позволяют в данном случае говорить именно о поколении с единой мировоззренческой и эстетической платформой. Главным здесь был бунтарский дух, критика и отрицание существующих моральных норм,

социальных ценностей и эстетического вкуса: традиционно это обозначалось как «антипуританская реакция»<sup>2</sup>. Констатируя духовную и культурную незрелость американской нации, эти критики видели Америку как страну парадоксальную, где индустриальная мощь и материальное изобилие соседствуют с духовной нищетой, возвышенный идеализм, проповедовавшийся еще Р.У. Эмерсоном, — с «меркантильным приспособленчеством» и приземленным практицизмом. Эти последние черты американской цивилизации вызвали у них особенно яростный протест и считались «родимыми пятнами» пуританизма, унаследованными от первых колонистов, прибывших к берегам Нового Света.

Пожалуй, наиболее последовательным критиком «пуританского духа» был Ван Вик Брукс, выпускник Гарварда, который уже в первой своей крупной работе «Вино пуритан» («The Wine of the Puritans», 1909) утверждал, что пуританская почва на корню иссушила американскую культуру, не позволив ей вырасти, созреть и принести достойные плоды; виной всему было чрезмерное внимание к материальному аспекту и полное пренебрежение эстетической стороной жизни. Этот тезис Ван Вик Брукс последовательно развивал в своих последующих работах — в книгах «Америка на пороге взросления» («America's Coming of Age», 1915), «Литература и лидерство» («Letters and Leadership», 1918) и во множестве статей. Линия наследственности проводится Ван Вик Бруксом предельно четко: «меркантильное приспособленчество (catchpenny opportunism), коренящееся в практицизме пуритан, становится философией у Бена Франклина, пронизывает собой творчество американских сатириков и юмористов и в результате воплощается в той атмосфере, что определяет деловую жизнь современной Америки»<sup>3</sup>. В итоге героем цивилизации становится агрессивный практик, проповедующий «эффективность» и «прибыльность», и человек долга: «И вот тут я касаюсь основной проблемы американской истории. Традиционный насильственный дрейф в сторону практицизма стал законом нашей цивилизации, и, лишь руководствуясь им, можно понять причину бескровности нашего искусства и литературы»<sup>4</sup>. Описывая печальное положение дел в современной американской словесности, критик не жалеет мрачных эпитетов: «Литературные кущи моей страны представляются мне в виде странного симбиоза полевых цветов, никнувших под жаркими лучами полуденного солнца, и дикого кустарника, неухоженного и никогда не плодоносящего. Таков один из аспектов литературной жизни Соединенных Штатов — долгий список творческих потерь и поражений, явление, неизвестное ни в одной из стран Европы. Мы не испытываем недостатка в талантах — нужны лишь условия, чтобы каждый из них мог свободно развиваться»<sup>5</sup>. Ван Вик Брукс с болью говорит о поэтах, «увядших, не дождавшись поры цветения», об «инфантильных романистах», о «склеротических критиках, чья карьера внезапно обрывается из-за закупорки артерий мысли»<sup>6</sup>.

Такая безотрадная картина вызвана засильем коммерческого духа, деспотическим диктатом рынка и денег. Американский писатель, в отличие от своего европейского собрата, чрезмерно озабочен признанием публики, тяжело переживает утрату ее симпатии и в итоге обречен занимать место «где-то между коммивояжером и наемным ландскнехтом»<sup>7</sup>. Одаренные молодые люди чаще предпочитают прибыльную и полезную карьеру инженера, изобретателя или банковского служащего непопулярной и безденежной работе художника. Общество в Америке всегда подавляло творческие импульсы и стимулировало приобретательство и деловую

хватку, что привело к незрелости, «инфантильности» и преждевременной истощенности культуры. Художественное творчество понимается Ван Вик Бруксом как процесс высвобождения душевной энергии — а американский художник лишен чувства внутренней независимости, раскрепощенности, он обречен играть роль пассивной жертвы. Интеллектуальная жизнь Америки находится в зависимости от мира бизнеса, Ван Вик Брукс сетует на то, что у него на родине не было и нет традиции духовного аристократизма, опираясь на которую, художник мог бы защитить свое право на свободу индивидуального выражения и творчества. Это мнение разделял и Г.Л. Менкен, полагавший, что единственный шанс на улучшение ситуации — это появление в Америке аристократической прослойки, которая могла бы оградить писателя от непосредственного воздействия публики и образовала бы своего рода «санитарный кордон», оберегающий творческую личность от вмешательства толпы. Те, кто решается плыть против течения, оказываются в положении презренных маргиналов. По мнению критика, именно такая судьба ждет в США всякого независимого творца, подлинного художника; размышляя об этом, он ссылается на Ницше: «Просто удивительно, как быстро превращается в изгоя, отщепенца <...> в заведомого преступника человек, решившийся сойти с гладкого рельсового пути традиционных мнений и поступающий наперекор обществу»<sup>8</sup>. И тем не менее уже появилось достаточно независимых интеллектуалов и художников, рискнувших избрать этот тернистый и неблагодарный путь. С завершением эпохи фронта возникла возможность перемен к лучшему: наступают новые времена, начинается смена ценностей и, быть может, долгожданный расцвет культуры: «...поколению Адамса нелегко было противиться искушению материализма и утилитарного подхода к жизни. Просторный материк лежал перед ними, огромные возможности открывались каждому... Времена сейчас более благоприятны. Конец эпохи фронта знаменует обращение нации к более интенсивной умственной жизни, молодежь, протестующая против современного уклада, восприимчива к новым идеям, и вся страна являет собой буквально рой людей, наделенных артистическим темпераментом, которые уже освободились от гнета племенных законов, но еще не овладели суровой самодисциплиной, необходимой каждому подлинному художнику»<sup>9</sup>. В этих последних словах дается лаконичный портрет нового поколения американских художников, заявившего о себе в 1910–1920-е годы и ставшего в авангарде художественной революции, которой открывался XX век.

#### *«Свобода и счастье». Богема и экспатрианты*

Приметы начинающихся перемен виделись как внутри страны, так и за ее пределами. Небывалый взлет урбанизма на рубеже веков породил ряд новых феноменов в американской жизни, в числе таких явлений было и складывание «богеми»: в больших городах — Чикаго, Детройте, Миннеаполисе, Нью-Йорке — возникают особые районы, что-то вроде «артистических гетто». Наиболее известным стал нью-йоркский Гринвич-Виллидж: до 1917 г. это место действительно напоминало «поселок» и было изолировано от города, однако со строительством метро, связавшего Вест-Сайд с центром, Гринвич-Виллидж стал полноправной частью мегаполиса. В конце 1910-х годов сюда устремляется поток журналистов, туристов, «золотой молодежи» и прочих любопытствующих, так что богемный район быстро



превращается в модную достопримечательность. Видный деятель богемного общества Флойд Делл (F. Dell, 1887–1969), в 1913 г. переехавший в Нью-Йорк из Чикаго, вспоминал о временах увлечения богемой: «У нас было то, что мечтала разделить с нами вся буржуазная Америка, которую уже тошнило от машин, производительности и натужной респектабельности — у нас были свобода и счастье»<sup>10</sup>. В 1919 г., с началом эры «прогибиши» («сухой закон»), поход в Гринвич-Виллидж приобрел маяющий привкус запретного плода. В начале 1920-х здесь происходит наплыв вернувшихся с фронта военных, которые, пережив лишения и страх смерти, теперь жаждали полноты жизни и остроты наслаждений. Крупные журналы и газеты: «New Republic», «Saturday Review of Literature», «Saturday Evening Post» — критиковали богему за моральную неустойчивость, «декадентский» образ жизни, замену жизненных ценностей эстетизмом. Эти «отже-художники» прожигают жизнь, разглагольствуя об искусстве и не создавая ничего достойного; язвительными карикатурами и такими эпитетами, как «эскаписты», «истерические личности», «пораженцы», «неудачники», буквально пестрели газетные публикации той поры. Начинается и «критика слева»: после дела Сакко и Ванцетти начинается заметное «полевение» интеллигенции, в 1911 г. в Нью-Йорке богемный журнал «Мэссиз» («Masses») переименовывается в «Нью мэссиз» («New Masses») и становится трибуной левых интеллектуалов: эта группировка порицает богему за аполитизм и социальный инфантилизм. Тем не менее, несмотря на критику (порой совершенно справедливую), вклад богемы в формирование нового духа времени, духа XX века, был немалым.

Богемный образ жизни и тип творчества был бунтом против бескрылого материализма и практицизма, против давления авторитетов («племенных законов», по выражению Ван Вик Брукса). Это была первая, неуверенная, но искренняя попытка отыскать некий эстетический идеал и построить жизнь на альтернативных большинству основаниях. И это был первый опыт соединения жизненной и художественной практики, что в начале XX в. стало отличительной чертой авангардных проектов, таких как дадаизм, сюрреализм или футуризм. Ф. Хоффман отмечает: «...даже посредственные художники в это время были воодушевлены созиданием нового, и это не было убогой имитацией почтенных и устаревших образов»<sup>11</sup>. Дух новизны, эксперимента, творческой анархии, отказа от авторитетов, критика среднего класса и «среднего американца», антибуржуазный дух богемы был тем делительным средством против вируса пуританизма, о котором с надеждой писали Менкен и Ван Вик Брукс. Мода на богемную жизнь в Америке конца 1910-х, конечно, во многом была связана и с феноменом «потерянного поколения», она была результатом падения престижа собственности и материальных ценностей, вызванного войной.

Было бы несправедливым преувеличением рассуждать о богеме как пустоцвете: в богемном Гринвич-Виллидже издавались передовые художественные журналы: «The Little Review», «The Masses», «The Seven Arts», «The Bohemian», «The Pagan», «The Quill». В богемной среде формировались и черпали вдохновение выдающиеся деятели и художники американского авангарда 1910–1920-х и некоторые крупные классики первой половины XX в.: Эдвард Эстлин Каммингс, Мейбел Додж, Макс Истман, Дональд Эванс, Эмма Голдман, Юджин О'Нил, Карл Ван Вехтен. Спектакли театра «Гринвич-Виллидж» были важнейшим событием куль-

турной жизни тех лет. Лишь к середине 20-х особая аура «нью-йоркского Монпарнаса» несколько померкла: значительное число деятелей богемы отбыли в Европу: в Париж, Лондон, в Швейцарию, Италию.

Американские экспатрианты уже с конца XIX в. начинают превращаться в еще одну новую культурную силу, но пик их влияния приходится на 1920-е годы. Данной проблеме будет посвящен особый разговор; пока скажем лишь, что этот феномен был отмечен критиками-современниками, которые оценивали его неоднозначно. Многие из них сами долгое время провели в Европе, например Уиллард Х. Райт, Гарольд Стернз, и расценивали пребывание в Старом Свете как необходимое условие приобщения к современной культуре. Европа и в первую очередь Париж воспринимаются как «лаборатория духа», через которую должен пройти каждый художник, каждый интеллигент, если он хочет стать «с веком наравне». Ван Вик Брукс критически относился к феномену экспатрианства, считая бегство с родины вынужденным явлением и видя в нем составную часть духовной драмы американской цивилизации. Он пишет о «творческой анемии тех писателей США, кто мог посвятить свою жизнь искусству, лишь покинув родину», и утверждает, что, несмотря на «виртуозность формы» и усвоение передового европейского стиля, «значение их книг неглубоко», и потому эти писатели не могут стать истинными духовными лидерами, в которых нуждается Америка. Ван Вик Брукс упрекает писателей-экспатриантов в «инфантилизме», поверхностности, склонности к эстетской бравате: Гертруда Стайн в своих формальных поисках «доходит до абсурда», выдавая «прибаутки и детские пеленки» за высшие достижения литературы, Т.С. Элиот предпочитает Мильтону «по справедливости забытых» поэтов-метафизиков, а Генри Джеймс утверждает, что «Толстой не стоит внимания». По мнению Ван Вик Брукса, для американцев невозможно, оторвавшись от родной почвы, служить интересам своей страны, «поскольку у нас нет таких глубоких корней, как у европейцев. Покидая Америку, мы не в состоянии стать гражданами другой части света, мы питаемся источником нашего творчества, мы никогда не становимся взрослыми. Скользя по поверхности, мы удаляемся от жизни и, наконец, отрекаемся от постижения ее сущности»<sup>12</sup>. Вместе с тем он призывает прислушаться к голосу этих «добровольных изгнанных», порвавших с отечеством по причинам «исключительно эстетическим», — их голос звучит все громче, становится все более авторитетным.

Ван Вик Брукс поднял действительно острую проблему, занимавшую современников: в самом деле, как относиться к американским экспатриантам, среди которых было немало громких имен? Кем они были — беглецами, отказавшимися от родины, или передовым отрядом культуры? Пустоцветами и имитаторами европейских образцов или оригинальными художниками? Истинными американцами или третьесортными европейцами? Так или иначе, во многом благодаря этому «американскому десанту» в Европу культурные связи между Старым и Новым Светом в 1910–1920-х были столь крепки и плодотворны.

В постоянном общении с европейской колонией экспатриантов состояли Альфред Штиглиц, Мейбел Додж, Уильям Аренсберг, сыгравшие роль культуртрегеров и воспитателей общественного вкуса. Эта «третья сила», определявшая контуры новой культуры, сыграла решающую роль в знакомстве американской публики с европейским авангардом.

*«Великая клиника по реанимации искусства».*  
*Культуртреггеры. Галереи. Кружки.*  
*Литературно-художественные журналы*

Уже в 1903 г. Альфред Штиглиц (A. Stieglitz, 1864–1946), фотограф, культурный деятель и харизматическая личность, стал создателем галереи Photo Secession и основателем журнала «Камера уорк» («Camera Work»), вначале целиком посвященного фотографии, но уже через несколько лет ставшего самым передовым изданием, освещавшим вопросы искусства и кино. В 1908 г. на Пятой авеню открывается его знаменитая галерея «291» — место встреч и общения художников, где можно было приобщиться к последним достижениям живописи, фотографии, скульптуры. Здесь в 1908–1913 гг. проходили выставки современного искусства, и каждая из них была выдающимся событием в культурной жизни Америки. Вот краткая хроника деятельности прославленной галереи Штиглица: в январе 1908 г. здесь открывается экспозиция рисунков Родена, в 1909–1910 гг. в «291» выставляются Матисс, Тулуз-Лотрек, в марте 1911-го проходит выставка Сезанна, а затем экспонируются акварели и рисунки Пикассо периода так называемого аналитического кубизма. В 1912 г. Штиглиц осуществил свою давнюю мечту и привез в Нью-Йорк работы Ван Гога и Гогена. В 1913 г. выставляются работы Пикабиа, зимой 1914–1915 гг. — Пикассо и Брака, в 1917-м работает экспозиция итальянского футуриста Джинно Северини. Все эти выставки удалось организовать благодаря близкому личному знакомству Штиглица с художниками, его постоянным поездкам в Париж, а также благодаря помощи Гертруды и Лео Стайн. Галерея «291» отражала склонности и вкусы своего создателя и его единомышленников, в числе которых были карикатурист и журналист Мариус де Зайас (M. de Zayas), художница Джорджия О'Киф (G.O'Keefe). Здесь представляли египетское, ассирийское и африканское искусство. Из европейских авангардистов предпочитали фовизм, кубизм, пропагандировали примитив в искусстве — не зря в числе главных художественных авторитетов для Штиглица были Гертруда Стайн и ее друг Пабло Пикассо. Кроме Гертруды Стайн Штиглиц поддерживал дружбу и с другими литераторами — Шервудом Андерсоном, поэтами Уильямом Карлосом Уильямсом и Хартом Крейном, Уолдо Франком, Д.Г. Лоуренсом.

В 1912 г. выходит специальный номер «Камера уорк» со статьями Гертруды Стайн о Матиссе и Пикассо и отрывок из работы В. Кандинского «О духовном в искусстве»: с этого момента в журнале Штиглица начинают печатать художественную прозу, манифесты и статьи авангардистов и даже современную поэзию.

Вокруг галереи «291» и «Камера уорк» сложился круг единомышленников, неакадемических художников, ориентировавшихся на «парижскую школу», архаическое и примитивное искусство: помимо упомянутых М. де Зайаса и Дж. О'Киф, сюда входили многие заметные американские авангардисты. Джон Марин (J. Marin) начинал в манере, близкой к кубизму и к примитивизму Гогена и Ван Гога; затем появляются его зарисовки Нью-Йорка с характерной для урбанистического футуризма динамичностью. Штиглиц покровительствовал Абрахаму Валковичу (A. Walkowitz), писавшему в манере позднего импрессионизма, абстракционистам Полу Стрэнду (P. Strand) и Артуру Даву (A. Dove) — его кумирами были

Малевич и Кандинский, Макс Уэберу (M. Weber), учителями которого стали Сезанн, Анри Руссо, Сера и Ван Гог. Несколько позже к Штиглицу приходит Марсден Хартли (M. Hartley) — самобытный художник, восхищавшийся живописью Японии и Китая и благодаря Штиглицу по достоинству оценивший находки Сезанна и Пикассо. Все они неоднократно бывали в Париже, где всегда могли рассчитывать на теплый прием и всяческую помощь Гертруды Стайн и ее брата Лео, которые приглашали молодых художников к себе, помогали им свести знакомства в артистических кругах, обустроиться и найти заработок. В 1910 г. в галерее «291» состоялась выставка независимых художников, где было выставлено около 500 работ — позже о ней вспоминали как о «генеральной репетиции» *Armory Show*.

Самая известная акция, связанная с именем А. Штиглица, — выставка современного искусства *Armory Show*, открывшаяся 1913 г. и показанная в Нью-Йорке, Чикаго и Бостоне. Она готовилась в сотрудничестве с Ассоциацией американских художников и скульпторов (AAPS), представлявшей интересы неакадемического искусства; сама же идея подобной выставки зародилась среди молодых художников галереи *Madison*. Их работы в основном и были представлены в американской части экспозиции. Европейская же секция *Armory Show* была весьма репрезентативна и представляла современную живопись от Гойи, Делакруа, Коро и импрессионистов до современных властителей дум: здесь были работы Сезанна, Сера, Ван Гога, Гогена, Тулуз-Лотрека, Редона, Анри Руссо, Матисса, Пикассо, Брака, Дюшана («Обнаженная, спускающаяся по лестнице»), Пикабиа, Делоне, Вламинка, Глеза, Леже и одна работа В. Кандинского. Штиглиц посвятил *Armory Show* статью «Первая великая клиника по реанимации искусства» (опубл. в «Санди Нью-Йорк американ» в январе 1913) и специальный выпуск «Камера уорк» (июнь 1913) со статьями Гертруды Стайн, Мейбел Додж, Мориса Айзена, Франсиса Пикабиа. Если все выставки, до сих пор проходившие в галерее «291», собирали узкий круг посвященных, то *Armory Show* имела огромный резонанс и стала событием национального масштаба. Следующее сопоставимое с ней по размаху событие относится только к 1917 г. — это выставка *Palace Exhibit*, продемонстрировавшая настоящий «синтез искусств»: помимо живописи и фотографии, здесь была представлена и поэзия, в частности свои стихи читали Мина Лой и Уильям Карлос Уильямс.

После *Armory Show* процесс открытия галерей, клубов и салонов современного искусства принял в Америке лавинообразный характер — в течение первого же года возникли галереи *Daniel, Carroll, Washington Square, Montrose, Bourgeois Galleries* и детище «291» — *The Modern Gallery*. Журнал «Камера уорк» также перестал быть монополистом в своей области: появляется ряд журналов, освещавших вопросы авангардного искусства, — «Сэвен артс», «Сойл» («*The Soil*») и др.

В артистических кругах начинается увлечение эстетической теорией В. Кандинского, растет интерес к психоанализу: многих привлекает идея высвобождения бессознательной психической энергии, исследования потаенных импульсов и переживаний. Кружок Штиглица не разделяет этих предпочтений, позиционируя себя как наследников Уитмена, чья поэзия воспринималась как воплощение сильного, подлинно американского духа, здорового оптимизма и романтики.

Сразу после Armory Show у сообщества «291» появляются «соперники» — салон Мейбел Додж, кружок Уолтера и Луизы Аренсбергов. Мейбел Додж, автор детских книжек, художница, подруга Гертруды Стайн, немало времени прожившая в Европе, была частым гостем в галерее «291», участвовала в подготовке Armory Show. С весны 1913 г. у нее дома стали проходить вечера, которые посещали американские и европейские художники-авангардисты (Хартли, Марин, Пикабия), известные критики и журналисты, в том числе Карл Ван Вехтен. Эти вечера превратились в заметный центр притяжения неакадемических артистических кругов, и вскоре возник настоящий салон, действовавший до 1915 г., т. е. до замужества Мейбел и ее отъезда из Нью-Йорка.

Уолтер Аренсберг, бостонский журналист, искусствовед, критик и поэт, чьи заслуги культуртрегера часто сопоставляют с тем, что сделал Штиглиц, посетил Armory Show в последний день ее работы в Бостоне. Увиденное стало для него настоящим потрясением. Вскоре он вместе со своей супругой переезжает в Нью-Йорк и с 1914 г. начинает устраивать домашние вечера, которые вскоре превращаются в заседания сплоченного кружка со своей идеологией и с постоянными участниками встреч и акций. Столь широкий резонанс деятельность Аренсберга получила благодаря тому, что он сумел привлечь к себе многих художников-европейцев, уехавших из воюющей Европы в Новый Свет. Среди таких «беглецов» был и Марсель Дюшан, стяжавший в Америке громкую славу своими эпатажными редимейдами. У Аренсберга регулярно бывали Пикабия, Альбер Глез, Кротти, Демут, Мэн Рэй. Круг участников не ограничивался художниками: с Аренсбергом дружили поэты Альфред Креймборг, Эми Лоуэлл, Мина Лой, Уильям Карлос Уильямс, редактор богемного журнала «Мэссиз» Макс Истман, танцовщица Айседора Дункан. Колоритной личностью была баронесса Эльза Фрейтаг-Лорингховен: эта дадаистка брила голову, красила ее в лиловый цвет и ходила украшенная разнообразными побрякушками, словно новогодняя елка.

В целом кружок Аренсберга тяготел к дада и, следовательно, имел совершенно иную систему предпочтений по сравнению с «291». С 1916 г. у Аренсберга складываются прочные связи с европейскими дадаистами из «Кабаре Вольтер», Аренсберг был близко знаком с Тристаном Тцара, Хуго Баллем, Рихардом Хюльзенбеком, Хансом Арпом.

Лидером нью-йоркской группировки дада стал Марсель Дюшан, уже в 1913 г. продемонстрировавший американской публике настоящий дадаистский жест: был выставлен один из первых редимейдов — знаменитое велосипедное колесо. Еще более знаменитый «Фонтан», вызвавший громкий скандал, экспонировался в 1917-м. Тогда власти попытались закрыть выставку, но поклонникам дада удалось ее отстоять. Кстати, Альфред Штиглиц сфотографировал «Фонтан» и поместил фотографию в «291». В 1919-х публика могла насладиться дюшановской Моной Лизой с усами и «Святой Девой» в виде чернильницы Пикабия. Дюшан и Мэн Рэй делают абсурдные машины, «аэрографы» (картины, написанные воздушным пишущим пером), «рейографы» (отпечатки на светочувствительных поверхностях).

Хотя рождение сюрреализма неразрывно связано с дада, полноценное знакомство с сюрреализмом в Америке произошло значительно позже — в начале 1930-х годов. Любопытно, что подобный хронологический сдвиг характерен и для Британии — в отличие от прочих европейских стран, сюрреализм не пользовался здесь

большой популярностью, и к тому же усвоение его происходило со значительным запозданием и в довольно узком кругу. В Британии в конце 1920-х годов складывается известный лондонский кружок сюрреалистов. Активно переводятся опусы французских сюрреалистов: и в Британии, и в Америке с творчеством Бретона, Арагона, Супо публика начала знакомиться благодаря переводам английского поэта-сюрреалиста Дэвида Гаскойна (D. Gascoyne, 1916–2001).

Сюрреалистический кинематограф не пользовался в США успехом, хотя американскому зрителю были представлены и «Морская звезда» Мэна Рэя, и фильмы Бунюэля — «Андалузский пес», «Золотой век». Изобразительному искусству повезло больше. В 1931 г. в Хартфорде (шт. Коннектикут) состоялась первая значительная выставка сюрреалистической живописи, а вскоре сюрреалистов показывает нью-йоркская галерея Julian Levy. В декабре 1936 г. в Музее современного искусства открылась великолепная экспозиция «Фантастическое искусство, дада и сюрреализм». Сюрреалистические выставки постоянно проходили в Нью-Йорке на протяжении второй половины 30-х и в 40-е годы, даже во время Второй мировой войны, которая заметно изменила восприятие сюрреализма в Америке. Именно война привела в Нью-Йорк многих европейских сюрреалистов: Бретона, Дали, Эрнста, Танги, Мундриана, Магритта, Джакометти.

Хотя и бытовало мнение, что сюрреализм с его духом отрицания, бунтом против условностей, с его хэппенингами и страстью к различным провокациям и эпатажу ближе американскому духу, нежели «умеренным» британцам<sup>13</sup>, все же о литературном сюрреализме как значительной и самостоятельной силе говорить в США не приходится. Пожалуй, единственным убежденным поэтом-сюрреалистом в Америке был Чарльз Генри Форд (Ch. H. Ford), возглавлявший небольшой сюрреалистический кружок в Нью-Йорке и в 1940 г. основавший сюрреалистический журнал «Вью» («View»). Среди его единомышленников были художник Челищев, кинокритик Паркер Тайлер, много писавший о сюрреалистическом кино. Однако эта группа представляла собой довольно аморфное образование, она не создала манифеста, не отделилась в истории никакими громкими акциями или художественными достижениями. Расцвет творчества Ч.Г. Форда приходится на 1930-е годы. Несмотря на эклектичность, его поэзия не оставляет впечатления вторичности и не воспринимается как подражание французским образцам; он использует блюзовые и джазовые формы, элементы фольклорного песенного стиха, сленг. Немалое место занимают эротические и онейрические образы.

Говоря о судьбе сюрреализма в американской поэзии, следует отметить воздействие, которое он оказал на поэтическую технику и образность некоторых крупных поэтов, таких как Сэмюэл Гринберг и Уильям Карлос Уильямс. Гринберг использовал прием смещения яви и сновидения уже в 1910-х годах. Что касается Уильямса, то его произведение «Кора в аду: импровизации» («Kora in Hell: Improvisations», 1920) создавалось во многом под впечатлением от посещения *Armory Show* (как говорит сам автор в предисловии ко второму изданию). «Кора» представляет собой сложное смешение прозы и поэзии, фантазии и аналитической рефлексии, здесь сплавлены воедино античный миф и современность; но в конечном итоге остается впечатление, что текст фиксирует работу бессознательного, что он представляет собой запись потока переживаний и видений. Здесь постоянно встречаются образы, близкие к сюрреалистическим:

Вот что они обнаружили в скале, когда она треснула и расслоилась: этот ноготь  
(This is what they found in the rock when it was cracked open: this fingernail)

В самом деле, как прекрасен белый труп ночи! Оказывается, северо-западные  
ветра смерти так горно-сладки! Все потревоженные звезды уже отправлены спать...  
(Beautiful white corpse of night actually! So the north-west winds of death are mountain  
sweet after all! All the troubled stars are put to bed now...) <sup>14</sup>

После выхода бретоновского Первого манифеста сюрреализма Уильямс начинает отстаивать роль спонтанного, автоматического в творческом акте. Он был заинтригован возможностью использовать скрытые резервы бессознательного в искусстве. Ему импонировала идея, что за счет бессознательного мышление и фантазия могут подняться на качественно иной уровень. Этот интерес Уильямса к сюрреализму отразился и в его монументальной поэме «Патерсон». У Уильямса были и прямые контакты с сюрреалистами — он написал статьи для журналов «Вью» и «Блюз» («Blues»), вступление к сборнику Ч.Г. Форда «Сад беспорядка» («The Garden of Disorder», 1938). Бретон пригласил его вместе с Дюшаном и Эрнстом войти в редколлегия нью-йоркского журнала «VVV», но от этого предложения вождя международного сюрреализма Уильямс отказался.

Из всех авангардных школ наиболее сильным в США было влияние кубизма. Констатация особого значения кубизма для творчества Гертруды Стайн, Э.Э. Каммингса, Хемингуэя стало общим местом. Влияния кубизма не избежал практически никто из американских поэтов, прославившихся в первой трети XX в., в том числе и Уоллес Стивенс, Уильям Карлос Уильямс, Мэриэн Мур, Мина Лой, Луис Зукофски. Аналитический кубизм, «беспредметное» искусство, расщеплял профессиональную задачу художника на отдельные элементы: цвет, объем, фактуру, так что изобразительная задача переставала превалировать над различными аспектами строительства образа. Предмет, сюжет стали предложениями для использования приема, техники обработки материала. Синтетический же кубизм соединял отвлеченные элементы на основе определенных законов формообразования. В США увлечение кубизмом не в последнюю очередь было связано с колоссальными темпами урбанизации рубежа веков, со стремительным превращением Америки в технократическую державу. Новое городское строительство, породившее чикагскую школу и другие архитектурные стили, рост железных дорог, индустрия, городской транспорт, электричество — все это делало актуальным выход в «производительность», за рамки собственно художественного творчества, девальвацию эстетического; конструкторские и технические задачи диктовали принцип сочетания абстрактно-концептуального с конкретным. Архитектура, дизайн, декоративное оформление, графика, роспись — все эти прикладные искусства служат одной сверхзадаче: качественному изменению облика предметно-пространственной среды (городской, бытовой, трудовой). Обытовление искусства неразрывно связано со сдвигом в восприятии вещей: их привычное употребление разрушается вместе с изменением быта, привычной среды обитания. Начало XX в. приносит с собой всплеск нового варварства: такими варварами были русские солдаты и матросы, после штурма Зимнего пускавшие французские гобелены на портянки; новыми

варварами были для Европы и американцы: не зря именно там были так популярны Пикабия и Дюшан с его редимейдами. Предмет, разбитый и представленный с различных точек зрения, обнажает свою первооснову — куб-«первоклетку», из которой «развивается» всякая вещь.

«Взорванный» мир 1910–1920-х годов с растекающимися, деформированными, затвердевающими и препарированными вещами — это мир революций, научно-технических и социальных, это мир вселенских войн. Не только повседневная жизнь, но и смерть также изменила свою природу, став технократической: война напоминала огромную фабрику по уничтожению людей. Дьявольская машинерия уничтожения, смерть, растерзанные тела становятся поводом для абстрактного, обезличенного формального изображения: эта безэмоциональность разъятого механического мира идеально передавала новую природу войны и смерти. Неудивительно, что кубизм сыграл важную роль в создании художественного мира американского «потерянного поколения»: Хемингуэя, Каммингса, Дос Пассоса. Илья Эренбург, живший в годы Первой мировой в Париже, вспоминал поразительные фронтовые рисунки своего друга — художника-кубиста Фернана Леже: «Леже привез с фронта много рисунков. Он рисовал на отдыхе, в землянках, порой в окопах <...> Странные, таинственные рисунки <...> Леже — кубист, порой он схематичен, порой страшит раздроблением всего, что мы видим, но передо мной — лицо войны. В его рисунках нет ничего личного, нет даже немцев или французов — просто люди. А может быть, нет и людей, люди подчинены машине. Солдаты в касках; крупы лошадей; трубы походных кухонь; колеса орудий, все это — детали механизма. Нет красок: и пушки, и лица солдат на войне теряют цвет. Прямые линии, плоскости, рисунки, похожие на чертежи, отсутствие произвольного, увлекательно неправильного. На войне нет места мечте. Хорошо оборудованный завод для уничтожения человечества»<sup>15</sup>. Сальвадор Дали выразил широко бытовавшее понимание кубизма как глобального нового видения, ставшего квинтэссенцией века: «Кубизм — дитя эпохи, он слит со своей эпохой. Но не имеет касательства к тому смехотворному влиянию, которое оказывает его живописная форма на мелкие снобистские умишки»<sup>16</sup>.

Кубизму отдали дань практически все литературные журналы, печатавшие и пропагандировавшие авангардное искусство. Число их резко возрастает после *Apology Show*, причем возникают они по обе стороны Атлантики. Для истории американской поэзии особое значение имеет 1912-й год — именно в этом году, в октябре, в свет вышел первый номер поэтического журнала «Поэтри» («Poetry»), основанного в Чикаго поэтессой Гарриет Монро. Мисс Монро, помимо поэтического таланта, обладала редкостными организационными способностями, художественным вкусом и настоящим чутьем на таланты. К тому же она смотрела на свою деятельность редактора и издателя как на ответственную миссию. В редакционной статье, открывавшей первый номер «Поэтри», она писала о пренебрежении к поэтическому слову, которое укоренилось в Америке, и о необходимости изменить положение поэзии, занимающей место Золушки среди других искусств. Гарриет Монро прекрасно сознавала, что ей выпало жить в эпоху колоссального обновления словесности. Она считала традиционные формы исчерпанными и полагала, что современному поэту предстоит небывалый эксперимент, поиск новых техник, новых тем и образов. Эти убеждения сформировались у Монро во многом



под влиянием знакомства с Э. Паундом — уже в первом номере были напечатаны два его стихотворения. Полемика развернулась на страницах журнала сразу: Гарриет Монро предоставляла трибуну всем — бостонской и чикагской школам, имажистам Паунду и Эми Лоуэлл, отстаивавшей верлибр, традиционалистам, вроде Конрада Эйкена, У.С. Брейтуэйта. В 1912–1913 гг. в «Поэтри» появились стихи почти всех поэтов, определивших лицо этого поколения англо-американской поэзии: Ричарда Олдингтона, Хильды Дулиттл, Вэчела Линдсея, Эми Лоуэлл, Паунда, Уильяма Карлоса Уильямса, Джона Гулда Флетчера, Д.Г. Лоуренса, Роберта Фроста, Карла Сэндберга. Затем в 1914–1915 гг. здесь дебютировали Уоллес Стивенс, Эдгар Ли Мастерс, Т.С. Элиот, Мэриэн Мур.

В ходе подготовки к *Armory Show* журнал Штиглица «Камера уорк» становится все более литературным. Помимо откликов на современную живопись, здесь с 1913 г. регулярно появляются тексты Гертруды Стайн («Пабло Пикассо», «Матисс», «Портрет Мейбел Додж на Вилла Курона»). В 1914-м были напечатаны стихи Мины Лой и «визуальный» кубистический текст «Афоризмы о футуризме» с игрой шрифтами, прописными буквами и т. д. «Камера уорк» постоянно публикует статьи литературных и художественных критиков о кубизме и современном искусстве вообще. Журнал «291» (1915–1916) печатает стихи Аполлинера, Альфреда Креймборга, Джуны Барнс, Чарльза Демута, статьи и карикатуры М. де Зайаса; героями раздела по искусству были Пикассо, Джон Марин и другие художники галереи Штиглица.

Журнал «Рог» («Rogue») в 1915 г. публикует короткий прозаический текст Гертруды Стайн «Aux Galleries Lafayette», кубистический опус Чарльза Демута «Заполняя страницу (Словесная пантомима)», «Три момента в Париже» Мины Лой. «Тренд» («The Trend»; осн. 1911) в 1914 г. печатает статью Карла Ван Вехтена «Как читать Гертруды Стайн», цикл стихотворений Уоллеса Стивенса «Записная книжка путешественника» («Carnet de Voyage»). В 1917 г. выходит специальный номер «Тренда», посвященный группировке поэтов-кубистов «Другие» («Others», 1915–1919). Лидером и основателем этой группировки и одноименного журнала «Азерс» («Others») стал Альфред Креймборг, по-литераторски активный поэт, подружившийся с Уолтером Айзенбергом и при его поддержке пропагандировавший кубизм.

В «Азерс» появился поэтический цикл Мины Лой «Песни к Джоанне» («Songs to Joannes»), шедевры Уоллеса Стивенса «Тринадцать способов изобразить черного дрозда» («Thirteen Ways of Looking at a Blackbird»), «El Hombre», «Шесть значительных ландшафтов» («Six Significant Landscapes»), «Метрическая фигура» У.К. Уильямса, «Женский портрет» и «Любовная песнь Альфреда Дж. Пруфрока» Т.С. Элиота, «Вилланелла: психологический час» Э. Паунда. Амбиции Креймборга были серьезными: «Азерс» стал настоящим соперником «Поэтри», но, к сожалению, в 1919 г. неблагоприятные изменения финансовой ситуации привели к закрытию журнала.

Еще один лидер десятилетия — Гринвич-виллиджский журнал «Сойл» («Soyl»), с середины 1910-х ставший культуртрегерским изданием, знакомившим публику с достижениями авангарда. В числе значительных публикаций «Сойл» — «Примордия» У. Стивенса и статья известного поэта и критика Дж.Р. Коуди «Американское искусство» (1916).

В начале 1920-х годов распространение и рецепция авангардизма в США вступают в новую фазу. Устанавливаются прочные контакты не только с европейскими художниками и литераторами, но и с колонией американских эмигрантов, которая резко выросла численно и заметно упрочила свое влияние и в Америке, и в Европе. Возникают все новые авангардистские журналы по обе стороны Атлантики. С декабря 1920 г. начинает выходить «Контакт» («The Contact»), созданный У.К. Уильямсом, чьими постоянными авторами стали Мина Лой и Уоллес Стивенс. Журнал Маргарет Андерсон «Литтл ревью» («The Little Review») с 1920 г. ориентируется преимущественно на дадаизм и становится, пожалуй, наиболее агрессивным и эпатажным из авангардистских изданий. Статья Андерсон «Навстречу революции» («Toward Revolution») стала манифестом. С 1920 г. здесь перестают печататься У.К. Уильямс, создавший собственное издание, и У. Стивенс, предпочитавший отдавать стихи в «Поэтри». Зато на страницах «Литтл ревью» фигурируют Эльза фон Фрейтаг-Лорингховен, Мина Лой и Роберт Макалмон. Журнал также стремится доносить до читателя все новейшие культурные события Европы: именно здесь из номера в номер печатался «Улисс» Джойса, регулярно появлялись такие европейские авторы, как Жан Кокто, Аполлинер, ряд «Cantos» Эзры Паунда. В 1926 г. вышел специальный номер «Литтл ревью», целиком посвященный дадаизму и сюрреализму.

Еще одним журналом, пропагандировавшим дадаизм, был «Сисэшин» («Sese-sion»; осн. 1922). Просуществовал он недолго, однако помимо сочинений Т. Цара прославился публикацией стихов У. Стивенса, Мэрион Мур, Харта Крейна, У.К. Уильямса, Каммингса и Малкольма Каули. С 1920 г. традиционалистский литературный журнал «Дайл» («The Dial») решает взяться за освещение авангардистского искусства и в течение года печатает около десятка стихотворений Каммингса, стихи Креймборга, а также «Канто 4» и «Хью Сельвин Моберли» Паунда; кроме того, здесь постоянно появляются критические статьи о новой англо-американской поэзии. Между тем в 1921 г. в Италии А. Креймборг начинает издавать новый журнал «Брум» («Vroom»): здесь можно было увидеть репродукции Хуана Гриса, Пауля Клее, здесь публиковались заметки Ж. Кокто, поэзия Мэрион Мур, проза Стайн и Вирджинии Вулф. Одним из самых любимых авторов кубиста Креймборга был Э.Э. Каммингс, в частности поместивший в «Брум» «Три портрета» («Three Portraits») и «Закат» («Sunset»). В специальном ноябрьском выпуске 1923 г. Стивенс, Уильямс и Каммингс были напечатаны вместе: оставалось впечатление, что эти три поэта составляют некую школу или группировку. В этом контексте стихотворение Стивенса «Беседа в кафе в Гаване» («Discourse in a Cantina in Havana») выглядело вполне кубистически, с характерными разрывами строк и строф.

Настоящий расцвет американских авангардистских изданий приходится на вторую половину 1920-х — начало 1930-х. В то время как в Европе начинается постепенное угасание авангарда, в США, напротив, наблюдается приток «свежей крови» — на сцену выходит более молодое литературное поколение, становятся известными новые имена: сюрреалистов Паркера Тайлера (P. Tyler) и Чарльза Генри Форда, кубистов Луиса Зукوفски (L. Zukofsky), Сидни Хант (S. Hunt), Айворы Уинтерса (Y. Winters). Самые влиятельные журналы этой эпохи — «Блюз», «Пэйгени» («Blues», «Paganu»), выходившие в США, «Экзайл» («The Exile»), издававшийся во Франции, «транзишн» («transition»; Италия). Журнал с красноречивым

названием «The Exile» был создан Эзрой Паундом в 1927 г., после закрытия «Бласт», бывшего трибуной англо-американского авангарда (имажистов, вортицистов, футуристов) в первой половине 20-х. Новое детище Паунда делает заметный крен в сторону кубизма. В первом же выпуске на страницах журнала появилась «Неотомистская поэма» Хемингуэя («NEOTHOMIST POEM»), затем постоянными авторами оказались У.К. Уильямс и Луис Зукофски. Из критики наиболее заметными публикациями стали статья Макалмона «Гертруда Стайн» и эссе Зукофски о Каммингсе.

Молодое поколение кубистов представлял и «транзишн» (осн. 1927). Во втором номере (май 1927) было опубликовано несколько стихотворений Сидни Хант, чье творчество отмечено заметным влиянием Каммингса. Пристрастие «транзишна» к визуально ориентированной поэзии проявилось и во внимании к творчеству Айвора Уинтерса, использовавшего кубистические и сюрреалистические приемы: в девятом номере, в частности, появилось его известное стихотворение «Бизон», где поэт экспериментирует с пробелами, разрывами строк. Журнал публикует ряд стихотворений Луиса Зукофски. Помимо этого, здесь были широко представлены разные известные авторы, определявшие лицо эпохи: У.К. Уильямс, Мэн Рэй, Джойс, Гертруда Стайн, Реверди. Журнал помещал на своих страницах репродукции произведений Пикассо, Хуана Гриса, Пикабиа и других художников-авангардистов. В июне 1929 г. вышел тематический номер журнала, озаглавленный «Революция слова» («The Revolution of the Word»): материалы номера стремились отразить тесное взаимодействие изобразительного и вербального искусства: так, например, проза Стайн сопровождалась репродукциями Пикассо.

Упомянутый журнал «Блюз» был создан в 1929 г. поэтом-сюрреалистом Чарльзом Генри Фордом при поддержке У.К. Уильямса, который написал для первого номера манифест «Для нового журнала» («For a New Magazine»). В дальнейшем в «Блюз» регулярно появлялись как стихи (например, «Уход зимы» («The Descent of Winter»), так и критические заметки («Творчество Гертруды Стайн» — «The Work of Gertrude Stein») Уильямса. Чарльз Генри Форд, любитель и знаток блюза, джаза, спиритизма и других жанров американского музыкального фольклора, использовал в своей поэзии принципы джазовой оркестровки, блюзовые интонации и образность, черный диалект — black English. Его вкусы сказались и в подборке материала, и в оформлении обложки, и в склонности к «примитивному» искусству черной Африки и древних цивилизаций. В первом же номере появляется построенное на звукоподражании стихотворение Германа Спектора (H. Spector) «Wohmmmmmm». «Визуальная» поэзия Паркера Тайлера («Сонет») и кубиста Кеннета Рексрота (K. Rexroth), построенная на игре со шрифтом, цветом, пробелами, соседствовала со стихами Л. Зукофски и прозой Г. Стайн («Джордж Хагнет» — «George Hugnet»).

Ориентацией на примитив, как явствует уже из названия, отличался и журнал «Пагапу», начавший выходить в 1930 г. Это название его основатель Ричард Джонс (R. Johns) позаимствовал из стихотворения У.К. Уильямса «Плавание в языческие земли» («A Voyage to Pagapu», 1928). Уильямс также написал манифест для «Пэйгени», гораздо более агрессивный и эпатажный, чем для «Блюз», хотя авторы здесь были те же, что и в журнале Ч.Г. Форда: Уильямс, Паркер Тайлер, Кеннет Рексрот, Луис Зукофски (именно «Пэйгени» начал печатать главный труд

его жизни — монументальную поэму «А»), Гертруда Стайн, Роберт Макалмон, Чарльз Генри Форд.

Итак, говоря об американских авангардистских журналах, легко заметить, что они, за редким исключением, не являлись органом какого-то конкретного направления или школы и печатали самый разнообразный материал по принципу новизны, востребованности или отражая редакторские предпочтения и вкусы. Как в живописи, так и в словесности рецепция, усвоение и трансформация европейского авангардизма происходит комплексно — дада соседствует с аналитическим кубизмом, Дали с Пикассо, Маринетти с Тцара. Так, например, в живописи Джона Марина обнаруживают воздействие кубизма, футуризма, абстракционизма.

Расцвет самостоятельного авангарда начинается в США с хронологическим сдвигом по отношению к Европе — ближе к концу 1930-х; настоящий взлет авангардизма в сфере изобразительных и прикладных искусств происходит после Второй мировой войны. 1950-е годы в США — время расцвета «неосюрреализма» (Энрико Донати, Борис Марго, Херберт Бауэр, Феликс Лабисс, Джими Эрнст, Андре Курт Вундерлих). Если в 1910–1920-х США с запозданием усваивает авангардистские концепты и эстетику, то с середины XX в. именно Америка оказывается мировым лидером неоавангарда. Именно США — «классическая» страна поп-арта; всему миру известны имена Э. Уорхола, Д. Розенквиста, Р. Раушенберга, Р. Лихтенштейна, К. Ольденбурга. Если авангард 1910–1920-х годов отличался философичностью, концептуальностью, утопическими устремлениями, то поздний авангард отмечен печатью консьюмеризма: это коммерческое искусство, продукт потребительского общества, результат культа потребления. Впрочем, такая эволюция авангарда совершенно логична и последовательна. Уже в 1910-е годы ранний авангард начинал с вытеснения «эстетического» и традиционного, стремясь к созданию «неискусства», как удачно сформулировал В.С. Турчин<sup>17</sup>. «Возглас “И я так могу” звучал одно время чуть ли не как упрек творцам авангарда. Авангардизм, сняв проблему качества, сделал свою деятельность открытой для всех. Авангардисты утверждают “творчество для всех и каждого”»<sup>18</sup>. Действительно, с одной стороны, авангард сторонится «нормы»; субъективизм, «ячество» и эпатаж — неотъемлемые его свойства; нередко объединения авангардистов напоминают эзотерические секты для посвященных — и тут же воспеваются «поэзия стандарта»: «Наша эпоха поразительно антихудожественна. Сегодня чудеса творит не одиночка, а безликая толпа, не имеющая ни малейшего представления об эстетике, чуждая каким-либо художественным замыслам, — однако ее энергии и оптимизму позавидует любой художник»<sup>19</sup>. «Телефон, унитаз с педалью, белый эмалированный холодильник, биде, граммофон — вот предметы, полные истинной и первозданной поэзии!.. Асептическая, антихудожественная и льющаяся точность — вот дистиллят чудесной технической эпохи... О волшебный мир техники!.. О антихудожественный мир торговой рекламы!..»<sup>20</sup> «Демократический», «массовый» вектор в авангарде представляет собой важнейший аспект этого нового искусства; до сих пор недостаточно анализировались отношения между авангардом и массовой культурой. Авангард, не желавший быть «искусством», стремился стать творчеством, системой идей, средством и результатом перестройки интеллекта, эмоцио-

нальной сферы и восприятия, помогать технике, науке в пересоздании мира, в изменении повседневного пространства, в том числе и бытового, в конструировании новой «среды». Именно в США во второй половине XX в. эта логика, стоящая за авангардизмом, особенно бросается в глаза. Она повсюду — в поп-арте и конструктивизме, абстрактном экспрессионизме и ташизме Дж. Поллока, А. Горки, Р. Мозервелла и У. де Кунинга, оп-арте («оптическом искусстве») В. Вазарелли и «новой абстракции» Б. Ньюмэн, М. Ротко, К. Нолянда.

### *«Поэт и художник» Э.Э. Каммингс*

Творчество Э.Э. Каммингса чаще всего связывают с кубизмом — пожалуй, самой признанной в Америке авангардной школой. Однако поэт и художник Эдвард Эстлин Каммингс (E.E. Cummings, 1894–1962) был ярким образцом «синкретического гения», который черпает из всех источников. Каммингс происходил из семьи, принадлежавшей к интеллектуальной элите (отец поэта был профессором социологии и политологии в Гарвардском университете), учился в Гарварде (1911–1916). Каммингс, как подавляющее большинство американских авангардистов, формируется под влиянием знакомства с современной европейской культурой: поворотной точкой в его духовной биографии стало посещение Armory Show в 1913 г. Особенно его поразила дюшановская «Обнаженная, спускающаяся по лестнице». Именно с Armory Show завязываются контакты Каммингса среди независимых художников и скульпторов. Закончив Гарвард, Каммингс переезжает в Нью-Йорк, снимает студию и начинает серьезно заниматься живописью.

Знакомство с Европой, начавшееся на Armory Show, продолжилось в 1916-м, когда Каммингс отправился на войну, записавшись добровольцем в американский санитарный корпус (Norton-Harjes Ambulance Corps). К этому моменту он уже довольно известный художник: его работы в 1915–1916 гг. регулярно выставляются в разных художественных галереях и Обществе независимых художников (Society of Independent Artists). «Дайл» печатает его картины и эссе об искусстве: «Поэзия тишины» («The Poetry of Silence», 1915), «Новое искусство» («The New Art», 1915). С сентября по декабрь 1917 г. Каммингс находится во французском концентрационном лагере La Ferte-Macé (его арестовали по подозрению в шпионаже): как известно, этот опыт лег в основу единственного романа Каммингса «Огромная камера» («The Enormous Room», 1922). Освободившись, он возвращается на войну: с июля 1918 по январь 1919-го служит в Camp Devens; именно в это время он создает свой первый сборник «Тюльпаны и каминные трубы» («Tulips and Chimneys», 1915).

По окончании Первой мировой Каммингс вместе с Дос Пассосом совершает путешествие в Испанию и Португалию, а затем проводит полтора года в Париже — с мая 1921 по декабрь 1923-го, общаясь с европейскими художниками и американскими эмигрантами (для американца это почти неизбежный этап ученичества и творческого становления). В то время среди его друзей — Эзра Паунд, Харт Крейн, Малкольм Каули. 1920 — начало 1930-х были для Каммингса весьма насыщены событиями: два развода (1924–1925 и 1932), смерть отца (1926); кроме того, в 1928–1929 гг. он проходит курс психоанализа — мучительный для него, однако весьма плодотворный опыт. В 1931-м совершает короткое, но познаватель-

ное путешествие в Советскую Россию, итогом которого стала книга «Я есмь» («Eimi», 1933), в Мексику и Калифорнию. Помимо «Тюльпанов и каминных труб», «Огромной камеры» в эти годы выходят поэтические сборники «&» (1925), «XLI стихотворение» («XLI Poems», 1925), «равняется 5» («is 5», 1926), «ViVa» (1931), «Без благодарностей» («No, Thanks», 1935).

Эта биография, в общем, может восприниматься как своего рода «инвариант», «универсальная модель»: в самом деле, Каммингс участвовал в войне, как Леже или Аполлинер, был близко знаком с психоанализом, как Бретон, ездил в начале 30-х в Россию, как Арагон; наконец, последней черточкой в этом портрете «идеального авангардиста» является то, что Каммингс — это «поэт-художник». «Он рисовал больше, чем писал, в течение полувека он рисовал со страстью, с полной самоотдачей»<sup>21</sup>. Более того, до середины 20-х Каммингс считал себя в первую очередь художником, полагая, что поэзия — это «баловство», нечто второстепенное. Да и позже он не отделял свои эксперименты со словом от экспериментов с линиями, планами, цветом. В 1918 г. он так определяет направление своего поиска: «Организация цвета и линии, фигуративная, полуабстрактная и абстрактная. Фигуры часто берутся в дизайне, предпочтительно машинные элементы... Нет ничего бессмысленнее, чем имитация Природы. Техника Художника — Геометрия. Искусство может выразить все что угодно: абстрактное понятие, звук, запах, вкус, синкопированный ритм являются его целью, т. е. Красота»<sup>22</sup>.

Воздействие на Каммингса кубизма давно стало общим местом. Это действительно бросается в глаза: не случайно и сам Каммингс отмечал, что из великих художников-новаторов, его современников, главным авторитетом был для него Сезанн с его свободой от условностей академической живописи, новым видением. От Сезанна Каммингс усвоил, что главное в живописи — планы и цвет, а линии второстепенны: «Линии — ничто, планы — всё»<sup>23</sup>. Именно расположение планов и насыщенность цвета придают изображению трехмерность, плотность, структурную целостность. Затем пришло увлечение Пабло Пикассо: Каммингса поразила его знаменитая скрипка, а будучи в Париже, поэт буквально влюбился в карандашный рисунок Пикассо «Саксофонист». В своих записях Каммингс часто цитирует Сезанна и Пикассо. Вот лишь два примера. Каммингс пишет своей сестре Ребекке: «Сезанн: “Мы должны передавать образ, который мы видим, забыв про все существовавшее прежде”. Думаю, что это должно позволить художнику выразить свою личность целиком, независимо от ее масштаба»<sup>24</sup>. А это запись в дневнике: «Пикассо: “Вначале всегда необходимо от чего-то оттолкнуться. А затем можно постепенно убирать все следы реальности”»<sup>25</sup>. Каммингс очень ценил Глеза: тот неоднократно бывал в США, часто выставлялся, так что у Каммингса была возможность близко познакомиться и с его творчеством, и с ним самим лично. Установленным фактом является значительное влияние на Каммингса поэзии Аполлинера (Каммингс впервые познакомился с его стихами, когда они были опубликованы в 1915 г. в журнале «291»).

Для Каммингса-поэта, как и для Каммингса-художника, характерны приемы, ассоциирующиеся с кубизмом: он стремится заменить фонетическое письмо, знаки которого лишены лексического наполнения, на идеографическое (не случаен глубокий интерес Каммингса к китайской, японской и древнеегипетской письменности). Его стих почти всегда представляет собой картинку, зарисовку, где смысл

выражен не только словами, но и графически, как, например, в знаменитом стихотворении об одиночестве. Абстрактное понятие «одиночество» соединяется с конкретным образом — одинокого опадающего листа; стихотворение — одновременно и картинка, рисующая это падение-кружение последнего осеннего листочка. А расположение букв и слов напоминает японскую или китайскую каллиграфию.

l(a)  
le  
af  
fa  
ll  
s)  
one  
l  
iness

Однако Каммингс не ограничивается усвоением кубистических находок: этого для него явно недостаточно. Не случайно он сравнивал кубизм с «холодной, застывшей грамматикой», воспринимая его как что-то слишком статичное и монументальное. Динамика, движение всегда ощущаются у Каммингса, и передавать их он учился в первую очередь у футуристов. Огромную роль для него сыграло знакомство с урбанистической живописью американских художников Джона Марина и Джона Стелла. Каммингс восхищался ранней работой Стелла «Битва огней», которая выставлялась в 1913–1914 гг. в художественной галерее Кони-Айленда. Обилие у этого художника композиций с характерными названиями «Шум № 1», «Звук № 4» само по себе достаточно красноречиво. Уже к 1918 г. Каммингс выводит три принципа для своей живописи и поэзии: 1. Единство восприятия: отдельные фигуры должны подчиняться общей композиции; 2. Трехмерность, структурная глубина и прочность за счет соотношения планов; 3. Динамика, ритм, пронизывающий все и объединяющий все части. Этих же принципов придерживался Каммингс и в композиции романа «Огромная камера».

Справедливо отмечается и влияние на Каммингса экспрессионизма: не случайно еще в 1915 г. он опубликовал в «Дайл» статью «Гастон Лашез» о скульпторе-экспрессионисте. М. Козн отмечает сходство карандашной зарисовки Каммингса «Набросок» с «Потсдамской площадью» Кирхнера, картины «Улица» — с «Крикком» Мунка. В поэзии отпечаток экспрессионизма явственно заметен, например, в таких знаменитых стихах, как «Человечество, я люблю тебя» («Humanity i love you», 1925) или «смерть — нечто большее чем сто» («death is more than», 1926).

Воздействие дадаизма на Каммингса легко усмотреть в его пристрастии к «машинным элементам» (machinerish elements), которыми заполнены рисунки поэта, а также в «битве со смыслами» в поэзии: Каммингс ведет ее, распредмечивая слово, лишая его устойчивых коннотаций, занимаясь переразложением морфем, апеллируя к «детской логике». Обычно у Каммингса такие дадаистские упражнения носят характер язвительной критики, мишенью которой становятся государственная риторика, стереотипы, предрассудки и прочие проявления конформизма, массового сознания.

why are these pipples taking their, hets off?  
the king & queen  
agitating from their limousine  
inhabit the Hotel Meurice (whereas  
i live in a garnet and eat aspirine)

..... but let us next demand  
wherefore yon mob  
an accident ? somebody got concus-  
sion of the brain ? — Not  
a bit of it, my dears merely the prime  
minister of Siam in native

costume, who  
emerging from a pissoir  
enters abruptly Notre Dame (whereas  
de gustibus non disputandum est  
my lady is tired of That sort of thing

А што тут публика снімаєт шпіцы?  
это король и королева  
покинув лимузин  
вошли в Hotel Meurice (тогда как я  
живу в мансарде и глотаю аспирин)

..... но нельзя ли  
узнать по поводу чего толпа  
несчастный случай? у кого-то со-  
трясение мозга? — Ничего  
такого, просто-напросто премьер-  
министр Сиам в национальном

костюме, поднимаясь  
на улицу из писсуара,  
внезапно входит в Notre Dame (хотя  
de gustibus non disputandum est,  
моей подруге надоели такого рода вещи <sup>26</sup>

«?», 1926

Хотя трудно говорить о прямом влиянии сюрреализма на Каммингса, однако роль в его творчестве психоанализа и онейрических образов нередко становилась предметом анализа. После Первой мировой войны в Гринвич-Виллидж начинается повальная мода на фрейдизм. Близкие друзья Каммингса Э. Найджел, С. Тейер прошли психоаналитическое лечение. Каммингс запоем читает работы Фрейда: «Остроумие и его отношение к бессознательному», «Толкование сновидений». Резкая смена стиля в его живописи относится к концу 1920-х — началу 1930-х, т. е. к периоду занятий Каммингса психоанализом. Он создает ряд акварелей, написанных в так называемом спонтанном стиле. К этому же времени относятся размышления Каммингса о Джойсе и его новаторской технике письма:

Глава миссис Блум (Улисс)  
Нет пунктуации...  
мысли идут в ассоциативной последовательности,  
а не просто-логично — или  
**ВО ВСЕХ НАПРАВЛЕНИЯХ**  
но  
следуя логике БЕСсознательного  
так, как они действительно приходят к нам до  
искусственного упорядочивания (посредством мышления) <sup>27</sup>.

Каммингс размышляет об использовании техник, с помощью которых работает сновидение: сгущение, соединение противоположностей (в речи это предстает как древний механизм спутывания антонимов), символизм. «Греза»,



символизм и «лиризм» у него в поэзии остаются чувственно выражены посредством трех модальностей — слова, музыки, графической изобразительности:

mOOn Over tOwns mOOn  
whisper  
less creature huge grO  
pingness

whO perfectly whO  
fLOat  
newly alOne is  
dreamest

oNLY THE MooN o  
VER ToWNS  
SLowLY SPRoUTING SPIR  
IT

пОлнОлунье нОчь пОлнОлунье  
над гОрОдами без  
звучнО шепчущее сОзданье  
движется вдОль небес

кТО-тО великОлепный кТО-тО  
в мОре звезд  
прОшпывает стОль ОдинОхО  
в грезе грез

КТО ЖЕ ЭТО В НЕБЕ ПЛЫВУЩИЙ  
ЭТО ВСЕГО  
ЛИШЬ ЛУНА СВЕТОНОСНОЕ СУЩЕ-  
СТВО

«mOOn Over tOwns mOOn», 1935

«пОлнОлунье нОчь пОлнОлунье»

Пример «стущения» и двусмысленности, характерных для сновидения, — стихотворение «грудастая толстуха вышла вешать» («a blue woman with sticking out breast hanging», 1925):

a blue woman with sticking out breasts hanging  
clothes. On the line, not so old  
for the mother of twelve undershirts (we are told  
by is it Bishop Taylor who needs hanging

грудастая толстуха вышла вешать  
белье. Во двор, не столь стара на вид  
мать дюжины детисшек (нам твердит  
епископ Тейлор — вот кого бы вешать —

that marriage is a sure cure for masturbation)

что мол от рукоблудья лечит брак)

Пока глаз не добрался до слова «clothes» (одежда), стоящего в начале второй строки, первая строчка может быть понята как описание самоубийства: повешенной (hanging) женщины, «посиневшей» (blue) от удушья, или как «сюрреалистическая» картина: отвисшие груди «душат» женщину. После того как читатель «восстановил» синтаксическую конструкцию, добравшись до второй строки, слово «blue» понимается уже не как «синяя», но как «грустная» (становится актуальным разговорно-диалектное значение). Возникает ассоциация с «грустной музыкой» — блюзом, поддержанная дальше негритянским диалектом. Однако тема удушья вновь возникает дальше: героиня — многодетная мать, которую душат жесткие правила, церковная мораль, «прокрустово» супружеское ложе. Слово «вешать» (hang) возникает ниже в значении «убивать» — необходимо «повесить» епископа, негодного слугу Божьего. Так то возникает, то снова «расплывается», маскируется подспудный лейтмотив стихотворения — несвобода, выраженная в конкретно-чувственном образе «удушья».

Со второй половины 1920-х в дневнике Каммингса появляется множество записей-размышлений о роли бессознательного, сновидений и «снов наяву» в творчестве.

создать (не изобразить) происходящее — красками... перенесет меня от анатомии к лиризму...

(чистая форма) естественна для всех во сне...

...язык, основанный на АНТИ-ТЕЗЕ (плохой—хороший), на Синтаксисе (расположение) и Грамматике... Нонсенс (напр. плохой хороший человек), КАЛАМБУР. Форма (видеть весь стакан, и задний план): Сон. Развитие языка... убивает непосредственность<sup>28</sup>. (рисунок быка буффало — это письмо,

-ало = хвост). Искусство стало нужно, когда изначальный целостный рисунок (обе стороны стакана видны сразу) был утрачен при пробуждении; итак великие творцы во все века чувствовали необходимость словом сделать так, чтобы мы ощутили целостность Формы, ее Присутствие<sup>29</sup>.

В этой записи выделяются подчеркнутые Каммингсом слова: «когда рисунок был словом» (when drawing was language) — своеобразный девиз, начертанный поэтом. Добиться того, чтобы рисунок снова стал словом, — задача, которую поставил перед собой поэт, вытекала из его взгляда на эволюцию языка и сознания. Изначальная целостность, свойственная примитивному (читай: спонтанно-художественному) мышлению, была утрачена в процессе развития человечества. Было «убито» (was killed) единство восприятия, вербального и визуального, интеллектуального и аффективного, отражавшееся в древних рисунках и идеографической письменности. Для современного человека единственная возможность приблизиться к той утраченной цельности, к примитивному, творческому, эдемическому состоянию заключена лишь в особых психических состояниях: сновидения, забытья, экстаза, когда контроль сознания снижен. Аналитическая логика, деспотический интеллект также препятствуют ощущению слитности человека с миром, художника (субъекта) с объектом изображения, порождают разрыв между языком и окружающим миром, мыслью и чувством (thinking-feeling dichotomy). «Примитивизация» (simplification) искусства позволяет передать эмоцию непосредственно, так, что будет уничтожена дистанция, с одной стороны, между художником (творческим субъектом) и объектом изображения, а с другой — между автором и реципиентом (читателем, зрителем), и будет достигнут изначальный синтез (original homogeneity).

С идеей возвращения в «примитивный эдем», к слову-рисунку, связаны применение «декоративной» пунктуации, различных прифтов, рисунки при помощи букв и строк. При этом у Каммингса практически не встречается зауми и последовательного словотворчества — ему вполне хватает существующего языка, который он трансформирует до неузнаваемости.

r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r  
who

a)s w(e loo)k  
upnowgath

PREGORHRASS

aThe):I  
eA  
lp:  
S a  
(r  
rvinG .gGrEaPsPhOs)  
to  
re(be)rran(com)gi(e)ngly  
,rgassshopper;

«r-p-o-p-h-e-s-s-a-g-r», 1935

р-к-ч-е-с-в-о  
которое  
ка)к м(ы види)м  
приготовали  
ЧЕОКРВС  
в(а-  
еТСя):п!р  
ыг  
а  
еТ что  
(бы  
вот- .BePcKoЧ  
вот  
перегр(превр)уппир(ова)(и)ться в  
: сверчок;

«р-к-ч-е-с-в-о»

Все техники Каммингса направлены к главной цели — обретению «утраченного эдема», потерянной «цельности». Этим объясняется и его глубокий, почти научный интерес к механизмам перцепции, связи чувственного восприятия и языка, принципам работы слухового и зрительного анализаторов, увлечение открытиями У. Джеймса, гештальтпсихологии. Каммингс стремится спуститься от мышления к восприятию, избавиться от готовых перцептивных схем, порожденных мозгом, видеть глазами, а не умом. Он определяет две стадии восприятия: первая — «I» (Я, сознание), вторая — «eye» (глаз, инструмент перцепции). Двигаться следует от первой стадии ко второй. «Мышление» (thinking) обедняет восприятие, сводя стихийное богатство красок, линий, звуков к штампам (perceptions). Эти штампы должны быть разрушены. В письме к сестре Каммингс сетует: «Чем больше мы знаем, тем меньше чувствуем. Никогда не принимай всерьез чужие слова. Открой для себя сам!!! Начни с разрушения!!! Разрушение — первый шаг в любом творчестве»<sup>30</sup>.

Каммингс и впрямь великий мастер разрушения стереотипов — на самых разных уровнях восприятия. Вот, к примеру, начало стихотворения «5» (1925), где присутствует любопытная «инверсия образа»: перед наблюдателем не мужчины в шляпах, а пять шляп с мужчинами в них:

5	5
debries-with-the-men-in them smoke Helmar cigarettes...	одинаковых-шляп-с-мужчинами-в-них курят сигареты «Хельмар»...

Каммингс любит играть с восприятием «фигуры» и «фона»: в стихотворении «я буду» («i will be») из сборника «8» он прячет имя своей жены (В.Ор — Элен Опп), наподобие того как это делали Гертруда Стайн, зашифровавшая в «Нежных пуговицах» имя Элис Б. Токлас, или Пикассо, вплетавший в картины слова «Ma jolie» — «посвящение» своим возлюбленным и женам.

her: hands			
	will play on, mEas		
dea d tunes	OR s-cra p-y lea Ves flutte	ring	
ее: руки			
	будут играть мнЕкак		
мертвых звуков	хОР с-кри п-и листо	Пад флей ты	плач

(Подстрочник мой. — О.П.)

«Физичность» некоторых каммингсовских стихов просто поразительна — при том что он не слишком увлекается (в отличие от Аполлинера, например) воссозданием с помощью стихов контуров и форм физических объектов. В стихотворении «весело» («it's jolly») физиологический процесс поглощения пищи представлен и звукоподражательным глаголом, и при помощи пробелов и соединения слов — «глотание», «жевание» отображены графически:

it(swallow	s bun	ches of new	grapes...
про(глатыва	ет булку сырановый	виноград	

(Подстрочник мой. — О.П.)

Эти идеи Каммингса удивительно созвучны взглядам раннего Паунда, яростно отрицавшего готовые концепции и утверждавшего первичность образа, возникающего в результате ничем не замутненного восприятия: «К черту идеи... Идея — только несовершенная индукция факта»<sup>31</sup>. Паунд не доверяет языку с его абстрактностью и утверждает, что задача образа — передать визуальные, слуховые, тактильные впечатления, — словом, настаивает на «физическом качестве» (physi-сality) стихотворения, строящегося на «одном-единственном образе» (one-image poem).

*«Таммуз и Дриада». Парадокс американского авангардизма в Европе*

Американский авангард, возникший как рецепция европейского авангарда, тем не менее довольно быстро обретает собственную специфику. Это касается важнейшего аспекта авангардизма — того, как выражаются в нем протест и отрицание. Если в Старом Свете авангардистское левацкое бунтарство выражалось в нигилизме и отрицании культуры прошлого («Крушите древние города!»)<sup>32</sup>, то у американцев отрицание было направлено на прагматический буржуазный дух, «пуриганство», коммерциализацию, царившие на их «антихудожественной» родине. Парадоксальный характер протеста здесь был связан с демонстрацией своей не-американскости, т. е. «культурности», приобщенности к духовным богатствам добуржуазной (sic!) Европы. Потому эпатаж и бунт американских модернистов и авангардистов состоял в апеллировании к античности, европейскому Средневековью, Ренессансу.

Черта, объединяющая Каммингса-поэта с сообществом американских экспатриантов, — интерес к культурной истории Европы, стремление продемонстрировать свою осведомленность и причастность к европейскому наследию. Эта установка, которая бросается в глаза уже в первом сборнике Каммингса «Тюльпаны и каминные трубы», сохраняется в творчестве поэта вплоть до последних, поздних сочинений — сборников 1940–1950-х годов «50 стихотворений» («50 poems», 1940), «Здравствуй» («χαίρε», 1950). Поэзия его сложна, утонченна, насыщена аллюзиями к библейским текстам, античности, европейскому Средневековью, Возрождению и романтизму. Примеров можно привести великое множество. Это и ранняя «Puella Mea» (сб. «Тюльпаны и каминные трубы»), где Каммингс создает целый каталог легендарных персонажей: библейских (царица Савская, Ирод, Саломея), героев средневековых рыцарских романов и античной мифологии — Тристан и Изольда, Гиневра и Ланселот, Медея и Ясон, Парис и Елена. «В Puella Mea» упоминаются Чосер и Боккаччо, Семирамида и «Тысяча и одна ночь». В избитилии присутствуют реминисценции из римской поэзии: это и цикл «Amores» (сб. «Тюльпаны и каминные трубы»), в заглавии которого прочитывается указание на Овидия, и семь «горацианских» стихотворений (LVII–LXIV) сборника «ViVa» (1931), построенных на лейтмотиве «Сагре диет».

Образец каммингсовской любовной лирики: «один не половина двух. Две половины одного» («one's not half two. It's two are halves of one», сб. «ixl», 1944) — отсылает к Эсхилу, Платону, Аристофану, а строчка «любви задача сочинять» (love's function is to fabricate) — измененная цитата из Джона Донна. Стихотворение «когда бы мог я, леди...» («if i have made my lady, intricate», сб. «сравнивается 5», 1925) построено на аллюзиях к Петрарке, Шекспиру, Йейтсу и собственному стихотворению «Puella Mea»; «в зеленом жизнь моя текла...» («all in green went my life riding», сб. «Тюльпаны и каминные трубы») пронизано античными мотивами (охота Дианы, гибель Актеона); «когда живит меня господь...» («when god lets my body be», сб. «Тюльпаны и каминные трубы») представляет собой вариацию на тему шекспировского сонета 71; в «дики(вначале)звери речь обрели» («wild(at our first)beasts uttered human words», сб. «73 стихотворения», 1963) Каммингс обращается к позднему Гёте, Китсу, Йейт-

су. В ироническом стихотворении «Memorabilia» («сравнивается 5»), посвященном венецианским впечатлениям, активно используется макаронический язык, сатирически изображаются наводнившие город туристы, судорожно фотографирующие, зарисовывающие виды, но при этом поразительно глухие к хрупкой прозрачной красоте «жемчужины Адриатики». В стихотворении вплетаются реминисценции из Данте и Роберта Браунинга, умершего в Венеции.

Демонстрация образованности, свободное владение европейским культурным пантеоном высоко ценилось среди американских литераторов-эмигрантов. В этом кругу простота была поистине хуже воровства, необразованность становилась объектом насмешек и презрения. Не случайно, например, Гертруда Стайн, невзлюбившая Паунда с самой первой встречи, пытается нанести удар по самому уязвимому месту. «Первая леди» американского авангарда обнаруживает в Паунде провинциальность, необразованность, пресловутую американскую «наивность» и называет его «деревенским умником, который сидит вокруг стола и всех поучает, что замечательно, если ты тоже из деревни, но не годится для других»<sup>33</sup>.

Если Шервуд Андерсон расценивает невежество американцев как наивность, «незрелость», юную свежесть и невинность (это явствует, например, из его эссе «В защиту незрелости» («An Apology for Crudity», 1917), то для Т.С. Элиота «невежество» — синоним «варварства»: с точки зрения автора эссе «Американская литература» («American Literature», 1910), именно «невежество» является настоящим бичом американской цивилизации. Для Элиота учение Эмерсона и трансценденталистов, ставшее квинтэссенцией американизма, заключалось в первую очередь в апологии «наивности» и «невежества» (innocence and ignorance). Этим духовные «отцы-основатели» оказали своей родине медвежью услугу. Следующее за трансценденталистами поколение писателей усвоило идеи предшественников и потому уже несет на себе признаки вырождения. Элиот выносит американским классикам XIX в. суровый приговор: Готорн, Мелвилл, По, Уитмен — «все они жалкие создания; никто из них не достиг и малой толики того величия, каким они потенциально могли бы обладать»<sup>34</sup>. Критика Элиота американской культуры удивительно созвучна тому, о чем писали Ван Вик Брукс и его поколение критиков: все то же сетование на слишком тонкий культурный слой, чрезмерный прагматизм, засилье рынка... «Их мир был слишком мал; он был слишком испорчен. Но хуже всего, он был вторичен, неоригинален, несамодостаточен — он был только копией. По и Уитмен были похожи на газовые лампы в запечатанной бутылке. Им оставалось лишь одно: до конца исчерпать свой собственный внутренний потенциал. Готорн... вгрызлся в гранитную скалу, пытаясь отыскать хоть крупицу духовной пищи; но гранит оставался гранитом»<sup>35</sup>.

Такая антиамериканская (т. е. антипуританская) филиппика в высшей степени характерна для умонастроений эмигрантской колонии в Европе. Это та точка схождения, которая в 1914 г. позволила Элиоту и Паунду стать близкими друзьями: они ощущали себя единомышленниками, изголодавшимися странниками, прибывшими в Старый Свет в поисках «духовной пищи». Паунд также был убежден, что возрождение американской литературы возможно только благодаря приобщению к мировой культуре во всем ее богатстве: «Первый шаг к возрождению — это заимствование образцов живописи, поэзии, скульптуры, литературы... Мы должны

научиться у прошлого всему, что только возможно, мы должны научиться пути, который другие народы проделали в схожих условиях, мы должны обдумать, как им это удалось»<sup>36</sup>. У Элиота, Паунда, Хильды Дулиттл, Мэриэн Мур общим было то, что они рано поддались «искушению культурой»; все они были «не от мира сего», их эрудиция, тяга к гуманитарному знанию, увлечение поэзией и искусством резко выделяли их среди прочих сверстников.

Паунд начал писать стихи в 11 лет. Тринадцатилетним он впервые побывал в Европе, влюбился в Венецию и с тех пор мечтал туда вернуться. Любимыми поэтами его с детства были Гомер и Данте. Родители отправляют Паунда в Пенсильванский университет изучать право, но его интересуют только языки и литература, юриспруденции он предпочитает латинских поэтов, Шекспира, Браунинга. Тем не менее уже в ранней юности ему удалось отыскать единомышленников. Это были начинающий поэт, студент-медик Уильям Карлос Уильямс и молоденькие девушки, учившиеся в университете Брин Мор — Хильда Дулиттл и Мэриэн Мур (Marianne Moore, 1887–1972). Хильда Дулиттл (Hilda Doolittle, 1886–1961), будущая поэтесса Х.Д. (HD), увлекалась античными мифами, греческими и римскими поэтами: Паунд занимался с ней древними языками, дал ей прозвище Дриада, посвятил ей тетрадь своих ранних стихов — «Книгу Хильды». Паунд сдружился и с Уильямом Бруком Смитом, начинающим живописцем, познакомившим Паунда с сочинениями Рёскина, Пейтера, Оскара Уайльда, с английским эстетизмом.

Позже, в колледже Гамильтон, Паунд занимается медиэвистикой, переводит лирику провансальских трубадуров, читает древнеанглийскую поэзию. Паунд оставил немалое количество переводов. Среди них — поэзия Арнаута Даниэля, Пейре Видаля, Бернарта де Вентадорна, элегия Проперция, стихи дю Белле, Гейне. Затем он переезжает в Индиану, где устраивается преподавателем и работает над диссертацией, посвященной драматургии Лопе де Вега. В 1906 г. он отправляется в Европу и посещает Прованс, который будет считать своей духовной родиной. Будущий «антихристианин», Паунд уже тогда пришел к выводу, что именно трубадуры сохранили наследие прекрасной погибшей античности: «Прованс куда меньше, чем остальная Европа, был затронут нашествием с Севера во времена “темных веков”; если язычество где и выжило, то именно в Лангедоке, втихомолку. Вот каким духом был проникнут Прованс, чья эллинистичность бросится в глаза каждому, кто сравнит “Греческую антологию” с произведениями трубадуров... Такое впечатление, что главными текстами для них были эклоги Вергилия и Овидий»<sup>37</sup>. Еще через два года Паунд покидает Америку и уезжает сначала в Италию, затем в Лондон.

В ранних стихотворениях, вошедших в сборники «A Lume Spento» (1908), «Пятнадцать стихотворений на святки» («A Quinzaine for This Yule», 1908), «Маски» («Personae», 1909), «Торжества» («Exultations», 1909), «Канцоны» («Canzoni», 1911), Паунд, как известно, использует прием «маски». Позже в эссе «Вортицизм» он будет говорить о маске как о поиске себя через использование принципа правдоподобия. Каждая «маска» предполагала вживание в определенный образ: трубадура Бертрана де Борна («Сестина: Альтафорте», «Na Audiart»), «великого вора» и бунтаря Вийона («Вийонада на святки»), цыганки-танцовщицы («Ответы Фифины»), кельтского друида («La Fraisine»)... «Театр культуры» диктует и многоязычие, царящее в стихах Паунда: заглавия, строчки и отдельные слова на итальян-

ском, латыни, старофранцузском, древнеанглийском, немецком, греческом, а также виртуозное владение жанрами и стилевыми приемами провансальской, кельтской, англосаксонской, латинской поэзии. Отринув скучную родную почву, став «гражданином мира», поэт оказывается на этом пиршестве культуры, примеряя одну личину за другой, играя разные роли, словно любопытный турист, задавшийся целью объехать весь земной шар и не пропустить ни одной достопримечательности.

Паунд увлекается китайским и японским искусством: в 1913 г. этот интерес получает новый импульс, когда в распоряжении Паунда оказывается архив Фенол-лозы — знатока и переводчика японской и китайской поэзии. Паунда привлекает здесь то же, что и Каммингса, — образное, конкретно-чувственное восприятие мира, идеографическое письмо, картинки-пиктограммы, изобилующие «примитивными метафорами». Эти находки обогащают и дополняют паундовскую теорию «образа» (image).

The apparition	of these	faces in the crowd	:
Petals	on a wet, black	bough	.

*«In a Station of the Metro», 1913*

Перемещение	этих лиц	в толпе	:
Лепестки	на черной	влажной ветке	.

*«На станции метро». Перевод Ю. Орлицкого*

Паундовский «имажизм» стал переходным этапом от поэзии рубежа веков к XX веку, ступенью от позднего романтизма и символизма к авангарду и модернизму. Не случайно Паунд так настаивал на отличии имажизма от символизма и импрессионизма.

Познакомившись в лондонском «Клубе рифмачей» с Томасом Хьюмом, Паунд воспринял многое из его идей. Критика викторианской поэзии, клише эпигонского романтизма, темнота и герметичность символизма были не по душе энергичному, живому американцу: лозунг «make it new» («сделай заново»), выдвинутый Паундом, стал девизом нового века в англоязычной поэзии. Восприняв хьюмовскую идею «жесткого сухого образа» (hard dry image), полемически направленную против романтизма и символизма, Паунд делает акцент на образе как таковом, настаивает на его самодостаточности, самоценности. Новая поэзия становится «репрезентативной», конкретной, сосредоточенной на внешнем материальном мире, богатом, разнообразном, меняющемся. Образы перестают служить заданной концепции или идее, становятся все более эмпирическими. Теперь образ — это либо впечатление от соприкосновения с внешним миром, рождающее внутренний отклик, либо высвобождение эмоций, переживаний, возникающее, когда во внешнем мире найден для этих чувств адекватный эквивалент. Три основных принципа, выдвинутые Паундом, гласили: 1) прямо и непосредственно изображать предмет; 2) не использовать ни одного лишнего слова, не нужного для создания образа;



3) ритм должен определяться музыкой стиха, поэтической фразы, а не принципами стихосложения<sup>38</sup>. Паундовский «образ», уводя от двусмысленности и расплывчатости символизма, оказывается ближе к джойсовской идее «эпифании» или элютовскому «объективному корреляту».

Образ, будучи «сиюминутным выражением интеллектуального или эмоционального состояния», приносит «ощущение внезапного освобождения, чувство свободы от временных и пространственных ограничений, чувство внезапного роста, какие мы испытываем, прикоснувшись к величайшим произведениям искусства»<sup>39</sup>. Подчеркивая отличие имажизма от символизма, который слишком озабочен аллюзиями, ассоциациями, Паунд пишет: «Я считаю, что истинный и совершенный символ должен быть естественным, что, когда поэт использует “символы”, он должен делать это так, чтобы их функционирование в качестве таковых не было навязчивым, чтобы смысл и поэтичность стиха сохранялись и для того, кто не способен понять символ, полагая, например, что сокол в стихах — это просто сокол»<sup>40</sup>.

Итак, главная задача имажиста — «точно запечатлеть мгновение, когда внешнее, объективное превращается во внутреннее и субъективное»<sup>41</sup>.

...I know, I feel  
the meaning that words hide:  
they are anagrams, cryptograms,  
little boxes conditioned  
to hatch butterflies

*«The Walls Do Not Fall»*

...я знаю, я чувствую,  
смыслы, которые скрывают слова:  
они анаграммы, криптограммы,  
маленькие коробочки специально  
чтобы прятать бабочек

*«Незыблемы стены...»  
(Подстрочник мой. — О.П.)*

Для Х.Д., автора этих строк, встреча с Паундом в 1901 г. предопределила ее дальнейший путь. Он разделял ее любовь к античности, он открыл ей новые миры — рыцарского Средневековья, Высокого Возрождения, символистской поэзии Метерлинка, Суинберна, Йейтса. Хильда Дулиттл не только пишет стихи, но и переводит своего любимого Еврипида: «Ифигению в Авлиде», «Иона», партию хора из «Ипполита». Приехав в 1912 г. в Лондон, она первым делом отправляется в библиотеку Британского музея. Ее любимое чтение — «Греческая антология», которую она не устает обсуждать с Паундом и Олдингтоном. Х.Д. и Олдингтон совершают «предсвадебное» путешествие по заповедным местам Европы — едут в Париж, на Капри, в Венецию, Флоренцию. В кругу друзей и близких Хильду награждают античными именами: для Паунда она Дриада, в переписке со своим мужем, Ричардом Олдингтоном, она выступает как Астрейя. Практически вся ее поэзия строится на античных образах — это очевидно уже из названий: «Амаранта», «Эвридика», «Кассандра», «Калипсо», «Гелиодора», «Елена в Египте»... Однако мифологические образы и сюжеты у Х.Д. служат поэтическим отражением ее биографии. Каждое стихотворение — это развернутая метафора, где божества, нимфы, герои или природные стихии символически представляют людей, события и переживания, заполнявшие жизнь Х.Д. Именно эта конкретность реалий, стоящих за античным пантеоном, побудила Паунда в 1913 г. написать на рукописи стихотво-

рения Х.Д. «Гермес на дорогах» («Hermes on the Ways») слова: «Х.Д., имажист». Как удачно сформулировала Дж. Робинсон, поэт Х.Д. стремится, чтобы стихи воссоздавали опыт во всей его полноте, так, как он был пережит (to reconstruct an experience as it actually occurred): «Обозначая людей, события, произошедшие с ней драмы этими безличными, неизменными именами, Х.Д. претворяет временное в вечное... Поэзия Х.Д. объективна в архаическом, примитивном смысле этого слова; в ней присутствует прошлое и настоящее без малейшей попытки провести между ними различие... Именно это "примитивное" соотношение объективного и субъективного позволило некоторым критикам сравнивать поэзию Х.Д. с египетскими иероглифами»<sup>42</sup>. Ее ранние стихи «Амаранта» и «Эвридика» — это акт само-осознания, открытия своей женственности. В сборниках первой половины 1920-х — «Гименей» (1921) и «Гелиодора» (1924) поэтический талант предстает как «роковой дар», приносящий беду и горе, поэтесса просит себе обычной женской доли, молит об избавлении от «проклятия» («Гименей», «Кассандра»). Роман «ГЕРмиона» («HERmione») посвящен драматическим отношениям поэтессы с Паундом, который позабыл о своей помолвке с Х.Д., женившись на Дороти Шекспир. Заглавная героиня здесь — Х.Д., «гамадриада», «Древо Жизни». Эзра Паунд выведен в образе Джорджа Лоундеса: его и влечет, и отпугивает жизненная сила героини, ее внутренняя сила, богатство эмоций. Поэма «Елена в Египте» отражает драматические перипетии, выпавшие на долю Х.Д.: разрыв с Паундом (Менелай — первый муж Елены), позабывшим о своей помолвке с Хильдой, замужество и крушение брака с Олдингтоном (Парис, похитивший Елену), появление нового героя, поставившего цель отвоевать Елену (Д.Г. Лоуренс — Ахилл). Троя также прозрачный образ: город-крепость, надежно укрытый толстыми стенами, город-лабиринт — метафора женственности, которую атакует армия вооруженных мужчин.

Творчество Х.Д. — благодатный материал для психоаналитической критики. Например, Б. Гест полагает, что источником образов Х.Д. является «женская идентичность» поэта<sup>43</sup>. Дж. Риддел приводит анализ стихотворения «Приап» («Priapus»), которое он интерпретирует как сублимированное выражение «зависти к пенису» (penis envy). Более интересный пример — двухчастное стихотворение «Калипсо» («Callypsso»). Первая часть стихотворения (встреча) построена на образах любовной похоти, завершающейся победой мужчины. Эти образы передают смятение страсти, напряжение любовного борения, сменяющиеся блаженным покоем. Вторая часть (расставание) выстроена как диалог, а точнее, как «коллективный монолог» двух противоположностей — мужественности и женственности, обреченных на извечное непонимание. Однако безысходность разряжается иронической перспективой, возникающей у читателя, сопоставляющего реплики персонажей: горькая жалоба Калипсо на грубость и неблагодарность возлюбленного контрастирует с речью Одиссея, прочувствованно вспоминающего о любвеобильности и щедрости своей подруги. Все стихотворение в целом представляет собой клубок образов, выражающих разные оттенки любовной страсти: сопротивление, насилие, умиротворение, желание обладания, гнев, ревность, печаль.

О фрейдовском толковании сновидений, о юнговских символах многое напоминает и в стихах, и в романе Х.Д.: поэтесса выстраивает образный ряд, выражающий сокровенную суть женственности (дерево, земля, вода, цветок, волна, зеленеющий луг). Эта суть — в слиянии с Природой, дающей мудрость и силу.

Стихи заполнены и образами любви, понимаемой как таинство единения двух существ, как загадочная метаморфоза: Дафна превращается в лавр, обвивающий чело влюбленного Аполлона, Филемон и Бавкида обращаются в два дерева со сплетенными в объятии ветвями. Как известно, важным этапом в жизни Х.Д. был курс лечения, который она прошла в Вене у З. Фрейда (1933). Х.Д. заинтересовалась работами Мари Бонапарт, теорией переноса; результатом этого опыта стала книга «Приношение Фрейду» («A Tribute to Freud»), где идеи психоанализа причудливо перемешаны с магией и древними поверьями.

Отношение к психоанализу стало одной из точек расхождения между Хильдой и Паундом, который резко отвергал учение Фрейда. Расхождение это начинается вскоре после появления Х.Д. в Европе. Их сотрудничество в русле имажизма продлилось недолго. В 1912 г. Паунд собирает антологию под названием «Des Imagistes», куда включает, помимо собственных, стихи Х.Д., Олдингтона, Дж. Гулда Флетчера, Ф.С. Флинта. В 1913 г. несколько стихотворений Х.Д. опубликованы в «Поэтри». В 1913-м из США приезжает в Европу одаренная и амбициозная Эми Лоуэлл (Amy Lowell, 1874–1925), прочитавшая в «Поэтри» стихи Хильды и загоревшаяся желанием влиться в ряды новой поэтической школы. По приезду обнаруживается, что имажизм уже мало интересует Эзру Паунда, так что движение осталось без своего идейного вдохновителя. Церемониал «передачи власти» происходил чинно: вначале Паунд, Льюис и скульптор А. Годье-Бржешка организуют «ужин вортицистов» (Vorticist dinner), куда приглашают Эми Лоуэлл; затем она зовет их на «ужин имажистов» (Imagist dinner), где присутствуют Х.Д., Олдингтон, Форд Мэддокс Форд, Д.Г. Лоуренс, Джон Гулд Флетчер. Эми Лоуэлл энергично берется за дело: собирает и издает три антологии имажизма, активно пропагандирует в Америке творчество Хильды Дулиттл, пытается консолидировать поэтическое сообщество, что вызывает ироническую реакцию в Лондоне. Здесь шутят, что имажизм в одночасье превратился в «эмижизм» (Amygism). Последней крупной акцией стал выпуск специального номера журнала «Egoist» (1 мая 1915), посвященного имажизму. Среди прочего там помещались эссе Э. Паунда, Форда М. Форда и статья Ф.С. Флинта «История имажизма» («History of Imagism»), где говорилось о возникновении имажизма и его эстетической платформе. Флинт подчеркивал роль идей Т.Э. Хьюма, японской поэзии, верлибра и «трубадуров Эзры Паунда».

После 1913 г. пути Х.Д. и Паунда все более расходятся. Хильда осталась «Х.Д., имажистом», Паунд двинулся дальше. Вскоре он скажет, что имажизм был лишь одной из точек его траектории развития: «Я двинулся дальше, другие остановились на этой точке»<sup>44</sup>. Х.Д. тяжело переживала нараставшее отчуждение. Паунд реагировал скорее юмористически, как это видно из знаменитой пародии «Tempora» (сб. «Lustra», 1916), рисовавшей их отношения с Хильдой:

The Dryad stands at my courtyard  
with plaintive, querulous crying.  
(Tamuz. Io! Tamuz!)

Oh no, she is not crying «Tamuz»  
She says, «May my poems be printed this week?  
The god Pan is afraid to ask you, may my poems be printed this week?»

Дриада стоит у меня во дворе  
с жалобным, требовательным криком.

(Таммуз. Йо! Таммуз!)

Ах, нет, она вовсе не кричит: «Таммуз»

Она говорит: «Будут ли мои стихи напечатаны на этой неделе?»

Бог Пан боится спросить тебя, будут ли мои стихи напечатаны на этой неделе?»

(Подстрочник мой. — О.П.)

Иронический тон заметен в столкновении «дулиттловской» образности (Таммуз, Пан — «сексуальные» божества плодородия, растительности; Дриада — Х.Д.) с «непоэтическим» практицизмом настойчивой просительницы, хлопотущей о своих публикациях. Герой вначале наивно полагает, что Дриада явилась к нему по зову страсти, но быстро выясняется, что она пришла по делу, и ее личный визит вызван отказом Пана (Д.Г. Лоуренса) похлопотать о своей подопечной.

В 1912 г. Эзра Паунд, близко познакомившись с лидером Camden Town Group Уиндемом Льюисом и скульптором Анри Годье-Бржешкой, увлекается новыми идеями. Преемственность при этом сохранялась — речь по-прежнему идет о конкретности и объективности поэзии, об энергии: если «образ» определялся как способ высвобождения внутренней энергии, «вортекс» — «воронка» также определялась как энергетический центр. В 1916 г. появляется сборник Паунда «Lustra», где сочетаются принципы имажизма и энергия «воронки-вортекса». Я. Пробштейн предлагает разделить стихотворения сборника на три группы: лирические — воспевающие красоту, витальную силу; сатирические — восходящие к древнеримской эпиграмме; «ораторские монологи в духе Уитмена»<sup>45</sup>. В ранней юности Паунд восхищался Уитменом; позже презирал, видя в нем квинтэссенцию американизма, американской наивности. Творчество Уитмена отличается грубоватой колоритностью, цельностью, первозданным нарциссизмом, оно представляет собой полную противоположность рафинированности, которую дает приобщенность к высокой книжной культуре. Поставив во главу угла энергию, динамизм, мощь «вортекса», Паунд в очередной раз пересматривает отношение к великому американскому поэту. В «Lustra» Паунд включает стихотворение «Мирный договор», где вступает в диалог с Уитменом:

Я заключаю мир с тобой, Уолт Уитмен, —  
Я тебя ненавижу достаточно долго,  
Я к тебе прихожу, как взрослый сын  
К упрямому и крутому отцу;  
Я возмужал и ценю друзей;  
Это ты прорубал девственный лес,  
А теперь время искусной резьбы.  
Мы с тобой одного черенка и корня —  
Пусть будет мир между нами.

Перевод М. Зенкевича

Вортицисты У. Льюис и Паунд пишут об «энергии машины», могучем водопаде, о «водовороте», «вихре», в центре которого спрессована колоссальная энергия и при этом царит великая тишина, глубокий покой. Именно эта мощь и сосредоточенность («центр смерча») и составляют суть вортицизма. «Мы вортицисты, а в поэзии мы имажисты. Наша задача сосредоточена на образах, составляющих первозданную стихию поэзии, ее пигмент... Прошлая поэзия жила метафорами. Наш «вихрь», наш «vortex» — тот пункт круговорота, когда энергия врывается в пространство и дает ему свою форму. Все, что создано природой и культурой, для нас общий хаос, который мы пронизываем своим вихрем... Мы — вихрь в сердце настоящего, и те углы и линии, которые создаются нашим вихрем в нашем хаосе, в жизни и культуре, какой мы ее застали, и есть наше искусство. Мы новые «egos», и наша задача — «обесчеловечить» современный мир; определившиеся формы человеческого тела и все, что есть «только жизнь», утратили теперь прежнюю значительность. Нужно создать новые отвлеченности, столкнуть новые массы, вывить из себя новую реальность...»<sup>46</sup>.

В своей заметке о Паунде и Льюисе Зинаида Венгерова тонко подмечает уязвимые стороны вортицизма. Это, во-первых, вторичность «теоретических выкладок»: не зря, пишет Венгерова, в Англии их упорно называют «футуристами», невзирая на «ученое» самоназвание. Журналы — органы движения, начиная с названий («Blast» — «Взрыв», «Vortex» — «Воронка») и заканчивая «бьющим на эффект» оформлением, отличаются установкой на эпатаж, стремлением «запугать добронравного и простодушного читателя»<sup>47</sup>. Проклятия в адрес эстетизма и символизма, воспевание заводов, городских громад, электричества, энергии машины, стремление свести капризные и прихотливые формы окружающего мира к геометрическим линиям и фигурам, поэтическое мастерство в игре шрифтом также не воспринимались как нечто оригинальное: «Не они первые измыслили эту схему бытия — связь с кубизмом и футуризмом тут слишком очевидна, чтобы о ней говорить»<sup>48</sup>. Так же неоригинальна и идея нового «вихря», сметающего с лица земли старый мир.

Бесспорно, вортицизм по преимуществу представляет собой рецепцию находок французского и итальянского авангарда — футуризма, кубизма. Однако Паунд все же остается американцем, хотя и «обангличанившимся»<sup>49</sup>. Нигилистические установки европейского авангарда приходят в столкновение с установками американских реципиентов авангардизма. Тирады о «вихре, сметающем прошлое», звучали естественно из уст Маринетти, в то время как Паунд оказался обречен на поиски компромисса между двумя непримиримыми полюсами. Это противоречие замечает З. Венгерова, сетующая, что увлечение авангардизмом и общение с «офрануженным англичанином» Льюисом наносит ущерб поэтическому дарованию Паунда. «Паунд — культурный поэт с выработанным многообразным стихом... Он знаток поэзии трубадуров и ранних итальянских поэтов. Он художественный критик, автор книги с любопытными эстетическими теориями — «The Spirit of Romance». Все это очень почтенно и полно литературных достоинств (то, что кажется «почтенным» в Европе, в Америке было эпатажем, признаком маргинальности. — О.П.)... Но теперь Эзра Паунд не вообще поэт: он создатель имажизма, выкинувшего из поэзии все, кроме образа, кроме того, что в зародыше и в то же время в синтезе объединяет в себе все образы, как бы включает хаос... Если

читатель, ознакомившись с этой многообещающей теорией “имажизма”, будет ожидать от стихов Эзры Паунда действительно новых откровений — его ждет большое разочарование... Паунд остался новатором-имажистом лишь в своих вещаниях, а стихи его большей частью “литературные”, насквозь проникнутые классическими воспоминаниями, даже с греческими и латинскими заглавиями <...> Нет, Паунд, провозгласивший царство “имажизма”, только проповедник грядущих новых “egos”, а в своей поэзии никаких откровений не дает»<sup>50</sup>.

Это свидетельство современника очень симптоматично: при пересадке на чужую почву поэта-эмигранта, новатора и бунтаря постигла роковая участь, которую точно описал Ван Вик Брукс в своих размышлениях о феномене эмигрантской богемы. В Европе Паунда воспринимали как традиционного «культурного» поэта, для Америки он стал чужим — «обангличанившимся» эксцентриком, человеком без корней и родины. Любопытно, что Зинаида Венгерова ставит в пример учителю его ученицу Х.Д.:

Вздыми свои остроконечные сосны,  
Расплесни свои огромные мощные сосны  
На напги скалы.  
Метни на нас свою зелень  
Покрой нас твоими прудами елей.

Творчество Х.Д., по мнению Венгеровой, «образец истинного имажизма», оно «программно выдержано», в этих стихах «все в образах, намеренно не разделенных на соотношения между включенными в них землей, стихией моря и человеком, — и потому рождает в воображении невыраженные эмоции трех отдельных, но слитых в стихотворении миров». Однако и в этом случае Венгерова задается вопросом о природе такой поэзии — все-таки традиционная она или новаторская, ретроградная или революционная? «Тут есть поэтическая идея — но плодотворная ли, дерзновенная ли, отражающая ли нашу душу или же просто новый оттенок виртуозности формы, новый вариант отживающего александризма?»<sup>51</sup>

### *Американский прижизне*

Пока по обе стороны океана совершалось открытие европейского авангарда, пока американские «бунтари» надевали маски трубадуров и богов, цитируя Шекспира и Данте, в Америке возникает собственное движение «крови и почвы», начинается апология корней, фольклора и примитивного мифа. Теллурическая составляющая американского авангарда имеет выраженный расово-этнический оттенок — черный, как сама земля, как тропическая ночь в джунглях.

### *«Негритянский раек» или «негритянская столица»? Гарлемский ренессанс*

Фрэнсис Скотт Фицджеральд окрестил 1920-е «веком джаза». Название это прижилось и стало крылатым выражением не случайно: это действительно было время, когда даже «золотая молодежь» из богатых семейств тайком посещала гар-

лемские театры, клубы и кабачки, чтобы послушать музыку, потанцевать — словом, вкусить «запретного плода», приобщившись к той бурной, притягательной и небезопасной атмосфере, в которой жила тогда «негритянская столица» Америки. Возникновение Гарлемского ренессанса традиционно относят к началу 20-х годов, хотя «ренессансные» явления в культуре американских негров наблюдаются уже с самого начала XX в. Не случайно среди деятелей этого периода довольно отчетливо выделяются два поколения — родившиеся в 1870–1880-е годы (Уильям Дюбуа, Алейн Локк, Джеймс Уэлдон Джонсон, Джесси Фоссет, Клод Маккей) и те, кто родились на рубеже 1890–1900-х (Эрик Уолдронд, Рудольф Фишер, Чарльз Джонсон, Каунти Каллен, Лэнгстон Хьюз, Зора Нил Херстон, Джин Тумер). Устоявшееся название феномена не совсем точно: схожие культурные события происходили не только в Нью-Йорке, но практически во всех крупных городах, где после миграции негров из «черного пояса» на север возникли крупные гетто — в Чикаго, Лос-Анджелесе, Детройте и др. В 1910–1920-е черная Америка впервые заявила о себе как о самостоятельной культурной силе, а негритянская словесность, музыка, театр получили признание на национальном уровне.

Отсчет Гарлемского ренессанса обычно начинают с творчества Уильяма Эдварда Бургхардта Дюбуа (William Edward Burghardt DuBois, 1868–1963), мыслителя, подытожившего опыт XIX столетия — века, бывшего для черных и эпохой рабства, и одновременно временем «добуржуазного детства», когда африканцы, насильственно вырванные из примитивного родового уклада, должны были стремительно «взрослеть» на американском континенте, адаптироваться к буржуазному строю. Уильям Дюбуа стал и первой крупной фигурой новой эры, «крестным отцом» Гарлемского ренессанса. Дюбуа разделял теорию «талантливых десяти процентов» (talented ten) — убеждение, что настоящее и будущее расы находится в руках образованной культурной элиты. Эти взгляды разделялись не всеми деятелями Гарлемского ренессанса. С одной стороны, это было элитарное движение, где ставка делалась на талант, одаренную индивидуальность. С другой — на первый план выдвигается и ценностно привилегировано народное, корневое, фольклорное начало, где отыскиваются основания для расовой гордости, для веры в творческий потенциал афроамериканцев.

Вклад самого Дюбуа в черную культуру Америки поистине бесценен. Оригинальный мыслитель, одаренный писатель, блестяще эрудированный ученый, политический деятель, он оставил огромное наследие, включающее труды по социологии, истории, этнографии, культурологии, эссе, публицистические статьи, романы, новеллы, мемуары. Он был инициатором создания крупнейшей негритянской общественной организации НАСПДН<sup>52</sup>, стоял у истоков движения Панафриканских конгрессов, создал влиятельнейшие негритянские журналы «Крайсис» («The Crisis») и «Опортьюнити» («Opportunity»). В 1920-е годы, в эпоху «негритянского возрождения», он создает свои самые зрелые и совершенные произведения — историко-культурный труд «Дар черного народа: негры и созидание Америки» («The Gift of the Black Folk. Negroes in the Making of America», 1924), роман «Черная принцесса» («Black Princess», 1928). В 1920 г. выходит «Темная вода: голос из-за цветной завесы» («Dark Water. Voices from Within the Veil»). В этот сборник вошли рассказы, стихи, а также эссе, очерки и статьи 1904–1920 гг. Но, пожалуй, наибо-

лее значимой его работой остается книга «Душа черного народа» («The Souls of Black Folk», 1903), положившая начало негритянской культурной саморефлексии и, безусловно, заложившая идеологический и эстетический фундамент Гарлемского ренессанса.

Значение этой работы в истории негритянской мысли трудно переоценить. В этой книге, написанной в жанре «эссеистичного трактата», Дюбуа выражает веру в будущее черной культуры в Америке; эту веру рождает в нем богатство «черной души» — источника духовности, скрытого в негритянском народе. Собственно, Дюбуа первым воспринял миллионы забытых неграмотных чернокожих крестьян как особый «народ», имеющий свои традиции, свою культуру, свои чаяния, свой характер. Главы работы представляют собой эссе, очерки, посвященные важнейшим аспектам черной культуры: черной музыке («Песни печали»), истории, социологии и этнографии («Черный пояс», «На крылах Атланты»), образованию («О системе обучения для черных»), черному христианству и верованиям, восходящим к африканскому прошлому («О вере отцов», «О пришествии Иоанна»).

Дюбуа формулирует проблему «линии цвета — линии разделения» (the line of color) как одну из основных проблем начинающегося века и создает образ цветной завесы (the Veil), который станет топосом во всей последующей афроамериканской литературе. Цветная завеса — центральная метафора книги; это и стена, отделяющая мир белых от мира черных и цветных, это и занавес в балагане, который автор порой приподнимает, чтобы показать белым, что происходит за кулисами этого театра.

Третья часть книги посвящена культуре, фольклору, искусству, религии и быту черных американцев. В главе «Песни печали» Дюбуа пишет о негритянских спиричуэлс и других фольклорных формах, в которых выражает себя душа черных американцев, в эссе «О вере отцов» — о черной религии, ее особенностях, истоках, ее значении для духовности негритянского народа. «Три важнейшие составляющие было у религии рабов — Священник, Музыка и Иступление. Священник был самым уникальным типом, порожденным черной культурой на американской земле. Лидер, политик, оратор, идеалист — и всегда вождь, чей авторитет мог распространяться на десяток человек, а мог объединять и тысячные массы... Музыка, ритмичная, всегда минорная, привезенная с собой из дебрей Африки, изменившаяся, адаптировавшаяся к новой почве, напитавшаяся слезами и потом, стала самым впечатляющим излиянием черной Души, ее скорби, отчаяния и надежды... Иступление — крики, экзотические движения, смех и рыдания, транс и пророческое безумие — все эти проявления полуязыческой религиозности и жаркого темперамента, для которого без Иступления нет и не может быть истинного единения с Высшим Незримым»<sup>53</sup>.

Дюбуа, размышляя о черной церкви, первым сумел показать парадоксальную двойственность этого духовного явления — ее глубокую народность и в то же время связь с системой угнетения, с комплексом «дядюшки Тома» (uncle Tomism), ибо христианство было религией белых хозяев и черная церковь с ее проповедью всепрощения и ненасилия — инструментом подавления, своего рода «духовными силками».

Дюбуа был первым, кто отметил, что в фольклорной музыке существовало два направления: одно — сложившееся вокруг черной церкви, которое поддержива-



лось и поощрялось общиной, это духовные песнопения, госпелы и спиричуэлз; второе — блюз, музыка, которую черная церковь осуждала как безнравственную, «дьявольскую». Такое деление было одним из проявлений фундаментальной оппозиции «общинное-индивидуалистическое». Эти два начала находятся в постоянном конфликте и в то же время неразрывно связаны друг с другом. Индивидуализм, стремление к личностному развитию, максимальному самовыражению — результат пребывания в лоне западной цивилизации, восприятия западных категорий культуры. Род, общинность, культ предков — наследие, привезенное с собой из черной Африки.

Эти категории, видоизменившись на американской земле, отнюдь не исчезли, напротив — экстремальные условия, в которых черные были вынуждены существовать, постоянно обороняясь от враждебного окружения, способствовали сплочению и укреплению черной общины как средства самозащиты и продолжения рода: «Мы должны помнить, что социальная история негров началась не в Америке. Негр попал в Америку из определенного социального окружения — полигамная семья, племенная организация во главе с вождем и шаманом, языческий культ природы и невидимых сил, несущих добро и зло, поклонение которым выражалось в заклинаниях и жертвах. Корабль работорговцев и плантации Вест-Индии были грубым вмешательством, разрушившим прежнюю жизнь. Плантация заменила клан и племя, белый хозяин — вождя, тяжкий подневольный труд стал содержанием жизни, исчезли кровные узы, заменившись новой полиандрией и полигамией — семьей в условиях рабства. Это была чудовищная социальная ломка, но все же черты прежней жизни остались — в исковерканном, но узнаваемом виде...»<sup>54</sup>

Важнейшей мыслью, высказанной в книге, была констатация так называемого дуализма самосознания американских негров — открытие, выходящее далеко за рамки негритянской проблемы.

«Негр — это седьмой сын, рожденный за завесой, и ему даровано еще одно, второе видение Америки... Это совершенно особое переживание, это двойное сознание, ощущение, будто ты всегда смотришь на самого себя глазами других... Всегда это чувство двойственности — ты американец, ты негр; две души, две мысли, два непримиримых стремления, два идеала в одном темном теле, и только фантастическая живучесть этого тела не позволяет ему погибнуть, разорвавшись надвое.

История американских негров — история этой борьбы и стремления достичь гармонии, самодостаточности и зрелости, перешлаив это двойственное «я» в лучшую, новую природу. Но мы не хотим в процессе переплавки утратить ни одну из своих прежних половинок. Мы не хотим африканизировать Америку, поскольку Америке есть что сказать миру — и Африке в том числе. Мы не хотим отбеливать свою душу в потоке белого американизма, ибо в нашей черной душе заключено сокровище, которое мы несем в мир. Мы просто хотим быть одновременно и черными, и американцами — но так, чтобы наши соотечественники не презирали и не проклинали нас, чтобы Страна равных возможностей не захлопывала перед нами двери, не унижала и не бесчестила нас»<sup>55</sup>.

Подобный дуализм самосознания характерен для всех национальных меньшинств. Однако в обычном случае интеграция происходит быстрее и менее болезненно — уже второе и третье поколения иммигрантов чувствуют себя на но-

вой родине почти как дома. Американских негров отделяет от других соотечественников слишком явный и долго не стирающийся барьер — «линия цвета, линия разделения». Ощущение своей «инакости» сохраняется постоянно, переживание дуализма отличается необыкновенной остротой, наличие двойственности как базовой характеристики сознания создает неослабевающую напряженность культурной ситуации черных в США, и это напряжение между двух полюсов и сообщает особую привлекательность черной культуре. Дуализм сознания рождает два вектора — центристский и центробежный. В их постоянной борьбе и сосуществовании выражается противоречивое и динамичное восприятие черными своей новой родины — Америки. Эти две противоположные тенденции получили название «афроцентристской» (или «этноцентристской»), «сепаратистской») и «интеграционистской». В истории и культуре черного народа США попеременно доминирует то одна, то другая. Так, интеграционизм доминирует в 1930–1950-е годы, в то время как 1920-е и 1960-е отличаются преобладанием афроцентристских настроений.

В связи с Гарлемским ренессансом встает проблема примитива и обращения авангардистского искусства к фольклору, этнографии, локальному и автохтонному мифу. Рассмотрение этого вопроса осложняется масштабностью и разносторонностью явления, охватившего разные стороны культуры: политику, музыку, общественную и литературно-критическую мысль, этнографические и фольклорные исследования, поэзию, театр, художественную прозу.

Прежде чем вести разговор о самобытности и своеобразии «теллурической» составляющей американской словесности 1910–1920-х, следует констатировать единство, сохраняющееся на уровне общих устремлений, так сказать, «общего русла» и черной, и белой культуры.

Как справедливо отмечает Ю.Н. Гирин, авангард как определенная концептуальная платформа всегда содержит два вектора — деструктивно-нигилистический и конструктивный, созидательный<sup>56</sup>. Во всех случаях отличительная особенность авангардистского поиска в США в любом его варианте, «черном» или «белом», заключается в его созидательности, креативности, которые преобладают над нигилизмом, отрицанием. Эта креативность всегда базируется на апелляции к не-американскому культурному прошлому: предполагается освоение этого прошлого, включение в свой опыт и строительство на этом основании новой, иной культуры. В «белом» варианте это добуржуазная европейская культура (античность, Средневековье, Возрождение); в «черном» — обращение к «искусству предков» (ancestral art), к культуре черной Африки и так называемой черной диаспоры. Отрицание в обоих случаях направлено на культуру буржуазной Америки, на «пуританство». Для черных американцев следование «пуританским стандартам» означает двойную степень неподлинности: это не только утрата настоящей, живой культуры, творческого импульса, но и отказ от своей расовой идентичности. Как пишет Л. Хьюз в манифесте «Негритянский художник и расовая вершина» («The Negro Artist and the Racial Mountain»), негритянский средний класс, ориентированный на белые буржуазные ценности, никогда не признает, что ему нравится джаз: «Закоснелое бессознательное убеждение “белое — самое лучшее” крепко засело в голове. Образование, полученное под руководством бе-

лых учителей, чтение книг белых авторов, картины, газеты, белые манеры и нравственные представления, пуританские стандарты отучили их любить спиритизм и приучили воротить нос от джаза»<sup>57</sup>.

Общим для «белой» и «черной» культуры оказывается и утверждение новой творческой личности: размышлениям Ван Вика Брукса о новом типе американского художника соответствуют мысли Алана Локка о «новом негре» (*The New Negro*). Теоретик и публицист, литературный критик и редактор Алан Локк (Alain Locke, 1886–1954) в 1925 г. опубликовал антологию «Новый негр» («*The New Negro*»), ставшую зеркалом Гарлемского ренессанса: сюда вошли эссе, поэзия, фрагменты драматургии и художественной прозы современных негритянских авторов. Для этой антологии Локк написал пять статей, в том числе одноименное предисловие — программное эссе «Новый негр». Локк констатировал, что негр перестал быть величиной страдательной, о которой спорят, заботятся, защищают или держат в узде. Времена «дяди Тома» и «черных мамок» остались в прошлом. В Гарлеме — «лаборатории, где выплавляется новая раса», — возник новый тип негра — самостоятельной личности, творческой, активной, со своим взглядом на американскую демократию. Локк, с одной стороны, настаивает на «американизме» «нового негра», утверждая, что он — плоть от плоти американской цивилизации. С другой стороны, «новый негр» будет «авангардом народов африканского происхождения в их «контактах с цивилизацией XX века», он выполнит «миссию реабилитации расы в глазах всего мира»<sup>58</sup>, поддержит ее престиж, подорванный веками рабства и предрассудков.

Пожалуй, дань интеграционистской мысли в антологии исчерпывается этими заявлениями А. Локка и эссе Мелвилла Дж. Херсковица «Американскость негра» («*The Negro's Americanism*»), ставящего под сомнение «аномальное положение негра в американской культуре», а также «особенности негритянской культуры и общинного быта, о которых мы столько слышали»<sup>59</sup>. Такой подбор материала верно отражает поэтику Гарлемского ренессанса, основной вектор которого направлен на созидание самобытного негритянского искусства при опоре на особое этническое мирозерцание, на негритянскую шкалу ценностей. Если Херсковиц апеллирует к негритянскому «среднему классу», разделяющему буржуазные, сиречь «пуританские», ценности, то Лэнгстон Хьюз в качестве образца выдвигает тип негритянского художника, исполненного сознания расовой гордости, самоценности черной культуры. В этой личности иной баланс индивидуального и общинного, ибо, как утверждал еще Дрюба, социальная история негров началась не в Америке; да и переехав на новое место жительства, они все время существовали здесь в условиях добружазного «детства».

Черная община (*black community*) подразумевает традиционный уклад, несущий в себе черты глубокой архаики: подчинение индивидуального общему, младших — старшим, элементы культа предков, механизм передачи семейных преданий и легенд, наследование имен и прозвищ, реликты магического и даже тотемного сознания. «Черная община» на сельском Юге выполняет и охранительную функцию, оберегая своих членов от опасностей враждебного окружения. Не случайно писатель Ральф Эллисон (Ralph Ellison, 1914–1993) сравнивал общину с «корзиной крабов»: стоит одному вскарабкаться слишком высоко, как прочие, вцепившись в него клешнями, быстро стягивают его обратно. В общине налицо и

традиционная гендерная идентичность. Женщина — хранительница семьи и традиций, воплощение устойчивости, созидательности, плодовитости, родового начала. Мужчина — беспокойный странник, изменчивый, непостоянный, склонный к саморазрушению (self-destructive), индивидуалист и одиночка. Подобные гендерные роли возникли под влиянием эпохи рабства: именно мужчину обычно отрывали от семьи, в то время как мать чаще продавали вместе с детьми<sup>60</sup>. Противоположность и взаимное дополнение мужского и женского начал в черной культуре поддержано системой символов и знаков, сложившейся в фольклоре и перешедшей в литературу.

Негры и индейцы — единственные американцы, имеющие в своем культурном арсенале настоящий, «корневой» фольклор, возникший и бытовавший, как и положено фольклору, до письменного и печатного слова. На сельском Юге бытовал словесный фольклор — сказки, восходящие к африканским анималистическим сказкам, «дазэнс»-дразилки, былички, рассказы (narrative), в том числе «рассказы беглых рабов» (slave narrative), которые начали записываться с начала XIX в., заклинания и магические формулы ведунов, обрядовые тексты худу (разновидность вудуизма в Луизиане и ряде южных штатов), «черные проповеди» (black sermon). В XIX в. становятся все более популярными хоровые труппы невольников и шоу негритянских менестрелей, истоки которых лежат в архаических комических действиях с переодеванием и масками. Древнейшими музыкальными формами с минимальным вербальным компонентом являлись «шаутс» и «холлерс» (выкрики и стоны), трудовые песни. Вокруг черной церкви возникают спиричуэлс и госпелы; из «шаутс» и «холлерс» постепенно развивается сельский блюз. После гражданской войны и массовой миграции из «черного пояса» быстро развивается городской фольклор, возникают рэгтайм и джаз. Это богатое наследие становится основанием для расовой гордости в период Гарлемского ренессанса, базой для отстаивания ценности и самобытности черной культуры.

«Примитивная раса, оказавшаяся в англосаксонском окружении, в положении угнетенном, во враждебной среде» создает «здоровое искусство, так как оно происходит из примитивной природы»<sup>61</sup>. Этот тезис Альберт Барнс, автор эссе «Негритянское искусство и Америка», подробно развивает, перечисляя проявления специфически негритянской одаренности: негр наделен красноречием, «негр — поэт от природы», его поэзия, музыка и танец основаны на ритуалах, «простых и красочных», негритянская раса отличается эмоциональностью, свободой воображения, богатством, непосредственностью и пластичностью экспрессии. Творчество негритянских литераторов старшего поколения — Фредерика Дугласа, Дж.В. Уильямса, Чарльза Чеснатта, Пола Данбара, ориентированное на западную англоязычную литературную традицию, считается старомодным; у Данбара ценится только так называемая поэзия на диалекте (dialect poetry) с использованием Black English, диалекта сельских негров на Юге.

Постструктуралистская литературная критика (Г.Л. Гейтс, Р. Степто, Х. Бейкер и др.), размышляя о становлении афроамериканской словесности, отмечает ее «гибридный» характер — взаимопроникновение европейской (англосаксонской) письменной традиции и устных фольклорных форм. Этот процесс в период Гарлемского ренессанса носит осознанный характер, ориентация на устное народное творчество декларируется программно. Лэнгстон Хьюз, например, заявляет:

«Большинство моих собственных стихов — расовые по форме и содержанию, они основаны на жизни, которую я знаю. Во многих стихах я стараюсь схватить и удержать настроение и ритмы джаза <...> Джаз для меня — естественно присущий негру способ экспрессии в Америке. Вечный зов там-тама в каждой негритянской душе — это призыв к бунту против унылого мира белых, мира подземных поездов и нескончаемой работы; звук там-тама полон смеха, радости, и боли — с улыбкой на губах»<sup>62</sup>.

Персонажи Хьюза — «простые люди»: чернокожий дикарь-африканец, негр-раб, крестьянин с сельского Юга, черная «мамка», бродяга, городской житель, идущий на танцы или на свидание. Не случайно, создавая свои рассказы, объединенные вокруг фигуры рассказчика Джесса Симпла, Хьюз дал своему герою эту говорящую фамилию (Simple — Простак). В поэзии Хьюза используются интонации, лексика и строфика блюзов, баллад, спиричуэлс, госпелов. Стихи изобилуют отличительными чертами устнопоэтического творчества: рефрены и репетитивные структуры, прием «зова-ответа» (call-and-response), ономатопея. Хьюз нередко использует негритянский диалект. Программная «примитивизация» поэзии путем обращения к дописьменной традиции предполагает возвращение к первобытному синкретизму: стих не только музифицируется, мелодизируется, но и стремится вобрать в себя жестовый элемент — передать танцевальный ритм, мимику, движения танцоров.

«Me an' ma baby's  
Got two mo' ways,  
Two mo' ways to do de Charleston!»  
Da, da,  
Da, da, da!  
Two mo' ways to do de Charleston!

Soft light on the tables,  
Music gay,  
Brown-skin steppers  
In a cabaret.

White folks, laugh!  
White folks, pray!

«Me an' ma baby's  
Got two mo' ways,  
Two mo' ways to do de Charleston!»

Мы с моей крошкой  
Можем еще  
Еще станцевать чарльстон  
Да, да  
Да, да, да!  
Еще станцевать чарльстон!

Отсветы на столах,  
Музыка, весело,  
Коричневые чечеточники  
В кабачке.

Белый, смейся!  
Белый, молясь!

Мы с моей крошкой  
Можем еще,  
Еще станцевать чарльстон!

«Negro Dancers»

«Негритянские танцоры»

(Подстрочник мой. — О.П.)

Лексический аспект также подвергается примитивизации: помимо «черного диалекта», это стилизация под устную разговорную речь, фольклорную напев-

ную поэзию (вербальный ряд блюзов, госпелов, спиричуэлс). В стихотворении «Жалоба темнокожих» («Lament for Dark Peoples») литературно-поэтическая лексика используется только в заглавии, сам текст стилизован под фольклорный примитив и вложен в уста соответствующего лирического героя — то ли дикаря, то ли раба. Этот герой — носитель доиндивидуалистического, архаического сознания, в силу чего его простые слова воспринимаются как речь от лица всех небелых народов. Резким диссонансом к простым конкретным и стихийно-поэтическим словам оказываются два латинских слова (circus of civilization), свистящих, как бич или плетка:

I was a red man one time,  
But the white man came.  
I was a black man, too,  
But the white man came.

They drove me out of forest.  
They took me away from the jungles.  
I lost my trees.  
I lost my silver moons.

Now they've caged me  
In the circus of civilization.  
Now I herd with the many —  
Caged in the circus of civilization.

Однажды я был краснокожим,  
Но пришел белый человек.  
Я был и чернокожим тоже —  
Но пришел белый человек

Меня вытащили из леса.  
Меня забрали из джунглей.  
Я потерял свои деревья.  
Я потерял свои серебряные луны.

Теперь меня посадили в клетку  
В цирке цивилизации.  
Со многими другими  
Сижу в клетке в цирке цивилизации.

(Подстрочник мой. — О.П.)

Хьюз обращается и к прозаическим фольклорным жанрам, имитируя интонации сказа.

Aunt Sue has a head full of stories.  
Aunt Sue has a whole heart full of stories  
.....

Black slaves  
Working in the hot sun,  
And black slaves  
Walking in the dewy night,  
And black slaves  
Singing sorrow songs on the banks  
of a mighty river

Mingle themselves softly  
In the flow of old Aunt Sue's voice,  
Mingle themselves softly  
In the dark shadows that cross and recross

Aunt Sue's stories.

У тетки Сью в голове полно рассказов,  
У тетки Сью в сердце полно рассказов  
.....

Черные рабы  
Работающие под палящим солнцем,  
И черные рабы,  
Бредущие в росистой ночи,  
И черные рабы  
Поющие печальные песни на берегах  
могучей реки

Мягко сливаются  
В струящемся голосе тетки Сью,  
Мягко сливаются  
В темных тенях, что сплетаются  
и перешептываются  
В рассказах тетки Сью.

And the dark-faced child, listening,  
Knows that Aunt Sue's stories are real stories.

He knows that Aunt Sue  
Never got them out of any book at all,  
But they came  
Right out of her own life.

*«Aunt Sue's Stories»*

И темнокожий ребенок слушает  
И знает, что рассказы тетки Сью —  
настоящие.

Он знает, что тетка Сью  
Не прочла их ни в какой книге,  
Но они пришли  
Прямо из ее жизни.

*«Рассказы тетки Сью»*

*(Подстрочник мой. — О.П.)*

Хьюз выражает бытующее в черной культуре с эпохи Гарлемского ренессанса представление о фольклоре как о настоящей, живой истории, противостоящей истории официальной — мертвой, «взятой из книг». Эта официальная история отражает всю меру неподлинности и деградации белой цивилизации, «заблудившейся» в своем историческом развитии, ступившей на неверный путь. Отчуждение, механизация, обездушивание, прагматизм свидетельствуют о вырождении Запада, о том, что «цирк цивилизации» теперь нуждается в притоке «свежей крови». Америка, бывшая некогда молодой страной, где должно было строиться новое общество, в итоге пошла по тому же пути, что и Старый Свет, и дряхлеет даже быстрее Европы. Американцы, сохраняющие взгляд на свою страну как молодую, только становящуюся, живущую будущим, — это лишь те, кто на территории Америки прошли через исторический этап «добуржуазного детства» культуры, т. е. коренные американцы, жившие в условиях родоплеменного строя, и негры, бывшие рабами. «Негру удалось сохранить идеал гармонии человека с природой, и этот благословенный дар сделал его оазисом в бесплодной, сухой, практической американской жизни»<sup>63</sup>, — эта мысль вдохновляла идеологов Гарлемского ренессанса, его писателей и поэтов. В поэзии Хьюза творится миф о черной расе, создавшей древнейшие цивилизации, об Африке — колыбели человечества. Наиболее известный образец такой мифологической поэзии — «Негр говорит о реках»:

I've known rivers:  
I've known rivers ancient as the world and older than the flow of  
human blood in human veins.

My soul has grown deep like the rivers.

I bathed in the Euphrates when dawns were young.  
I build my hut near the Congo and it lulled me to sleep.  
I looked upon Nile and raised the pyramids above it.  
I heard singing of the Mississippi when Abe Lincoln went down to  
New Orleans, and I've seen its muddy bosom turn all golden  
in the sunset.

*«The Negro Speaks of Rivers»*

Я знал реки:

Я знал реки, древние, как мир, древнее, чем ток  
человеческой крови в жилах человека.

Душа моя глубока, как эти реки.

Я купался в Евфрате, когда рассвет еще был юным,  
Построил хижину возле Конго, певшей мне колыбельную.

Я смотрел на Нил и строил над ним пирамиды.

Я слышал пение Миссисипи, когда Эйб Линкольн отправился  
В Новый Орлеан, и видел, как грязное лоно ее золотилось  
в закате.

*«Негр говорит о реках»*

*(Подстрочник мой. — О.П.)*

В этом стихотворении, как и во многих других, особенно созданных в 1930-е годы, ясно ощутимо влияние Уитмена. У Хьюза есть посвящение великому поэту — стихотворение «Старый Уолт»; программное стихотворение «Хочу увидеть мир» наполнено переключками с уитменовским «Приснился мне город». Уитмен с его размахом и широтой для Хьюза — истинно американский поэт, который смог увидеть свою страну как молодую, находящуюся в начале своей истории. Его стихи — апофеоз юности, они исполнены жизненной силы, мощи, в них слышен голос «крови и почвы» и в то же время присутствует вселенский масштаб (universal appeal).

Богатство и самобытность «черной души», народное творчество, традиционный уклад и быт питают творчество Джина Тумера (J. Toomer, 1894–1967). Любопытная биографическая деталь: Джин Тумер, происходивший из среднего класса, получил хорошее образование (он учился в частных школах, закончил колледж в Вашингтоне) и был настолько светлокот, что ему не составило бы труда выдать себя за белого. Подобно писателю старшего поколения Чарльзу Чеснатту, Тумер предпочел считаться негром: такая расовая идентичность была его сознательным и свободным выбором. Видимо, именно обостренное чувство собственных корней, переживание своей причастности к истории и культуре черного народа питали творчество этого писателя, создавшего самый яркий, оригинальный и талантливый роман эпохи. Впрочем, «Тростнику» («Cane», 1923) скорее не роман, а небольшая книга лирической прозы. Главы ее, каждая из которых посвящена определенному персонажу и названа его/ее именем, сюжетно слабо связаны между собой. Главное, что поразило современников в этой глубоко «расовой» книге (используя выражение Хьюза) — мощная стихия лиризма, убедительность характеров, прекрасных и глубоких в своей цельности и естественности. Важный персонаж, стилистически и композиционно объединяющий главы, — рассказчик. Его взгляд, понимающий, заинтересованный, сочувствующий, вместе с тем создает эстетическую дистанцию. Рассказчик Тумера, разумеется, не употребляет черный диалект — книга написана литературным языком, стилизованным под устную речь. Внешняя простота, сдержанность и гармония — результат тонкого мастерства.



Примитивизация производится Тумером тонко и не бросается в глаза: простота синтаксиса, короткие предложения, лаконизм, выбор простых, обыденных слов, которые наделяются полнотой смысла и богатством коннотаций, пластичность и «предметность» языка сочетаются с умением создать сложный эмоциональный подтекст. Тумер украшает язык приметами фольклорного сказа или народной поэзии. В первую очередь это репетитивные структуры: устойчивые эпитеты, повторяющиеся словосочетания, фразы, порой воспринимаемые как лейтмотивы. Так, например, в главе «Карма» рассказчик несколько раз повторяет: Карма была «сильной, как мужчина» (*strong as any man*), ее повесть была «грубейшей мелодрамой» (*the crudest melodrama*). Тумер использует технику, близкую к «потоку сознания», онейрическую образность, монтаж (например, когда речь рассказчика перемежается фрагментами внутренней речи персонажей). Для Тумера народная культура, быт черной расы — объект эстетизации, красочный яркий мир, материал для искусства, в изобилии дающий темы для музыки, стихов, полотен, книг.

Мифологизация и эстетизация — два различных, если не противоположных подхода к культурному наследию, которые воплощают Хьюз и Тумер. В период Гарлемского ренессанса между этими полюсами помещается целый спектр взглядов и индивидуальных стилей. Все это разнообразие имеет одну цель — возвращение к истокам, поиск корней, приобщение к «наследию предков». Литературная критика 1920-х связывала взрыв черной креативности с «недавно предпринятой захватывающей попыткой открыть неведомое прежде прошлое негра, то есть начать серьезное изучение африканских истоков негритянской культуры... У негра не было истории, так как считалось, что он не создал культурных ценностей»<sup>64</sup>.

Интерес к этнографии и фольклору в период Гарлемского ренессанса является и формой бунта против белой буржуазной пуританской цивилизации, и частью культурного строительства и мифотворчества.

Алан Локк помещает в антологию «Новый негр» раздел, посвященный «поискам прошлого», куда включает одну из сказок о Братце Кролике, быличку, написанную со слов народного сказителя, и три проблемные статьи, в том числе и свою собственную — «Об искусстве предков» («*The Legacy of the Ancestral Arts*»). В ней Алан Локк сопоставляет, а точнее, противопоставляет два «наследия» современных черных американцев — афроамериканское и африканское. «Кроме выраженного ритмического дара, ничто не связывает американского негра с искусством африканских предков... Произошло изменение в культурном паттерне, любопытный переворот в темпераменте и мировидении. Типичное африканское искусство — жесткое, дисциплинированное, абстрактное, в высшей степени условное. Искусство афроамериканцев — свободное, эмоциональное, сентиментальное, человеческое, изобильное, энергия в нем бьет через край. Только в силу непонимания можно искать эмоциональное сходство между ними, ибо африканский способ самовыражения основан на фатализме, лаконичности, утонченности и дисциплине. Темперамент американского негра — полная противоположность. То, что мы определяем как примитив в искусстве американских негров — наивность, сентиментальность, изобильность, импровизационность, спонтанность — не являются ха-

ракторными африканскими чертами и не могут объясняться наследием предков. Это результат пребывания негров в Америке»<sup>65</sup>.

Локк связывает африканское искусство с рядом современных европейских авангардных течений — абстракционизмом, кубизмом, экспрессионизмом, говорит о плодотворной роли африканского наследия для дизайна, прикладных и декоративных искусств. «Африканское искусство значительно повлияло на современное искусство... Открытие его произошло в тот момент, когда в европейских пластических искусствах настала эра упадка и бесплодия»<sup>66</sup>. Локк приводит внушительный список европейских авангардистов, на которых оказало воздействие знакомство с искусством черной Африки: художников (Модильяни, Пикассо, Матисс, Архипенко, немецкие экспрессионисты), поэтов (Аполлинер, Сандрар, Реверди), музыкантов (Пуленк, Сати, Онеггер, Орик, Берар). Что касается афроамериканского фольклора, то он — продукт американской почвы, самобытный, оригинальный; это основа для создания «расовой школы искусства» в Америке (*racial school of art*).

Таким образом, в период Гарлемского ренессанса возникают новые понятия: «наследие предков», которое только косвенно связано с современной афроамериканской культурой (общие архетипы, мотивы, отдельные жанры), «африканская, или черная, диаспора», включающая в себя негритянское население и его культуру населения в различных странах мира. Крупнейшим центром черной диаспоры была Вест-Индия: Антильские, Карибские острова, Гаити, Мартиника, ряд южноамериканских стран (в первую очередь Венесуэла, Колумбия). Деятели Гарлемского ренессанса усматривали отчетливые черты сходства между культурой разных стран черной диаспоры: англоязычной, франкоязычной, испаноязычной. «Собрать воедино осколки разбросанной по миру черной расы» — эта фраза У. Дюбуа могла бы послужить девизом ренессанса. Горячий интерес к братьям по расе нарастает на протяжении 1920–1930-х годов. Зора Нил Херстон (Z.N. Hurston, 1903–1960), этнограф, фольклористка, изучавшая культуру Гаити и Мартиники, выпускает свои лучшие книги уже в 30-е годы. Результаты ее исследований вудуизма, народных поверий, обрядов, колдовских практик, карибского фольклора представлены в сборниках «О мулах и людях» (*Of Mules and Men*, 1935), «Скажи моей лошади» (*Tell My Horse*, 1938).

В 1930-е Лэнгстон Хьюз увлекается идеями негритюда, завязывает дружбу с его главными идеологами — Эме Сезэром (Мартиника) и Леопольдом Седаром Сенгором (Сенегал). Уже с начала 1920-х годов возникают обширные культурные контакты с франко- и испаноязычной черной диаспорой. Например, в 1924 г. журнал «Континан» (*Les Continents*), издателем которого был дагомейский принц Коджо Тувалу Уну, публикует большую статью Локка о поэзии Клода Маккея, Гумера, Каунти Каллена и Хьюза. События Гарлемского ренессанса освещались в парижском «Ревю дю монд нуар» (*La Revue du Monde Noir*), гаитянском «Ревю индиген» (*La Revue Indigene*). В свою очередь, в Америке «Крайсис» и «Опортьюнити» печатали стихи выдающихся франкоязычных негритянских поэтов: Эме Сезэра (A. Césaire), Леона Дамы (L. Damas), Жака Румена (J. Roumain), Леопольда Седара Сенгора (L.C. Sengor). С середины 1930-х годов афроамериканские авторы (Хьюз, Стерлинг Браун и др.) регулярно появляются

на страницах журнала «Этюдьен нуар» («L'Étudiant Noir»), который издает Ассоциация студентов Мартиники. Здесь появился манифест Эме Сезэра «Негритянская молодежь и ассимиляция», перекликающийся с эссе Хьюза «Негритянский художник и расовая вершина». Сенгор в своем предисловии к сборнику «Эфиопские стихотворения» («Poemes Ethiopiques») также почти буквально воспроизводит фразы и обороты из упомянутой хьюзовской работы. Эме Сезэр неоднократно подчеркивал, что деятели Гарлемского ренессанса пробудили расовое самосознание в Вест-Индии — на Гаити, Мартинике, Кубе.

В 1927 г. Жак Румен, вернувшись на Гаити из Европы, где он получал образование, основывает «Ревю индижен» и индихенистское движение, чья идеология предвосхищала негритуд. В 1928 г. Жан Прис-Мар (J. Price-Mars) выпускает свой фундаментальный этнографический труд «Так говорил дядюшка» («Ainsi parla l'oncle»), посвященный гаитянскому фольклору, вудуизму, быту и креольским диалектам. На Кубе и Пуэрто-Рико Фернандо Ортис (F. Ortiz) выпускает «Словарь афронегризмов» (1924), основывает журнал «Ревиста де авансе» («Revista de Avance»), где печатаются стихи гарлемских и испаноязычных негритянских поэтов — Луиса Палес-Матоса, Николаса Гильена, чей сборник «Motivos de son» вышел в 1930 г. То, о чем писали, размышляли, спорили в Гарлеме, переводилось, печаталось и обсуждалось в разных странах черной диаспоры.

В 1920-е Гарлем стал настоящей столицей негритянского мира. Объектом для подражания и источником вдохновения были стихи Клода Маккея, Хьюза, Стерлинга Брауна и Джеймса Уэлдона Джонсона: основой для его сборника стихов «Божьи тромбоны» («God's Trombones», 1927) стал фольклорный жанр «черной проповеди» (black sermon). Находки этих поэтов, сумевших примитивизировать поэтическое слово, приблизив его к фольклору, устной традиции, становятся отличительным признаком «африканизма», «негризма». Так, например, стихотворение Жака Румена «Гвинея», основанное на народном поверье о возвращении душ умерших на родину, в Гвинею, наполнено реминисценциями из стихотворения Дж. Уэлдона Джонсона «Сойди, Смерть» («Go Down, Death») и Стерлинга Брауна «Сестра Лу» («Sister Lou»). «Румбы» Хосе Сакариаса Тальета (José Zacarías Tallet) построены по тому же принципу, что и «стихи-танцы» Лэнгстона Хьюза.

Zumba mama, la rumba y tambo  
Mabimba, mabomba, bomba y bombo.

.....  
Cómo baila la rumba la negra Tomasa,  
Cómo baila la rumba José Encarnación  
Ella mueve una nalga, ella mueve la otra,  
él se estira, se encoge, dispara la grupa,  
el vientre dispara, se agacha, camina,  
sobre el uno y el otro talón.

Не случайно и среди деятелей Гарлемского ренессанса немало выходцев из Вест-Индии, в том числе и такие известные авторы, как Клод Маккей, Эрик Уолл-ронд. Гарлем был мощным магнитом, притягивавшим лучшие силы афроамери-

канского мира. Это центр политической жизни, где одно за другим возникают движения за объединение черной диаспоры и возвращение к корням. Самым громким событием начала 1920-х была деятельность уроженца Ямайки Маркуса Гарви (M. Garvey), его движение за репатриацию американских негров «Назад в Африку» («Back to Africa») и создание «Африканской империи». Отношение гарлемских интеллектуалов к Гарви было сложным: восхищение этой яркой, оригинальной личностью, его отвагой, стойкостью и упорством «трудолюбивого безумца-идеалиста» соседствовало с неприятием его «надуманных, расточительных нелогичных, почти незаконных методов и поступков»<sup>67</sup> и сожалением о печальном финале этого головокружительного и заведомо обреченного предприятия. Так или иначе, бесспорно, что деятельность Гарви, его невероятная популярность и драматический финал во многом подвигли У. Дюбуа на практические шаги по объединению «черной диаспоры».

В феврале 1919 г. при содействии депутата от Сенегала, Блеза Диана, У. Дюбуа удалось собрать в Париже Панафриканский конгресс, на котором присутствовали 57 делегатов — из них 16 американских негров, 20 негров Вест-Индии, 12 африканцев. Так было положено начало знаменитому движению Панафриканских конгрессов. В 1921 г. был созван II Панафриканский конгресс, работавший в Лондоне, Брюсселе и Париже и собравший 113 депутатов, а еще через два года, в 1923-м, состоялся III Панафриканский конгресс (Лондон—Париж—Лиссабон), в 1927-м — IV конгресс в Нью-Йорке.

Дюбуа был отцом этой идеи, и только благодаря его энергии, обширным связям и знакомствам среди культурной и политической элиты стран черной диаспоры, его огромному авторитету не только в цветном мире, но и в Европе, а также среди белых писателей, журналистов, деятелей культуры США, это движение могло жить и развиваться в течение полувека. Так, в 20-е годы шаг за шагом возникает и кристаллизуется представление об «афроамериканскости» как особом этническом и культурном качестве. Исторический опыт и культура американских негров предстают как часть афроамериканского мира. «Американизм» здесь — это «эмерджентность» (emergence), ощущение своей страны как молодой, находящейся в начале истории, это утверждение близости к почве, корням, отвержение ложной цивилизации и истории, индивидуализма, апология «общинности», традиций и наследия предков. Это и мифотворчество, основанное на апелляции к языческим дохристианским представлениям или на синтезе, мирном сосуществовании христианства и магизма.

Негритюд, получивший широкое распространение в странах черной диаспоры, настаивает на существенных отличиях между белой и черной расой: физиологических, психологических, из которых вытекают отличия социальные и культурные. Негр отличается от белого своей физической конституцией, пластикой и динамикой — он иначе движется, его жестикуляция и мимика обусловлены иным, чем у белого, типом мускулатуры и устройством нервной системы. Негра отличает чувство ритма, конкретно-чувственное восприятие окружающего мира, пластичность и образность мышления. Потому пантеизм, магизм, шаманизм органичны для его мировидения. Негритянская музыка, в отличие от европейской, выдвигает на первый план ритмическую составляющую, в пластических искусствах негр также одарен богаче, чем белый. Однако черная раса уступает белой в тех областях, где тре-

бует абстрактное мышление, прежде всего в науке, основанной на отвлеченных теориях.

Рецепция идей негритуа в США сливается с комплексом, унаследованным от европейского Просвещения и романтизма. Восходящие к Руссо стереотипы «благородного дикаря» и «невинного дитяти» трансформировались на рабовладельческом Юге в расхожее представление о черном невольнике как большом ребенке, которому нужен строгий родительский надзор. Рабовладелец понимается как воспитатель и «родитель», награждающий и наказывающий. Так, уже в период рабства начинает складываться идея «черного примитива», которая в 1920-е годы спровоцировала столкновение полярных мнений и ожесточенную полемику.

В негритянской среде в эпоху Гарлемского ренессанса отношение к понятию «примитив» было амбивалентным. В предшествующий период, когда властителям дум были Букер Т. Вашингтон, проповедовавший идею постепенного «расового прогресса» (racial uplift), и Дюбуа с его ставкой на расовую элиту — «талантливые десять процентов» (talented ten), идея «примитива» резко отвергалась, как недостойная попытка создать «алиби» цивилизационной отсталости черных американцев. В 1920-е годы, с распространением негритуа, «примитив» становится позитивным понятием в кругах, разделявших идеи расовой гордости и самобытности. Предметом жаркой полемики стал роман Клода Маккея (C. MacKay, 1889–1948) «Домой в Гарлем» («Home to Harlem», 1928).

Клод Маккей родился на Ямайке, получил образование в Кингстауне и в 1912 г. переехал в США, где занялся журналистской работой. Он сотрудничал с журналами «Крайсис», «Мэссиз», «Сэвен артс», часто бывал в Германии и Франции. Маккей проявлял живой интерес к «искусству предков», культуре черной диаспоры. Он полагал, что негритянская литература не должна стремиться удовлетворять запросы белых, она может быть самоценной и глубоко оригинальной. Уже в начале 20-х годов Клод Маккей становится известен как яркий поэт: он выпускает сборники «Песни Ямайки» («Songs of Jamaica»), «Гарлемские тени» («Harlem Shadows»). В первом сборнике Маккей использует сельский диалект Ямайки, рисует пасторальные картины, быт крестьян. Второй сборник собрал красочные зарисовки жизни городского гетто; здесь воссоздан мир «нового негра», исполненный расовой гордости и внутренней свободы. Город манил и пугал Маккея: Гарлем восхищал как средоточие жизненной энергии, его лихорадочный темп жизни, яркие типажи, встречающиеся среди городских жителей. Вместе с тем поэта, выросшего в провинции, отталкивает грязь, шум большого города, пороки и агрессия, буквально разлитые в воздухе мегаполиса.

В романе «Домой в Гарлем» Маккей рисует тип «экзотического примитива»; его герой — дитя природы, настоящий ступок витальной энергии, неукротимого темперамента, импульсивный и страстный. Роман о «дикаре в городских джунглях» вызвал резко отрицательную оценку у «интеграционистов» — тех деятелей Гарлемского ренессанса, которые видели будущее черной расы в Америке в приобщении к европейской образованности, демократическим ценностям, во вхождении на равных в американское общество. Роман Маккея осудили Алан Локк, Каунти Каллен, Джеймс Уэлдон Джонсон, У. Дюбуа. Однако противоположный «лагерь» — «этноцентристы» (Лэнгстон Хьюз, уроженец Британской Гвианы Эрик

Уолронд, Зора Нил Херстон, Рудольф Фишер, Арна Бонтан) — восприняли книгу Маккея как утверждение расовой самобытности.

Страсти подогревались и тем фактом, что за два года до Маккея белый критик и журналист Карл Ван Вехтен выпустил роман «Негритянский рай» («Nigger Heaven», 1926), где отразились его впечатления от гарлемской жизни первой половины 1920-х. Ван Вехтен с живым интересом и горячей симпатией наблюдал за тем, что происходило в «негритянской столице», являлся участником многих культурных событий, автором статей и репортажей о Гарлеме. Среди его личных друзей были почти все выдающиеся деятели ренессанса. Однако его произведение восприняли в черной среде либо с негодованием, либо с иронией. Для афроамериканской культурной элиты было очевидно, что роман Ван Вехтена — «кривое зеркало» Гарлемского ренессанса: здесь якобы налицо карикатурное и претенциозное изображение негров как «примитивов», а автор находится во власти наивного и обидного для черных стереотипа. Ван Вехтен — белый интеллектуал и эстет — видит богемный Гарлем ночных клубов и кабачков, где все ведут беззаботную, веселую жизнь. Обитатели Гарлема — эмоциональные, импульсивные непосредственные «дикари». Негры Ван Вехтена говорят на колоритном, непонятном для белых утрированном арго, их единственное занятие — петь и танцевать под заводные ритмы черного джаза. «Примитивы» асоциальны: персонажи Ван Вехтена — веселая богема и ломпены, воры, проститутки, сутенеры. Образы Байрона Кессона и содержанки Ласки задуманы как воплощение Гарлема и негритянской натуры — красивой и греховной, страстной и вульгарной, живущей инстинктами и порывами.

Гарлемских интеллектуалов возмущало, что «в романе нет подлинной негритянской жизни, а есть большое количество искусственно подобранных сцен, призванных показать примитивизм жизни негров, их варварство»<sup>68</sup>. У. Дюбуа назвал «Негритянский рай» «карикатурой, собранием полуправды, пощечиной, оскорбляющей гостеприимство негров и интеллигентность белых»<sup>69</sup>.

Несмотря на резкую отповедь со стороны Стерлинга Брауна, Уильяма Дюбуа, Джеймса Уэлдона Джонсона и многих других, отзвуки вехтеновского романа звучат во многих произведениях черных писателей той поры. Экзотический, веселый Гарлем возникает на страницах рассказов Рудольфа Фишера (R. Fisher), в автобиографической книге Л. Хьюза «Смех сквозь слезы» («Not without Laughter», 1930), в романах У. Термана «Дети весны» (W. Thurman, «Infants of the Spring», 1932), Арны Бонтана «Бог посылает воскресенье» (A. Bontemps «God Sends Sunday», 1931), Эрика Уолронда «Смерть в тропиках» (E. Walrond, «Tropic Death», 1926). Показательно, что эти мотивы усиливаются в конце Гарлемского ренессанса, на рубеже 1920–1930-х, т. е. именно тогда, когда начинается увлечение идеями негритюда, проповедью расовой гордости, когда нарастает консолидация черной диаспоры.

Карл Ван Вехтен остался в истории Гарлемского ренессанса не только как создатель «Негритянского рая». В связи с его деятельностью встает важный вопрос о белом патронаже «негритянского возрождения», о рецепции негритянской культуры белой Америкой в 1920–1930-е годы. Ван Вехтен немало сделал для популяризации достижений негритянской литературы, театра и музыки, для завязывания контактов между черными и белыми интеллектуалами. Ван Вехтен и другие

белые «патроны» ренессанса — У. Франк, П. Розенфельд, Г. Мансон — организовывали «смешанные» встречи и вечера, издавали книги, печатали в журналах материалы. Так, например, Ван Вехтен в своей объемной антологии «Американская литература. Писатели и книги» представил творчество У. Дюбуа, Дж. Тумера, Дж. У. Джонсона, К. Каллена, К. Маккея, Л. Хьюза. Рецепция Гарлемского ренессанса, в частности идеи «примитива» в белой культуре, представляет собой важнейшую сторону белого американского авангарда и модернизма.

### *«Теплый смех» белой Америки*

В западном авангардистском искусстве первой трети XX в. происходит открытие нового континента — черной Африки, африканского примитивного искусства. В этом контексте США занимают особое положение в качестве страны, обладающей собственным расовым, черным примитивом — какими бы полярными ни были оценки этого явления в негритянской да и в белой американской культуре и мысли. Тем не менее совсем не все белые художники и литераторы по достоинству оценили собственное американское богатство: так, например, в кругах Аренсберга, Штиглица, среди художников и литераторов, близких к объединению «291», распространено увлечение чужеземным примитивом: африканской скульптурой и масками, традиционным искусством Японии. Восприятие и творческая трансформация американского негритянского примитива происходит в творчестве крупнейших американских примитивистов первой трети века: Шервуда Андерсона, Гертруды Стайн, Уильяма Карлоса Уильямса. Преломление идей американского примитива в творчестве этих трех художников происходит по-разному, но тем не менее каждый из них был в состоянии понять и по достоинству оценить опыт другого, о чем свидетельствуют, в частности, очерк Уильямса о Гертруде Стайн<sup>70</sup> или переписка Стайн и Андерсона<sup>71</sup>.

Гертруда Стайн для американского культурного сознания своего рода «двуликий Янус» — экспатриантка и американка, писатель и европейский, и американский, неотъемлемая часть европейского авангарда и наставник, воспитатель великих американских классиков, «перебежчик» и культуртрегер, сделавший американской словесности прививку передовой европейской культуры.

Стайн, светоч европейской «новизны», ученица А. Бергсона и У. Джеймса, воспринявшая его открытия в психологии, философии, идеи прагматизма, вращаясь в авангардистской европейской среде (парижские художники, блумсберийцы и т. д.), прекрасно знала, как можно эксплуатировать модное увлечение африканским искусством и примитивом. Однако соревноваться с Пикассо или Блэзом Сандрамом было нелепостью: гораздо более выигрышным ходом стало обращение к негритянскому примитиву, имеющему американские корни: джаз, черный диалект, быт, уклад жизни и представления черного населения американских городов. Одно из наиболее известных произведений Стайн — «Три жизни» (1909)<sup>72</sup> — построено на повторяющихся лейтмотивах, восходящих к репетитивным структурам негритянского фольклора; принцип «тема-импровизация» заимствуется из негритянской музыки, становившейся все более популярной в 1900–1920-е годы (блюз, рэгтайм, джаз). Повесть на негритянскую тему «Меланкта» (Стайн использует даже «говорящее имя» для своего персонажа — мулатки Меланкты), с характерными для

письма Стайн повторами, лейтмотивами, с эмоциональностью и открытой сексуальностью, повествует о красочном и экзотическом для белого американца (и европейца!) «параллельном мире» негритянского района.

Шервуд Андерсон также использует в своем творчестве негритянскую тему — в романе «Темный смех» («Dark Laughter», 1925), сборнике рассказов «Кони и люди» («Horses and Men», 1923). Для Андерсона это одна из граней «американского примитива» — всеобъемлющего понятия, ключевого для андерсоновского видения Америки. Америка для Андерсона — страна молодая, «страна-подросток», страна незрелости, невежества, наивности, становления, здесь еще ничего не реализовано, все находится в потенции. Наряду с образами негров, глубоким символическим смыслом наполнены и образы детей, подростков, животных у Андерсона («Кони и люди», «Триумф яйца»). Письмо Андерсона основано на находках и открытиях, позволяющих создать сложный подтекст для выражения невербального в литературе. Андерсона не зря называют «американским Д.Г. Лоуренсом»: интерес к психоанализу сделал его одним из первооткрывателей новых средств психологического анализа в литературе, единицей которого становится фрейдовский «аффективный комплекс». Сращение европейского психоанализа с американским «примитивом» оказалось чрезвычайно плодотворным и полностью соответствовало взгляду Андерсона на Америку.

Еще в раннем эссе «В защиту незрелости»<sup>73</sup> Андерсон формулирует представление об Америке как стране молодой, становящейся, «незрелой», а потому безъязыкой, лишенной «умудренных» (sophisticated) средств выражения. Это нация, которая стоит у начала своей истории, ей только предстоит открыть себя, обрести свой язык.

Поисками «американского языка» (American idiom) озабочен Уильям Карлос Уильямс, которого по праву можно назвать создателем североамериканского «индихенизма». «Полукровка» Уильямс остро ощущал свою принадлежность к «новому миру» (the new world), Новому Свету. Истинно американским гением для Уильямса стал Уитмен<sup>74</sup>, сумевший найти «американское время» (American moment) и заложивший основы «американского языка» (American idiom). Общение с художниками из окружения Штиглица — Чарльзом Демутто, Джоном Марином, Дж. Тернером и др. — привело Уильямса к мысли о том, что основой подлинно американского мироощущения должно стать чувство «реальной вещи» (American object), материальности, весомости, конкретности мира. Это чувство «объекта» должно отличать нарождающееся искусство «нового мира» от подражательной «квазиамериканской» словесности XIX в. (genteel tradition), почти лишенной оригинальности и основанной на европейских образцах. Стихотворения Уильямса, созданные по принципу живописи словом, воспроизводящие «американские объекты» — «Маргаритки» («Daisies»), «Ваза с цветами» («Pot of Flowers»), «Молодой сикамор» («Young sycamore») — написаны как «натюрморты», позволяющие прикоснуться к «американскому объекту».

Уильямс осуществляет синтез европейского авангардизма (экспрессионизм, кубизм, абстракционизм) с находками Уитмена, испаноязычной и афрокарибской культуры. Своеобразное «неоязычество» Уильямса выражено уже в его произведениях 1920-х годов: «Кора в аду: импровизации» («Kora in Hell: Improvisations», 1920) и «Плавание в языческие земли» («Voyage to Pagan», 1928). Венцом такого



синтетизма, передающего, по мысли Уильямса, дух Нового Света, стало его монументальное творение «Патерсон» («Paterson»), которое, по словам самого Уильямса, призвано запечатлеть американскую историю, постоянно сопричастную современности<sup>75</sup>.

Видение своей страны как юной, стоящей у начала истории, поиск оригинального (indigenous) языка, своеобразной американской реальности, попытка нащупать точки соприкосновения с иноязычным американским миром роднят Уильямса с поисками афроамериканской литературы и литературы черной даспоры. В целом же плеяда «белых примитивистов», при всей несхожести их индивидуальных манер, служит основанием для корифеев американского модернизма: Хемингуэя (принцип «айсберга»), новый психологизм, эстетика «вещи»), Фолкнера (тема примитива, старины, общности, кровных уз), Стейнбека (американский континент как новый мир).

### *Уильям Карлос Уильямс*

Уильям Карлос Уильямс (William Carlos Williams, 1883–1963) был, казалось, самой судьбой предназначен на роль писателя, который сможет осуществить синтез европейского авангардизма и «коренного американизма». Полукровка Уильямс был сыном чистокровного англичанина и пуэрториканки. Его бабка по материнской линии родом с Мартиники, дед — из Пуэрто-Рико. В семье Уильямса говорили на двух языках — английском и испанском. Огромную роль в становлении Уильямса-литератора сыграли оба его родителя. «Мой отец был англичанин, который никогда не смог перестать быть англичанином. Шекспир был для него всем на свете. Он читал его пьесы матери, мне и моему брату. Читал хорошо. Еще он читал негритянскую поэзию на диалекте; это была простая поэзия, но в ней был свинг, и ритм, и мягкий юмор. Я помню одно стихотворение — “Accountability”. Его написал Пол Данбар. “Put on de kettle... I got one of mastah’s chickens” — что-то в этом роде. И еще папа постоянно читал из Библии. Книга пророка Исайи была моей любимой. Новый Завет не произвел на меня особого впечатления»<sup>76</sup>. Впоследствии, вспоминая об отце, Уильямс напишет стихотворение «Адам» («Adam»): отвлечение «белого человека» к телесным, физическим проявлениям жизни отлучает его от рая, так что цветущий карибский остров становится для него адом, полным чувственных соблазнов. Образ матери нередко возникает в поэзии и прозе Уильямса, например в стихотворении «Ева» («Eve»), «Все эти фантазии» («All the Fancy Tnings»), в биографической книге «Да, миссис Уильямс» («Yes, Mrs Williams»). В провинциальном Резерфорде (шт. Нью-Джерси) она казалась экзотической иностранкой: артистизм, страстность, своенравный, порывистый характер, божественная юность, проведенная в Париже, делали ее существом из другого мира. «Я постоянно сознавал влияние на все, что я пишу, моей матери, тех испытаний, которые она вытерпела в нашей стране как женщина и как иностранка. Для меня она всегда была мифическим персонажем, она держалась отстраненно <...> не только из-за того, что была пуэрториканкой, но и потому, что ничего не понимала в жизни маленького американского городка после лет, проведенных в Париже, где изучала искусство. Она передала мне свой интерес к искусству <...> Она казалась настоящей героиней, поэтическим идеалом»<sup>77</sup>. Благодаря матери Уильямс приоб-

шился к творчеству, полюбил поэзию Китса и Мильтона, заразился интересом к современному искусству и научился ощущать единство всех американских культур — англо-, франко- и испаноязычных: Уильямс всегда остро ощущал свою принадлежность к Новому Свету — «новому миру» (the New World), этому «расовому винегрету», в котором выплывает будущее человечество. «О, смешанное происхождение, — пишет он в одном из своих писем. — С раннего детства я чувствовал, что Америка — это единственный дом, который я когда-либо мог назвать своим родным домом. Я чувствовал, что открыта она был специально для меня и что главной задачей моей жизни было овладеть ею» <sup>78</sup>.

В Пенсильванском университете, куда Уильямс поступил учиться на врача, он познакомился с Эзрой Паундом, художником Чарльзом Демуттом (Ch. Demuth) и двумя ученицами колледжа Брин Мор — юными поэтессами Хильдой Дулиттл и Мэриэн Мур (Marianne Moore). Высокая культура и утонченная образованность произвели глубокое впечатление на юного студента-медика, который, в отличие от Паунда и Х.Д., «не изучал литературу и не знал греческого языка» <sup>79</sup>. Под влиянием «высоколобого окружения» Уильямс подражает своему любимому Китсу, дает стихотворениям латинские названия, делает вольные переводы испанских романсов <sup>80</sup>. Однако вскоре Китса потеснил Уолт Уитмен. Здесь Уильямс разошелся во мнениях со своим другом Паундом: ценитель античной и провансальской лирики, признавая Уитмена «коренным американским поэтом», находил его вульгарным, отталкивающим, грубым. Для Уильямса Уитмен был пионером, открывшим подлинно американскую поэзию: Уитмен презрел рифму как устаревшую условность и сделал главным «ритмическое единство» (rhythmical unit) — его стих ориентировался на естественное звучание устной разговорной речи. Позже Уильямс будет настаивать на этой «физиологичности» своего стиха («ритмическое единство для меня — взрыв лирической эмоции» <sup>81</sup>) и на его связи со звучащей разговорной речью. Как пронизательно подметил исследователь американского модернизма, «Уильямс немало потрудился для того, чтобы задним числом выдумать уитменовскую “американскую традицию”, так как ощущал, что его собственной версии “американского модернизма” недостает устойчивости, которую дает традиция, и завидовал такой устойчивости у модернистов-космополитов Паунда и Элиота» <sup>82</sup>. Уильямс на протяжении всей жизни постоянно возвращался к фигуре «американского патриарха» Уитмена — начиная со статьи «Америка, Уитмен и искусство поэзии» («America, Whitman, and the Art of Poetry», 1917) и до поздней работы «Эссе о “Листьях травы”» («An Essay on “Leaves of the Grass”», 1955). Уитмен, утверждает Уильямс, навсегда покончил с застывшими, подражательными (читай: европейскими) формами, которые мертвым грузом тяготели над становящейся молодой американской литературой. Этот истинно американский гений сумел найти «американское время» (American moment) и заложить основы «американского языка» (American idiom). Именно встреча с Уитменом помогла Уильямсу ощутить себя американцем и заняться «поиском корней»: «Я пришел ко взгляду на поэзию с локальной точки зрения <...> Когда я ощутил стремление писать стихи, я уже был настоящим американцем, уверенным в себе и независимым. Я с самого начала чувствовал, что я не англичанин» <sup>83</sup>. «Американский язык» — American idiom — «это язык, на котором мы говорим в Америке... новый и неслыханный прежде язык, окрепший благодаря мощи наших уитменов, которых вдохновляла на этот

путь гордость новой, поднимающейся расы»<sup>84</sup>. Уильямс настаивал на существовании особого «американского языка», не-английского, адекватного реалиям Нового Света и порожденного другой «расой», новым обществом — американской демократией. В английском языке, от которого произошел «американский язык», существуют речевые условности, готовые формы, которые ограничивают и искажают мышление, привязывая американцев к мировидению, религии и ритуалам Старого Света. Поднимающаяся молодая нация сможет творить свою историю и созидать самобытную культуру только через «иконоборчество» (iconoclastic attitude), решительный отказ от заимствованных и закоряченных форм: только так можно достичь духовной свободы и самости<sup>85</sup>.

«Американский стих» — это свободный стих, противостоящий «аристократическому» британскому стиху с его жесткими правилами. Этот стих должен быть «материален», а образы «абсолютно конкретны, иначе они будут течь сквозь пальцы, как песок»; элементы не должны быть «жестко связаны друг с другом»; новая поэтическая форма будет отличаться «простотой и цельностью» и вместе с тем пластичностью<sup>86</sup>.

Вслед за своими друзьями — Паундом, Х.Д. — в 1909–1911 гг. Уильямс едет в Европу — Германию, Англию, Францию, Италию, общается с европейскими авангардистами и американскими экспатриантами. Он с энтузиазмом принимает три «объективистских» правила имажистов: «1. Прямое изображение “вещи”, субъективное или объективное; 2. Ни одного лишнего слова, ненужного для представления “вещи”; 3. В отношении ритма: сочинять, следуя принципу музыкальной фразы, а не принципу метронома»<sup>87</sup>. Эти поэтические принципы Уильямс опущал как глубоко органичные и не изменял им никогда. Не случайно уже в 1930-е годы Уильямс сотрудничает с «объективистами»<sup>88</sup>, которые, как он полагал, развили до логического предела плодотворные идеи раннего имажизма. Как известно, участок пути, пройденный им вместе с имажистами, был недолгим — Уильямс пробыл в Европе не так долго и вернулся на родину, расставшись со своими друзьями, выбравшими судьбу экспатриантов. Имажизм к тому же был течением эфемерным: уже к началу 1920-х годов Паунд остывает к своему детищу и превращается в «вортициста», а попытки Эми Лоуэлл вдохнуть в имажизм новую жизнь приводят к затягиванию агонии. Однако пути Уильямса и Паунда расходятся не только из-за географического и временного факторов, но и из-за существенных расхождений во взглядах: «Я всегда хотел найти для поэзии место в окружающей нас жизни, потому что я люблю поэзию. Я не такой поэт, внимание которого привлекает только исключительное... Я ушел из исключительного мира Х.Д. и Эзры Паунда. Поэзию нужно нести в мир, где мы живем, она не должна быть потаенной, отделенной от людей»<sup>89</sup>. Паунд и Уильямс расходились в оценке Уитмена: «Паунд обладал выучкой и дисциплиной. Он следовал европейской школе и в учености, и в поэзии. Провансалец. Он изучал британский английский, провансальский, французский и немного испанский. Он не усматривал в Уитмене поэтического мастерства»<sup>90</sup>. Однако имажисты дали новый импульс увлечению Уильямса современной живописью: «Я чувствовал тягу к имажизму из-за своей любви к живописи. Я именно искал образ-объект... Образ-объект и поэзия были для меня неразрывно связаны. Для меня было совершенно естественно говорить о поэзии как образе-объекте и записывать стихотворение, как художник пишет образ объекта»<sup>91</sup>.

По возвращении домой он посещает *Armory Show*, тесно сближается с молодыми американскими художниками из окружения Штиглица: Чарльзом Демуттом, Джоном Марином, Дж. Тёрнером и др.<sup>92</sup> В кружке Штиглица полагали, что интеллектуализм — помеха для художника, стремящегося схватить и выразить суть вещей. Игровой подход к реальности пригоден для «умудренной» (*sophisticated*) Европы; американский художник, которому слишком недавно открылась «американская реальность», занимается ее познанием, созерцанием, вчувствованием: фотографии Штиглица (дерево, здание, газон, женщина), акварели Демутта, урбанистические виды Марина объединяет стремление открыть самую суть «американской реальности» через упрощение, выделение главного. Вещь, объект предстают в этой живописи эквивалентом эмоции, она соединяет объективное (американская реальность) и субъективное (эмоции художника). Так оформляется еще одно ключевое для Уильямса понятие — «американский объект» (*American object*) и убеждение в том, что основой подлинно американского мироощущения должно стать чувство реальной вещи, материальности, весомости, конкретности мира. Эти идеи подкрепляет и близкое его знакомство в 1916 г. с американским литературным кубизмом — группой А. Креймборга, собравшейся вокруг журнала «Азерс». Чувство «объекта», связь с американской реальностью должны отличать нарождающееся самобытное искусство Нового Света от подражательной «квазиамериканской» словесности XIX в. (*genteel tradition*), почти лишенной оригинальности и основанной на европейских образцах. По мнению Уильямса, главный порок искусства Старого Света — утрата связи с реальностью, «материальным миром», создание литературы о литературе. За это Уильямс критикует англичан — Р. Олдингтона и Д.Г. Лоуренса, чьи военные стихи — «пустая ерунда, никак не привязанная ни к месту, ни ко времени, ни к условиям, в которых они были написаны; они вообще не существуют»<sup>93</sup>. Художник должен назубок знать тот мир, в котором он живет, свое окружение, подмечать все детали, передавать все своеобразие этого мира — так же должен поступать и литератор. Так задуманы и написаны многие стихотворения Уильямса 1913–1920-х годов, например «Маргаритка» («*Daisy*»), «Примула» («*Primrose*»)<sup>94</sup>, «Деревья» («*Trees*»)<sup>95</sup>, «Ваза с цветами» («*Pot of Flowers*»), «Красная тачка» («*The Red Wheelbarrow*»)<sup>96</sup>, «Молодой сикамор» («*Young sycamore*»)<sup>97</sup>. Главная задача поэта здесь — открытие реальности, установление контакта между материальным окружением и своим внутренним миром. Это живопись словом, натюрморты, воспроизводящие «американские объекты» и позволяющие прикоснуться к «американской реальности».

so much depends  
upon

так много зависит  
от

a red wheel  
barrow

красной  
тачки

glazed with rain  
water

в глазури дождевой  
воды

beside the white  
chickens

за белыми  
курами

«The Red Wheelbarrow»

«Красная тачка»

(Подстрочник мой. — О.П.)

Первый сборник стихов, где отразились новые идеи Уильямса, — «¡Al Que Quiere!» («Тому, кто хочет!», 1917). Заглавие сборника позаимствовано из рассказа гватемальского писателя Рафаэля Аревало Мартинеса «Человек, похожий на лошадь» (1915)<sup>98</sup>, перевод которого Уильямс опубликовал в 1918 г. в «Литтл ревью». Обширное использование «американского» испанского — второго родного языка Уильямса — в сборнике сам поэт объяснял тем, что этот язык нравится ему своей цельностью и мудрой простотой — «как китайские статуи, вырезанные из цельного камня»<sup>99</sup>. Тяготение к примитиву определяет «мультикультурный спектр» и следующих сборников — «Кислый виноград» («Sour Grapes», 1921), «Весна и все прочее» («Spring and All», 1923), что весьма отличает поэзию Уильямса от космополитической разногласицы в стихах Паунда или Уоллеса Стивенса. У Уильямса помимо испанского присутствуют русская («Danse Russe», «Foreign»), китайская («Chinese Nightingale», «To the Shade of Po Chu-i»), африканская («Sick African») темы. В первых сборниках поэт, по его собственному признанию, «бессознательно играл с формой строки и погружался в американский язык»<sup>100</sup>. Здесь впервые Уильямс начинает использовать диалект, местный разговорный язык, впервые он обращается к локальной, местной теме. В сборнике «Весна и все прочее», посвященном Чарльзу Демуту, способом приближения к «американской реальности» становится комбинирование стихотворного и прозаического текста. Уильямс применяет прием коллажа, создавая коллекцию различных мыслей, выраженных в разных формах — ученых рассуждений, обрывочных записей, лозунгов, афоризмов. Прозаические фрагменты сборника, в сущности, представляют собой отклик на идеи имажистов, кружков Штиглица, Креймборга и другие идеи, из которых складывалось собственное мировидение Уильямса. Прием, опробованный в «Весне...», будет доведен до совершенства в монументальном сочинении Уильямса «Патерсон», также построенном на комбинировании прозы и стихотворений.

Как и Шервуд Андерсон, Уильямс полагал главным препятствием для современного американского писателя страх перед настоящей американской реальностью и бегство от нее, что приводит к появлению искусственных, надуманных сочинений. Примечательно, что сборник «¡Al Que Quiere!» открывается призывом к «людям-гротескам», которые смогут разделить «земные вкусы» поэта и составить ему компанию в его «походах по мрачным вонючим негритянским жилищам», чтобы вместе с «ребятишками прыгать вокруг дохлого пса» и «передразнивать богачей»:

Where shall I find you,  
You my grotesque fellows  
that I seek everywhere  
to make up my band?  
.....

Где мне найти вас,  
Мои друзья-гротески,  
вас ищу я повсюду,  
Чтобы собрать своих.  
.....

You to come with me  
 Poking the negro houses  
 With their gloom and smell!  
 in among children  
 leaping around a dead dog  
 Mimicking  
 onto the lawns of the rich!

Чтобы вы шли со мной  
 врывались в негритянские жилища,  
 Где только мрак и зловоние!  
 и вместе с ребяташками  
 Прятали вокруг дохлого пса!  
 Кривляясь  
 На газонах богачей!

«Sub terra» 101

«Sub terra»

(Подстрочник мой. — О.П.)

Поэма «Скиталец» («The Wanderer», 1914), завершающая сборник, стала первым наброском будущей поэмы «Патерсон». Как в уитменовском стихотворении<sup>102</sup>, герой пересекает Гудзон на пароме, мечтает, что его творчество станет «зеркалом современности» (a mirror to this modernity). Здесь звучит местный говор — «американский язык». В поэме возникает образ бабушки — старой женщины, причастной к древней мудрости, старинным традициям, глубоко понимающей жизнь — и образ ее сливается с языческой Великой Матерью — Деметрой. Урбанистические картины в поэме (часть «Broadway») заставляют вспомнить элиотовскую «Бесплодную землю»; поэт вынужден жить в развращенном мире, среди упадка и разложения, который он должен обновить, воссоздать заново. В заключительных частях поэмы лирический герой, вдохновленный старухой Деметрой, совершает погружение в реку Пассаик — это одновременно и спуск в грязную клоаку (теперь поэт — часть гибнущего мира и может стать «зеркалом современности»), и участие в женских элевсинских мистериях, дарующее перерождение, обретение юности, приобщение к природе, первозданной мудрости.

Творчество 1920-х годов иногда называют «неоязыческим» периодом в творчестве Уильямса. Первая прозаическая книга «Кора в преисподней» («Kora in Hell», 1920), как видно из названия, фантазия на тему языческих мифов о Деметре и ее дочери, богине весны Коре, ставшей после похищения супругой Гадеса и царицей подземного мира Персефоной. Как и в прозаических фрагментах «Весны...», Уильямс стремится здесь отыскать «подлинно американский способ художественного самовыражения». «Кора» воспринималась и самим автором, и его современниками-критиками, читателями как «антипуританская книга». Решительное, даже агрессивное отстаивание экспериментального, свободного, радикально нового письма содержится в «Прологе» к книге: Уильямс пишет о новой американской литературе — «весеннем искусстве», разрушающем жесткие нормативы, искусственные ограничения и условности — «наследие пуританства». Книга состоит из «импровизаций» — свободного потока впечатлений и вспышек фантазии: автор, по собственному признанию, писал «все, что приходило в голову... не переправляя ни слова»<sup>103</sup>. Такое дадаистско-сюрреалистическое письмо было необходимой стадией в становлении «американского поэтического языка», плодотворным хаосом, дающим рождение новому космосу. Это «весеннее» время, время обновления, пробуждения богов, плодovitости и щедрости.

В конце 1920-х годов появляется роман Уильямса с выразительным названием «Плавание в языческие земли» («Voyage to Papagay», 1928). Автобиографичный персонаж доктор Эванс, американский врач и биолог, угнетенный рутинной, скукой, упадком «пуританской Америки», отправляется в Европу, которая представляется ему языческим краем: там он сможет прикоснуться к древнему искусству, создававшемуся, когда боги еще жили рядом с людьми, там он увидит пластическую, чувственную красоту старинной архитектуры и живописи. Однако Европа его разочаровывает: застывшее, мертвенное совершенство ее красот заставляет Эванса размышлять о реабилитации телесного начала (этому учит его профессия врача) и о творчестве, которое бы соединяло медицину (тело), религию (дух) и рождало бы искусство (красоту). Таким — свободным, органичным, новым — должно быть искусство Нового Света.

Настоящее, самобытное американское искусство еще не появилось — его только предстоит создать. В начале 1920-х, размышляя об «американскости», Уильямс создает «литературную шутку», в которой, однако, поднимаются весьма серьезные и даже трагические вопросы, — это рассказ «Великий американский роман» («The Great American Novel», 1923). «Я новичок, я только начинаю, — заявляет рассказчик. — Я — американец. Соединенноштатовец» (I am a beginner. I am an American. A United Stateser)<sup>104</sup>. Явные уитменовские аллюзии подвергаются здесь жестокой травестии: собственно, все произведение подано как ряд неудачных попыток автора начать Великий американский роман. Автор жалуется: слишком много вокруг «людей и вещей, развитие которых остановилось, и причиной остановки были невежество или злоба»<sup>105</sup>. Подобно безъязыким, «невежественным» (ignorant) персонажам-гротескам Шервуда Андерсона, автор будущего Великого американского романа жалуется на нехватку слов. Когда европейские мореплаватели и конкистадоры — Колумб, Кортес и прочие — прибыли в Америку, они сочли ее Новым Светом, однако не было изобретено новых слов, нового языка, чтобы адекватно описать местную, не-европейскую реальность. В итоге Америка стала бесформенной «мякотью», «желе», «чувствительной пластиной, готовой воспроизвести любой отпечаток на своей поверхности». «Каждое произносимое нами слово должно быть вырвано из европейской массы. Я касаюсь слов, и они застыт мне свет, я мысленно перебираю их, рассматриваю, и мне ясно: они мало что значат. На них налипла грязь европейских городов, этих авгиевых конюшен»<sup>106</sup>. Так, Великий американский роман грозит обернуться великой американской неудачей, которая заключается в неспособности создать самобытную культуру, обладающую при этом мировым значением. Новому Свету грозит страшная участь — стать скверной копией Старого Света: «К чему мы идем, куда катимся? Неужели мы обречены? Неужели мы должны стать второй Европой или второй Японией... еще одной убогодочной страной в этом убогодочном мире?»<sup>107</sup> Спасение сочинитель романа видит только в одном — понять, что «Америка ведет начало не из Европы, но из Америки»<sup>108</sup>.

«Локальное» для Уильямса изначально было понятием ключевым и всеобъемлющим, не сводимым только к «местному колориту». Речь шла о том, чтобы «помочь окружающей жизни выразить себя» (bring environment to expression)<sup>109</sup>, т. е. об обретении «американскости». В своих взглядах Уильямс был не одинок — вопрос о самобытной американской культуре был важнейшим для художников и

критиков, входивших в объединение «Seven Arts» («Семь искусств»), сложившееся вокруг одноименного журнала<sup>110</sup>. Все эти люди предпочли жить в Америке — это был их сознательный выбор — и верили в потенциальное богатство американской почвы. Р. Борн в своей знаменитой статье «Сумерки идолов» задал провокационный вопрос: «Так где же появятся всходы на американской земле обетования?» (Where are the seeds of American promise?)<sup>111</sup>

Уильямс разделял мнение участников Seven Arts Group, полагавших, что наконец назрела необходимость ясно, отчетливо выразить в искусстве американскую национальную идентичность — дать описание американского характера, ценностей, обычаев и т. д. В 1916 г. Ван Вик Брукс выдвинул задачу поиска «полезного прошлого» (usable past), которое бы сконцентрировало в себе квинтэссенцию американского опыта, а Р. Роллан призвал американских писателей освободиться от иностранного влияния, игнорируя любые заимствованные формы, чтобы «самые разные личности, населяющие ваши Штаты, могли свободно, искренне и полно выразить себя в искусстве»<sup>112</sup>. Америка нуждается в великих людях, которые зримо воплощали бы американский характер. Джеймс Оппенгейм призывает вслед за Уитменом: «Дайте великих людей <...> все остальное приложится»<sup>113</sup>.

Уильямс живо откликается на эти призывы: он открывает «полезное прошлое» и «дает великих людей» в своей книге «В американском духе» («In the American Grain», 1923), посвященной Новому Свету и его героям. Он выступает здесь и как поэт, и как историк, цель которого — «постараться залезть в головы некоторых американских первооткрывателей и героев... через изучение оставленных ими записок»<sup>114</sup>. Первые две главы книги посвящены плаваниям древних скандинавов в Америку и Христофору Колумбу. Рассказчик в первой главе — Эйрик Рыжий, который представлен как грубый и жестокий дикарь. Эйрика и его спутников гонит из Европы распространение там христианства — веры, осуждающей дикие инстинкты и жестокие нравы. Они ищут место, где они могли бы оставаться собой (т. е. дикими варварами) и безраздельно хозяйничать на своей земле. Эта глава создана в духе исландской саги, автор использует «стиль дикий и примитивный»; здесь описываются необузданные порывы, свирепые нравы и жестокие поступки. Эйрик озабочен только заговорами и предательствами: Америка как новый, неизведанный мир не интересует его, в главе нет никаких описаний новых земель. По сути, скандинавы не открыли Америку, даже не заметили, что попали в новый мир.

Колумб для Уильямса — подлинный первооткрыватель: он понимает, что перед ним нечто невиданное, «Новый Свет». Длинные восторженные описания, приводимые из дневника Колумба, представляют Америку как совершенно новый мир, для рассказа о котором не хватает слов: «Я видел много деревьев, совершенно не похожих на наши. Ветви отходят от одного ствола, но все они разные, все сучки разной формы — такое разнообразие, поистине, величайшее чудо!.. Рыбы так не похожи на наших, что это просто чудо...»<sup>115</sup> Поэт в душе, Колумб наивно и утопически верит, что здесь он найдет земной рай, вечное блаженство и всеобщую любовь.

Все прочие главы также посвящены открытию Нового Света и людям, его открывавшим. На страницах книги возникает образ «трех Америк»: идеальная страна-утопия, райский край (представление, отраженное в популярном мифе об «аме-



риканской мечте»); вульгарная «реальная Америка» — практичная, приземленная; наконец, загадочная, так и не открытая, истинная Америка, которую угадали По и Уитмен. Соответственно, все американские герои, первопроходцы и основатели, имеют отношение к одной из трех Америк и также разделяются на три типа. Первый — тип завоевателя, конкистадора, разрушителя нового, так и не понятого мира. Эти личности обладали «колоссальной энергией» и испытывали «ужас перед новизной», утверждает Уильямс. К числу разрушителей Уильямс относит Кортеса, де Леона, уничтоживших цивилизации Нового Света — Теночтитлан и культуры Вест-Индии. Разрушителями были и колонисты-пуритане, а их наследники — Франклин и Гамильтон, препятствовавшие развитию оригинального и свободного американского духа. Новизна, сексуальность, природа и подлинная демократия внушали им страх и отвращение. К теме разрушения аутентичной Америки пуританами, истребления коренного населения, безжалостного уничтожения местных примитивных культур Уильямс обращается постоянно — в стихах, в автобиографической прозе и в «Патерсоне». Уильямс объясняет жестокость и слепоту пуритан их религиозным фанатизмом, который сделал их невосприимчивыми к новому: «Если бы «пуританин» в них умер, когда они ступили на берег Нового Света, и сразу начался бы процесс изменения и роста... все было бы по-другому». «Вместо того чтобы прикоснуться к этой земле, которую они искали, увидеть ее потрясающую новизну, довериться своим ощущениям, они положили в основу своего существования потусторонний мир своей религии. Они не могли по-настоящему УВИДЕТЬ индейцев. Индеец для них был «сырьем для будущего пуританина»» 116.

Идеалисты — другой тип американских героев. Среди них Колумб, де Сото, Рэйли. Они влюблены в свою мечту об Америке. Эти утописты дали начало мифологии, где Новый Свет предстает как волшебный край счастья, радости, довольства; эти бескорыстные мечтатели, как правило, становились жертвами предателей, завистников и вероломных сподвижников. Третий разряд — любимые герои Уильямса, редкие люди, сумевшие прикоснуться к подлинной Америке, увидеть ее такой, какая она есть на самом деле. Даниэль Бун, Эдгар По, Уолт Уитмен приняли и поняли новый, своеобразный мир, девственную американскую природу, ее жителей — индейцев.

Создавая свою книгу, Уильямс давал читателям возможность взглянуть на свою страну как на молодую, еще только ожидающую подлинного открытия. Уильямс мыслил себя в качестве такого же неутомимого искателя новых земель, как и его любимые герои: Колумб, Бун, де Сото. В книге он рисует автопортрет: врач, помогающий своим пациентам-неграм. Негры — «новая раса», какой были когда-то индейцы для европейских пришельцев. В главе, посвященной американским неграм, Уильямс много места уделяет их особому наречию, «американскому» «местному» языку: «Язык рождается прямо здесь, на этих смеющихся губах... Говорить с ним — словно пить свежую весеннюю воду. Стоило бы написать книгу об этом импровизированном жаргоне. Стоило бы написать пьесу — вместе с ними» 117.

Уильямс восхищался индейской культурой (свою поэму «Патерсон» он сравнил с каменной ацтекской статуэткой), постоянно возвращался к теме уничтожения исконно американской цивилизации. При этом он не верил в возможность ее возрождения: «Блистательный и причудливый Теночтитлан может жить в нашем

сознании — но не как нечто, что можно было бы сохранить, а как то, что когда-то существовало и было разрушено». Важная роль индейского прошлого Америки для нынешних ее обитателей, по мнению Уильямса, заключалась в эстетическом наслаждении, которое способно дарить соприкосновение с ее памятниками, в памяти о великом и самобытном прошлом, в гордости, которую могут испытывать американцы как нация, обладающая уникальным культурным достоянием. Если ощутить это прошлое как свое, принять его, то оно позволит нынешним американцам прикоснуться к подлинной Америке, понять свое отличие от Старого Света. Ту же роль выполняют у Уильямса и негры — «свободные, естественные, новые существа, полные жизни, повинующиеся безотчетным импульсам: соприкосновение с ними благотворно для художника»<sup>118</sup>. Художник для Уильямса — пионер, первооткрыватель, использующий автохтонный, примитивный, «локальный» материал, ибо только через местное можно прийти ко всеобщему. «Для постижения универсального нужно прежде постичь смысл местного. Местное — единственный путь к универсальному... Классика — это полностью реализованное местное, слова, взятые из конкретной местности»<sup>119</sup>.

Этот принцип, который в полной мере был реализован в главном творении поэта — эпическом «Патерсоне», роднит Уильямса со многими авторами XX в. (Фолкнером, Гарсиа Маркесом и мн. др.), сумевшими придать местному мифу универсальный смысл. Уильямс, сознательно отказавшийся от судьбы экспатрианта, разделял мнение Ван Вик Брукса и группы Seven Arts: он также полагал, что американский художник не может состояться в отрыве от своих корней. С годами его позиция стала более жесткой и определенной: если в 1910-е он не доверял Т.С. Элиоту с его «англофилией», то в 1920-е, после выхода «Бесплодной земли», Уильямс, говоря о растущей славе Элиота, употребил выражение «Элиотова катастрофа» (Eliot-catastrophe)<sup>120</sup>: благодаря авторитету мэтра поэтического модернизма американская литература снова оказывалась обречена разговаривать на чужом — английском, британском — языке. Уильямс счел предательством со стороны Паунда его сближение с Элиотом: Паунд стал печататься в «Крайтерион» («Criterion»), а Элиот благодаря Паунду — в «Поэтри». Размышляя об «американском языке», Уильямс однажды сказал, что Эзра Паунд — «лучший враг соединенно-штатовского стиха» (the best enemy United States verse has).

Отталкиваясь от местного, индивидуального, специфического — «локального», поэт занимается «изобретением» (inventing) Нового Света. Венцом синтетизма, передающего, по мысли Уильямса, дух Нового Света, стал «Патерсон» — поэма, которая, по словам самого Уильямса, призвана запечатлеть американскую историю, постоянно присутствующую в современности<sup>121</sup>. Видение своей страны как юной, стоящей у начала истории, поиск оригинального (indigenous) «американского языка» (American idiom), своеобразной американской реальности, попытка нащупать точки соприкосновения с иноязычным американским миром роднят Уильямса с поисками афроамериканской литературы и литературы черной диаспоры.

Уильямс был убежден, что качество «локальности» не сводится к фиксации местных особенностей и «местного колорита». Жизнь — это неоформленный поток бытия, она поставляет «сырой материал», который поэт должен творчески переработать, видоизменить — часто до полной неузнаваемости, чтобы родилось

произведение искусства, появился смысл, возникло эстетическое переживание. Именно с этих позиций он критикует «примитив» Гертруды Стайн, где, с точки зрения Уильямса, ничего не изобретается, а царит стихия унылой, монотонной повседневности. Такое «разнообразие без единого центра» (uncentered diversity), бесконечное распыление Уильямс представляет как главную опасность, угрожающую «демократическому американскому искусству». У Стайн «подход описателя, а не изобретателя», и «обилие свободы» только идет во вред писательнице, которую отличает «буквализм мышления». Уильямс припоминает и знаменитое стайновское «a rose is a rose is a rose...» — для него это воплощение «тупого объективизма», языка, в котором отсутствует «изобретательность и обобщение». В «Трех жизнях», пишет Уильямс, письмо Стайн «похоже на вид Соединенных Штатов с аэроплана — те же бессмысленные повторы, бесконечное умножение немелодичных слов, с которыми она вынуждена работать. Бегство в Париж для Стайн бесполезно, оно не поможет ей забыть об этом. Дело в том, что Соединенные Штаты, всеобъемлющая глупость, утомительная скука демократии, безмерное и вызывающее невежество, однообразие — все это писатель несет в себе и нельзя спастись от этого, сев на корабль, идущий за океан»<sup>122</sup>.

### *Шервуд Андерсон*

Интересно, что Шервуд Андерсон (Sherwood Anderson, 1876–1941) ставит в заслугу Гертруде Стайн как раз то, в чем ее упрекает Уильям Карлос Уильямс. Знакомство Шервуда Андерсона с произведениями Стайн пришлось на 1913–1915 гг. Впоследствии Андерсон вспоминал, что в интеллектуальных и богемных кругах Чикаго ее сочинения были предметом широкого обсуждения и объектом насмешек: они «произвели переполох, над ними смеялись в американских газетах», на литературных вечерах их читали вслух и чтение «через каждые несколько предложений прерывалось дружным хохотом». «В общем, все считали, что писательница, как говорится, “выпендривается” и что ей удалось привлечь к себе внимание именно благодаря ее “странным и причудам”, вот о ней и стали писать в газетах»<sup>123</sup>. Однако Андерсон не смеялся над «причудами» модной экспатриантки: ему понравился цикл «Три жизни», и он с большим любопытством ждал новой книги, которой стали «Нежные кнопки». В статье «Сочинения Гертруды Стайн» Андерсон называет великим достижением писательницы ее умение создавать целые миры из мелочей: «Я думаю, что эти книги Гертруды Стайн в буквальном смысле воссоздают жизнь при помощи слов. Мы, писатели, все время спешим. Нам ждуют великие дела. Во-первых, предстоит создать Великий Американский Роман, затем мы должны внести величайший вклад в развитие Американской и Английской Сцены, не говоря уже об эпических поэмах, сонетах к прекрасной даме и пр. Нам некогда — мы заняты тем, что переносим эти огромные и важнейшие мысли и чувства на печатный лист. И в то же время мы пренебрегаем маленькими словами, а ведь они — наши верные солдаты, с которыми мы, великие генералы, должны осуществлять наши завоевания. Есть целый мир английских и американских слов, которым постоянно пренебрегали. Сильные, крепкие слова, которым положено маршировать по долам и полям под ясным голубым небом, скорчились, как убогие клерки, в пыльных, крошечных бакалейных лавках <...> Для меня смысл творче-

устаёт повторять на разные лады, она звучит повсюду — в его эссеистике (пожалуй, самое знаменитое его эссе — «В защиту незрелости»), в автобиографическом произведении «История рассказчика» («A Story Teller's Story», 1924), в «Воспоминаниях», письмах, дневниковых записях. «В течение долгого времени я полагал, что незрелость<sup>133</sup> — неотъемлемое качество любого сколько-нибудь значительно произведения современной американской литературы. В самом деле, как уйти от того очевидного факта, что у нас ещё не выработалась утонченность ни в мысли, ни в жизни? Мы — незрелый ребячливый народ, и с этим ничего не поделаешь. Да и нужно ли что-то делать?»<sup>134</sup>

Разумеется, андерсоновский примитив устроен сложно, он основан на суггестивности, создании сложного подтекста, системе умолчаний, «зияний», когда слово оказывается перед вызовом, который бросает ему область невербального. «Когда вышел «Уайнсбург, Огайо», я ощутил, что на самом деле начал раскрывать посредством письма смутную, подавленную, потаенную жизнь, что идет во мне и вокруг меня»<sup>135</sup>. Как известно, большинство героев Андерсона либо безязыки, либо плохо владеют словом и предпочитают прибегать к жесту, поступку — т. е. к невербальным способам самовыражения. Конфликт природного и культурного, неконгруэнтность переживания и слова ведут к нелепым ситуациям — то комическим, то драматическим, к неадекватным жестам, к появлению «людей-гротесков». Таковы Крыло Биддлбаум («Руки»), чьи руки, выражающие больше, чем слова, приносят ему несчастье, или Элис Хиндман («Приключение»)<sup>136</sup>, которая в экстазе бежит голышом по улицам маленького городка. Ощущение себя жителем страны, которая ещё только стоит на пороге рождения собственной культуры, побуждает Андерсона обратиться к книге, бывшей у истоков западной цивилизации. Одновременно с работой над «Уайнсбургом» Андерсон читает Ветхий Завет, видя в Библии «идеальный примитив», содержащий, словно в зародыше, всю последовавшую за тем многовековую культуру. Библейский стиль замечен в «Уайнсбурге», особенно в рассказе, выполняющем функцию пролога, — «Книге гротесков» («The Book of Grotesque»). Здесь рассказывается притча в библейском духе о «юном мире», в котором вначале была одна правда, потом расколовшаяся на множество разных правд. Образ «старого писателя» восходит к образу древнего мудреца — сказителя или пророка; рассказы носят обобщенно-безличные названия («Мать», «Философ», «Мыслитель», «Учитель», «Приключение», «Одиночество», «Смерть» и т. д.)<sup>137</sup>. Вневременное, универсальное сочетается здесь с местным колоритом, с «локальностью» — реалиями крошечного городка на Среднем Западе сразу после Гражданской войны, как раз накануне индустриального бума 1870–1880-х.

«Американский примитив» выражается не только в «бесформенности» нарратива, но и в его ориентированности на сказ (story-telling). М. Каули помещает рассказы Андерсона в русло «устной традиции» (oral tradition), которая понимается как «исконно американская», противостоящая европейской genteel tradition. М. Каули вторит И. Хоу: «Стремясь воссоздать сказовую форму повествования, Андерсон прекрасно понимал, что он может, тем самым, опираться на традиционные культурные модели. Он ощущал, что рассказывание историй было своего рода обрядовым действием, и обычно старался воссоздать в своих рассказах атмосферу ритуала <...> возратить рассказчику его роль сказителя, голоса общины»<sup>138</sup>.

У Андерсона сказ бывает насыщен диалектизмами или может имитировать речь ребенка, подростка, как, например, в рассказе «Ну и дурак же я» («I Am a Fool») <sup>139</sup> или «Хочу знать почему» («I Want to Know Why») <sup>140</sup>.

Обращение к архаическим, примитивным моделям побудило критику увидеть в Андерсоне «мифотворца», глубоко укорененного в американской почве. Он возвращает литературу к ее корням, придает ей «аутентичность» и «исконную целостность». Таков основной тезис известной статьи Бенджамина Т. Спенсера «Американская мифопоэтика Ш. Андерсона» <sup>141</sup>. Говоря об Андерсоне как подлинно американском художнике, он, как и многие другие критики <sup>142</sup>, резко противопоставляет писателя его современникам — натуралистам Т. Драйзеру, С. Льюису, подчеркивает его «бедное и крайне поверхностное знакомство с европейским литературным и философским наследием» и «чрезмерное доверие к интуиции и данным наблюдения»: Андерсон «был убежден, что ему больше подходит общество «конюхов и ремесленников», чем «компания европейских светочей мысли» <sup>143</sup>. По Спенсеру, Андерсон, выразитель духа «крови и почвы» в американской литературе, «подчеркивает, что автохтонное начало и восхождение от частного к общему имеют первостепенную важность для литературы, наследуя в этом Эмерсону, Торо и Уитмену; он предвосхищает идеи Уильяма Карлоса Уильямса, полагая, что универсальное можно отыскать только через локальное» <sup>144</sup>. Среди американских литературных предшественников особое место занимает Уитмен, который, по мнению Андерсона, стремился заменить узколобое пуританство демократическими ценностями (братство, уважение к индивидуальности, личная свобода). Уитмен органично сочетает демократические идеи с мифом, воскрешая «автохтонное» переживание единства человека и почвы, земли, природных сил. Другое важное имя для Андерсона — ранний Марк Твен (т. е. до переезда на северо-восток США), сумевший передать неповторимое местное своеобразие, колорит и традиционный уклад жизни на Миссисипи и Миссури. Что же касается мировой литературы, как утверждает сам Андерсон в автобиографической книге «История рассказчика» <sup>145</sup>, все его любимые европейские авторы — Сервантес, Тургенев, Бальзак — отличаются «естественностью и целостностью» (*indigenous integrity*) и глубоко укоренены в почве, питавшей их гений. Если американские писатели смогут обрести такую же укорененность, литература Нового Света перестанет быть побочным отпрыском европейской традиции.

Уже в «Песнях Срединной Америки» Андерсон обращался к индейским обрядам и преданиям, противопоставляя «корневое язычество» «бесплодности» пуританского духа Новой Англии. Тема продолжается в короткой прозе и романах. Например, в рассказе «Женщина из Новой Англии» <sup>146</sup> Элси Линдер, тридцатилетняя незамужняя женщина, переезжает из Вермонта в Айову и оказывается в совсем другом мире. Рассказ насыщен мифологической символикой, связанной с темой плодородия: теплая земля, которую трогает Элси, поле, похожее на бескрайнее море, налитые, тугие початки кукурузы. У Андерсона обнаруживаются глубинные архетипические образы: ритуал инициации в многочисленных рассказах, посвященных драме взросления (например, «Мужчина, который превращался в женщину», «Ну и дурак же я» <sup>147</sup>), погребальный обряд («Смерть в лесу» <sup>148</sup>); древний мифологический образ — яйцо — у Андерсона становится символом непостижимости тайн жизни и природы: яйцо одерживает «триумф» над человеком, разрушая

все надуманные схемы и искусственные стратегии («Яйцо»<sup>149</sup>). Андерсон стремится «воссоздать целую империю Срединной Америки, землю рек и прерий, где можно жить, любить танцевать», он «квывает к рекам и лесам и “древним язычникам”, ищущим своих богов», создает пасторальную идиллию, в которой доминирует исконно американский образ «плодородной теплой рождающей земли», «желтого кукурузного поля»<sup>150</sup>. Спенсер метко называет Андерсона «мистиком, вскормленным кукурузой» (*cornfed mystic*). Тяготение к естественной жизни на земле, к труду, восхищение простым, «примитивным» укладом быта, девственной природой с годами становится у Андерсона все сильнее. Летом 1925 г. он покупает ферму в Виргинии и переезжает туда вместе с семьей, надеясь воплотить в жизнь тот «идеальный примитив», которому хочет следовать. Навсегда поселиться там у писателя не получилось, но он стремился как можно чаще бывать в этом «американском эдеме». На протяжении ряда лет он рисует в письмах идиллические картины бесхитростного сельского бытия:

«Обитатели здешних гор милые люди. Никаких книг, никакой ложной образованности, настоящее смирение. Так утомительно разговаривать с надутыми типами, воображающими себя художниками. Мы, наверное, постараемся купить несколько акров земли и хижину... Здесь все приглашают тебя зайти, выпить самогона, предлагают поесть, переночевать»<sup>151</sup>.

«Мы находимся в первозданной части старой Виргинии (“We are in a *primitive part of old Virginia*”, курсив мой. — О.П.), у границы с Теннесси в прекрасной местности, где живут чудесные люди»<sup>152</sup>.

«Недавно не спал всю ночь с одним здешним фермером и его овцами — окот все еще продолжается. Пишем пишу мало — просто некогда: родятся ягнята <...> а еще пахота, посев, рыбная ловля. Я всегда был слишком энергичен, чтобы ограничиваться только писательством»<sup>153</sup>.

Андерсон, отстаивающий «примитивные», т. е. простейшие, изначальные ценности — любовь, труд, сострадание, невинность, цельность, естественность, полагает, что грубость и незрелость лучше «ложной образованности» и утонченной развращенности. Он видит разрушительную силу индустриализации, агрессивного вторжения машин в быт и природу, восстает против ложных ценностей материалистического общества. В 1926 г. Андерсон издает сборник статей, написанных им для разных журналов и газет, — «Записная книжка Шервуда Андерсона» («*Sherwood Anderson's Notebook*»), где главной темой стало обличение технократической цивилизации и материализма. Самые известные статьи: «Заметки о стандартизации» («*Notes on Standardization*»); «А в общем, все у нас неплохо» («*I'll Say We've Done Well*») — о судьбе родного штата Огайо, который стал грязным, шумным, безобразным; «Когда писатель говорит» («*When a Writer Talks*») — о судьбе литератора, вынужденного торговать своим талантом. В эссе «Заметки о стандартизации» («*Notes on Standardization*», 1922), «Король-уголь» («*King Coal*», 1924) Андерсон говорит об исчезновении «малого патриотизма», отрыве от родных корней, утрате родины: «Если человек живет в современном индустриальном городе, может ли он любить свою улицу? Если человек не знает, что такое любовь к маленькому клочку земли, на котором стоит его собственный дом, может ли он полюбить улицу, город, штат, страну, частью которой он является?» Видя, как стремительно набирает темп процесс индустриализации в род-

ном штате Огайо, он жалуется, что больше не узнает милых сердцу, с детства знакомых пейзажей, и горестно вопрошает: «Так стоит ли вообще жить? Да и жизнь ли это? На что мы тратим лучшие годы? На то, чтобы строить города, которые все растут и растут, производить все больше грязи и шума и поощрять все более громкие рассуждения о прогрессе?»<sup>154</sup> В рассказе «Гамлет из Чикаго» герой произносит длинную ламентацию, живописующую ужасы городской жизни: «Нас обрекли на шум, грязь и уродство! Зачем нас бросили сюда? Здесь нет ни минуты отдыха!.. Нас миллионы, живущих в беспредельном Вест-Сайде Шикаго, где все улицы одинаково безобразны и тянутся без конца и начала! Мы устали!.. Вечные распри людей, нескончаемая грызня в домах между мужчинами и женщинами!»<sup>155</sup>

Тоской по прежней, утраченной Америке наполнена автобиографическая книга «Тар: детство на Среднем Западе» («Tar: A Midwest Childhood», 1925). Невинная и наивная, полная жизненных сил, пасторальной простоты, чистоты — такой видится Андерсону Америка его детства. Конструирование ностальгической примитивистской идиллии — главная задача книги. Описывается мир маленького патриархального городка, который предстает райским уголком. Образы родителей тоже символичны: отец — настоящий мужчина, умелец и удалец, любитель странствий и приключений, мастер рассказывать истории. Мать — образец силы, стойкости, преданности и мудрости, хранительница очага и традиций. Детство в сельской местности — пение птиц ранним утром, роса, шершавые губы лошади, которая ест из руки хлеб, радость увидеть зеленую траву после долгой зимы. Есть в этом мире и зло — пороки, эгоизм, насилие. Но это зло не страшное, оно «невинно», происходит от грубости, незрелости. Настоящее, пагубное зло проникает из большого города: бесчеловечность прагматического материализма, хищное стяжательство, идолизация техники, машин. Вырастая, юный герой романа Тар Морхед отрекается от невинности, принимает ложные ценности; лишь много позже, как пишет Андерсон, он поймет, что потерял.

Шервуд Андерсон в своих письмах, записных книжках, статьях сознательно конструирует собственный образ «наивного», «примитивного» рассказчика («Я и такие, как я, рассказывают истории о подавленной жизни. Я никогда не считал себя глубоким мыслителем. Я был рассказчиком»<sup>156</sup>). Однако нередко он выдает себя — и становится очевидно, что перед нами вовсе не «примитив», а носитель современного сознания, которому любование примитивом доставляет нравственное удовлетворение и эстетическое наслаждение: «Когда я гуляю здесь, в сельской местности, и вижу человека, который пашет, — например, на поле у склона холма, я страстно хочу сделать так, чтобы этот человек узнал, как прекрасно каждое движение всех, кто участвует в процессе пахоты (выделено мной. — О.П.) — и его собственное, и его коней»<sup>157</sup>. Андерсон даже использует книжный, «ученый» оборот: «involved in the act of ploughing». В Парижских записных книжках содержится такая красноречивая запись: «Я говорил об американских неграх и о своей надежде, что в один прекрасный день американские художники разглядят их красоту — как характеров, как личностей — и нарисуют или опишут эту красоту, чтобы негры тоже смогли ее увидеть»<sup>158</sup>. Если вспомнить классификацию Шиллера, Андерсон — это, конечно же, «сентиментальный» поэт, который пытается надеть маску поэта «наивного».

На фоне разорения, «порчи» американской идиллии Андерсон поэтизирует оставшиеся «осколки» примитивного рая. Последними обитателями американского эдема у Андерсона оказываются дети (подростки), животные, негры. Маленький Тар Морхед, подражая коням, пытается есть траву — чтобы стать таким же сильным и красивым, как они. Сборник «Конни и люди» воспевае красоту, грацию и невинность животных. Юноши и подростки предпочитают работу на конюшне или посещение скачек всем прочим занятиям — для них нет большего наслаждения, чем вдыхать запах сена и теплого навоза, гладить лошадей, ухаживать за ними: «И странное у меня тогда появлялось чувство, не так-то легко его описать. Похоже, оно было связано с тем, что жило в нас обоих — в лошади и во мне <...> то, что я сейчас хочу сказать, негр поймет лучше белого человека. Про человека и животное, про то, как они могут чувствовать друг друга и что с белым такое бывает, только когда он малость свихнется, как я в ту пору <...> И еще вот о чем я задумываюсь: что, если всё, чем мы, белые, наделены, всё, что считаем таким ценным... на поверку никакая не ценность? Что-то в нас хочет славы, величия, положения и не дает нам просто б ы т ь, вроде как лошадь, собака или птица»<sup>159</sup>. Подростки-рассказчики у Андерсона всему предпочитают «науку о конских статях», «такую науку, которая любой колледж за пояс заткнет»<sup>160</sup>. Старуху-хозяйку, умершую в лесу по дороге домой, провожают в последний путь собаки, совершая странный ритуал («Смерть в лесу»). Животные добры и прекрасны — и в этом с ними схожи дети: они, как и бессловесные твари, не знают того зла, которым полон мир взрослых. Как правило, лучшими конюхами у Андерсона оказываются негры — они как никто умеют понимать животных, среди лошадей их «естественное место». В своей «необъяснимой симпатии» к неграм и коням признается подросток — повествователь в рассказе «Я хочу знать почему»: ему нравится выговор негров-конюших, их шутки, белозубые улыбки и смех — одновременно и простодушный, и полный иронии. Этот смех лишен нигилизма, он не отрицает, не разрушает: «Раннее утро, трава блестит от росы, на соседнем поле кто-то пашет, а в сарае, где спят конюхи-негры, что-то жарят, смех слышен — вы же знаете, как негры умеют смеяться, зубоскалить, и такую шутку другой раз отмочат, что и сам не утерпишь — захохочешь. Белые так не умеют...»<sup>161</sup>. Негры оказываются не только физически, но и нравственно чище, здоровее, для юного героя они становятся мерилом честности: «На этот счет негры молодцы. Не продадут. Бывает, сбежишь вот так из дома, познакомишься с белым, и вроде он ничего, подходящий... а потом возьмет и выдаст. Белый это сделает, а негр — никогда. Неграм доверять можно. С ребятами они честнее белых». Попад в «гадкое место» — публичный дом — подросток заявляет: «Все там было гадко. Негр в такое место не пошел бы»<sup>162</sup>.

Представление об американском негре как «красочном примитиве», естественно, присутствует в сознании Андерсона — современника Гарлемского ренессанса. Как известно, даже у негритянских авторов отношение к этому стереотипу было неоднозначным — с ним то боролись, то невольно следовали ему, то сознательно его эксплуатировали. Уникальный взрыв расовой креативности на фоне бума вокруг черной Африки, охватившего Европу, — тема, которая горячо волновала Андерсона и Гертруду Стайн и нашла отражение в их переписке. Так, например, Андерсон делится впечатлениями от знаменитого романа Джина Тумера: «Есть книга, написанная американским негром Джином Тумером, она называется



чувственности негров, их свободе от предрассудков и ложной морали. Такое упрощенное, тенденциозное представление о черной расе легко объяснимо: оно нереалистично, поскольку «реальные негры» вовсе не нужны для художественной системы писателя. «Негр — дитя природы» — важная часть андерсоновского концепта примитива, что и заставляет писателя игнорировать очевидность: ведь уже сам факт Гарлемского ренессанса свидетельствует о глубокой и всесторонней ассимиляции черных, которые давно стали частью современной цивилизованной Америки. У Андерсона «примитивные» ритмы нью-орлеанского джаза открывают белым интеллектуалам «простые истины» и побуждают их «следовать природе», принимать чувства и влечения как они есть.

Критики не без оснований усматривают в романе сильное влияние Д.Г. Лоуренса и фрейдизма<sup>166</sup>. Знакомство Андерсона с психоанализом началось с его переезда в Чикаго в 1913 г. и продолжилось в 1916 г., когда он работал над «Уайнсбургом, Огайо»<sup>167</sup>. Андерсон использовал ряд идей психоанализа для собственных целей — апологии инстинкта и телесности, психологического примитивизма, выражавшегося в антиинтеллектуализме, иррациональности, обнажении простейших импульсов бессознательного. Случай такого перетолкования Фрейда типичен для авангардистско-модернистского контекста начала XX в.: Андерсон, создавая свой примитивистский концепт, берет от Фрейда то, что ему нужно — бессознательное как центр витальных сил, сексуальность как средоточие и источник жизни, отказ от «пуританской» морали с ее идеей греховности естества, и игнорирует все прочее (ставка на укрепление эго как сдерживающего морального противовеса либидозным эксцессам, вера в разум и необходимость цивилизации, непреодолимость контрверсы природы и культуры, необратимость раскола индивида, который никогда не сможет обрести «эдемическую целостность»).

Роман Андерсона вызвал достаточно широкий резонанс: не случайно начинающий писатель Э. Хемингуэй даже написал «Весенние ручьи» (*Torrents of Spring*, 1920) — пародию на «Темный смех». Хемингуэй, кстати, был одним из тех, кто поддерживал расхожее мнение об Андерсоне как мастере короткого жанра и слабом романисте<sup>168</sup>. Как явствует из пародии, Хемингуэй, во-первых, воспринял Андерсона в первую очередь в качестве глашатая раскрепощения. Во-вторых, по достоинству оценив «сложный примитив» андерсоновских рассказов и многое позаимствовав из находок автора «Уайнсбурга», Хемингуэй не смог разделить наивно-утопические построения писателя, предлагавшего коней, собак и придуманных «черных американских адамов» в качестве альтернативы современной цивилизации.

Андерсон между тем продолжает двигаться в направлении, все больше сближавшем его путь с поисками Уильямса. В его статьях и письмах 1930-х годов звучит вера в юную Америку, в великое смешение рас в Новом Свете, в то, что на американской земле, возможно, возникнет новое человечество. «Я ездил на остров в заливе, одно-единственное из тысяч разных мест, которое я хотел бы показать вам <...> потому что я всегда чувствовал в вас неподдельное желание внимательно рассматривать, слушать, трогать, нюхать все, что связано с Америкой. Во многих это желание умерло, и я рад, что у вас оно есть. Место, куда я поехал, — это остров, где еще до революции жили французы, испанцы, индейцы, негры, и все они постепенно переженились. Они занимаются рыбной ловлей.

Здесь нет сельского хозяйства. Я рыбачил, был на берегу, смотрел на луну, на рыб. Порой красота окружающего мира сводит тебя с ума»<sup>169</sup>.

Незадолго до смерти Андерсон открывает для себя Латинскую Америку: в 1938 г. он вместе с женой совершает путешествие в Мексику. Увиденное поражает его: «Элеонора и я побывали в древней Мексике <...> Дорога в основном шла по горам, иногда на высоте десяти тысяч футов. Для нас открылась совершенно новая Америка, новый народ, где преобладают индейцы, народ одновременно и жестокий, озлобленный, и смеющийся, ритмичный»<sup>170</sup>.

В 1941 г. Шервуд Андерсон отправился в длительную поездку по Южной Америке, чтобы по заданию Госдепартамента подготовить серию статей о быте, традициях и культуре латиноамериканских стран для «Ридерз дайджест» («Reader's Digest»). Однако этим планам не суждено было сбыться: писатель скончался, едва успев отбыть из США.

### *Гертруда Стайн*

В гостях у Гертруды Стайн Шервуд Андерсон был дважды. Ему, американскому патриоту, «простаку» из Нового Света, очень понравился Париж. Как ни парадоксально, и здесь, в центре цивилизованности и утонченности, он сумел отыскать черты примитивного эдема:

«Всегда поражает близость парижской жизни к жизни в деревне. По центру проезжают подводы, груженные сеном, крестьяне разъезжают в телегах, овощи и фрукты невероятно свежие и вкусные. Утренняя роса еще блестит на ягодах, которые продают с тележек прямо под моим окном».

«Бесподобные парижские кони тянут огромные подводы... Коней здесь не кастрируют. В них чувствуется огонь жизни... О, великолепные кони. О, смекалистые острословы-возчики с их раскачивающейся походкой. Это мой тип людей. И этот резкий, кислый запах пота. Эти люди любят великолепных грудастых жеребцов так же сильно, как и я. Они не боятся. Они не лишают коней мужественности. Вот жизнь, гораздо более благородная, чем все достижения техники и машин».

«Ночь любви и занятий любовью... Любовники повсюду. Губы прижаты к губам. Женские тела тесно прижаты к мужским... Любовники хранят молчание»<sup>171</sup>.

Здесь, в Париже, уже осуществилось то, о чем американцы могут лишь утопически грезить — великое смешение рас, новое человечество. Андерсона поражает полная свобода парижских жителей от расовых предрассудков: «Хотя Америку населяют все расы, какие только есть под солнцем, когда американец встречает американца, то непременно должен спросить, какая в нем течет кровь; мы как-то особенно нетерпимы, а Париж — великий космополитический город. Здесь могут встретиться все расы и исчезнуть чувство расы... Часто можно видеть негров, обедающих в ресторанах, идущих по улице со своими белыми возлюбленными, и никто не обращает на это внимания. В американском городе это спровоцировало бы беспорядки»<sup>172</sup>. Впрочем, далее Андерсон объясняет эту терпимость французов устойчивостью их национального самосознания: они, в отличие от молодой нации американцев, не нуждаются в поиске, утверждении и отстаивании своей «расовой» идентичности.

Гертруда Стайн, быть может, в еще большей степени, чем Андерсон, могла оценить эту толерантность, царившую в Париже, — ведь, как известно, отважная американка разрушала условности и предрассудки не только в литературе, но и в жизни. Откровенно автобиографична самая известная из ее ранних вещей, «Q.E.D.»<sup>173</sup> (1903, опубл. 1971): в основе произведения — роман, случившийся между юной Гертрудой Стайн — студенткой Университета Джона Хопкинса и ее однокашницей Мэй Букстейвер. Стайн впоследствии любила подчеркивать: в юности «я была невероятно поглощена выяснением того, что именно внутри меня делало меня такой, какая я есть»: «Пока я училась в колледже и занималась философией и психологией, я все больше и больше интересовалась собственными умственными и физическими процессами и все меньше аналогичными процессами других...»<sup>174</sup> Совершенно закономерно, что первым объектом своего эксперимента в литературе Стайн делает самое себя, подвергая анализу собственные переживания и мысли, свои «умственные и физические процессы». Конфликт заключается в столкновении двух противоположных типов: рациональной, консервативной Адель и Хелен — страстной натуры, импульсивной, эмоциональной и отчаянно смелой. Адель — носительница «пуританского комплекса» — на протяжении всего повествования предается рефлексии, анализу, «рассечению» опыта. Она стремится к пониманию и полагает, что моральные принципы должны зиждиться на рациональных основаниях: «Я разумна, потому что я знаю разницу между пониманием и непониманием, и я справедлива, потому что у меня нет мнения о том, чего я не понимаю»<sup>175</sup>. Хелен в раздражении говорит ей: «Ты не пробовала как-нибудь перестать думать, чтобы успеть хоть что-нибудь почувствовать?»<sup>176</sup> Страстное увлечение подружкой побуждает Адель на время отбросить привычный рациональный контроль, но роман быстро подходит к концу: девушки не доверяют друг другу, между ними нет взаимопонимания. Вскоре Адель возвращается к привычной для нее эмоциональной отстраненности и даже выносит Хелен строгий приговор, заклеив ее как распушенную особу, доступную женщину, лишенную моральных принципов.

Совершенно очевидна прямая связь между ранней «пробой пера» и знаменитой «Меланктой» («Melanctha», 1906, опубл. 1909), благодаря которой Стайн становится известной писательницей. Как указывают практически все исследователи, Стайн пишет повесть на ту же тему, разрабатывая тот же конфликт, только в иной «расовой» и «половой» аранжировке. Любовная история на сей раз разыгрывается между мужчиной и женщиной (Джефф–Меланкта), но принцип маргинальности сохраняется: персонажи — «цветные» (негры и мулаты), действие происходит в негритянском гетто, в Бриджпойнте. Адель определяла конфликт как столкновение «страсти» (passion) и «кальвинистского влияния» (Calvinist influence) или «пуританских инстинктов» (puritan instincts)<sup>177</sup>. В «Меланкте» прямое упоминание пуританства отсутствует, что не меняет сути дела.

Джефф Кэмпбелл, молодой негритянский доктор, наделен склонностью к размышлению, он читает «ученые книги» и стремится всегда отличать «хорошее» от «плохого», «правильное» от «неправильного». Он вырос в консервативной семье, ориентированной на традиционные религиозные ценности. «Джеффа Кэмпбелла воспитали в строгой христианской вере, но религия сама по себе Джеффа никогда особо не интересовала. Джефферсон был очень славный. Он любил свою семью и

никогда не доставлял отцу и матери неприятностей, и делал все, что от него требовалось... но по-настоящему он был влюблен разве что в науку, и в разные там эксперименты, и чтобы узнавать все новое и новое, и с самого детства хотел стать доктором, и еще его всегда интересовала жизнь простых цветных людей»<sup>178</sup>. В Джеффе Кэмпбелле (как и в Адель) обычно усматривают автопортрет Стайн<sup>179</sup>. Действительно, сходство бросается в глаза: интеллектуализм, любовь к науке, «экспериментам», настороженное отношение к страсти, недоверие к сексуальности, к чувствам, медицинская профессия. Свое жизненное кредо он излагает Меланкте с самого начала: «Не нужно мне этого, чтобы все время сплошные развлечения, и новый опыт, и все такое... я живу нормальной тихой жизнью, со своей семьей, и делаю свою работу, и помогаю людям... Не понимаю я, когда люди все суетятся и суетятся, и не хочу, чтобы цветные так делали. Я сам цветной и не жалею об этом, и я хочу дожить до того дня, когда цветные поймут, что хорошо, а что плохо, чего я им желаю: то есть жить спокойно, трудиться не покладая рук и разбираться, что к чему, и этого с головой хватит, чтобы порядочному человеку никогда не было скучно»<sup>180</sup>. Джефф встречает Меланкту с готовым набором ценностей, которые исповедует американский средний класс: все те же «пуританские инстинкты» обнаруживаются на сей раз в среде благополучных цветных, принявших белые стандарты. С точки зрения Меланкты, «это все были глупости», которые говорят от «незнания жизни», от отсутствия «настоящей жизненной мудрости» (wisdom).

Как и Хелен, Меланкта — страстная натура, которая «очень рано поняла, как нужно пользоваться своей женской силой», и «всю свою жизнь ничего так высоко не ценила, как настоящий жизненный опыт»<sup>181</sup>. Она ставит в упрек Джеффу его лицемерие — характерный порок пуритан: «Сдается мне, доктор Кэмпбелл, что вам хотелось бы хорошо проводить время ничуть не меньше, чем нам, всем прочим, но вслух вы говорите правильные вещи, что нужно жить правильно и не искать развлечений, а сами в глубине души вовсе и не хотите так жить...»<sup>182</sup>

Однако сходство «Меланкты» с «Q.E.D.» на этом заканчивается. В «Меланкте» отсутствуют абстрактные существительные и отвлеченные понятия, употреблявшиеся в «университетской повести» «Q.E.D.». Герундиальные формы составляют две группы лейтмотивов, каждая из которых характеризует соответственно две противоположные ценностные системы — Джеффа и Меланкты: «вести размеренную тихую жизнь» (living regular) — «искать развлечений» (getting excited), «трудиться» (working) — «искать жизненной мудрости» (wandering after wisdom) и т. д. Развитие отношений между влюбленными строится иначе: Джефф испытывает «недоверие» к Меланкте, связанное с непониманием, однако он относится к своей возлюбленной трепетно и даже благоговейно, смотрит на нее как на учителя мудрости, почитает в ней неведомую ему самому способность глубоко чувствовать и страдать. В отличие от несгибаемой Адели, Джефф — натура восприимчивая. В нем, хотя и медленно, совершаются перемены: прежняя жесткая система оценок расшатывается, понятия «хорошо» и «плохо» теперь становятся размытыми, начинается «путаница», и в итоге выясняется, что «славный» и «спокойный» Джефф оказывается способен на «настоящее жаркое чувство», которое изменяет его, делая душевно более богатым: «С каждым днем теперь Джефф чувствовал себя все более и более сильным человеком <...> теперь в Джеффе Кэмпбелле жила настоящая

мудрость жизни, и он не обижался, когда ему делали больно, потому что теперь Джефф знал, что он достаточно силен, чтобы это вынести»<sup>183</sup>. Когда наступает неизбежное расставание, Джефф признает, сколь многим он обязан Меланкте: «Он никогда не забудет всего того, чему она его научила, чтобы он наконец понял, что к чему в этой жизни <...> Джефф всей душой чувствовал ту новую красоту, которую однажды открыла ему Меланкта Херберт, и это все больше и больше помогало ему в работе и над собой, и на благо всех цветных мужчин и женщин»<sup>184</sup>.

Меланкта, сумевшая бросить вызов «пуританским инстинктам» Джеффа, предстает как существо отнюдь не примитивное, хотя она и происходит из простой среды. У нее типичная неблагополучная негритянская семья, у нее сложная наследственность — совершенно разные качества она унаследовала от своего «чисто черного» отца и «бледно-желтой» матери, «загадочной и неловкой, не от мира сего». Страстная, импульсивная Меланкта, взыскующая «жизненной мудрости», подвержена приступам меланхолии, страдает от раздвоения личности и отличается «сложной, жаждающей душой», ее «слишком сильно раздирают желания и чувства». «Жизненная мудрость» (опытность в любви, сексуальной жизни, эмоциональная зрелость), которую она осваивает под руководством своей старшей подруги и наставницы Джейн Харден, ведет ее к новым бедам. О приобретении Меланктой «мудрости», о том, как она «гуляет» и «пробует разных мужчин», в повести говорится без всяких оценочных коннотаций. Зато постоянно подчеркивается тяготение «сложной, жаждающей» Меланкты к цельным, простым типам (Джем Ричардс, Роз Джонсон). Такой цельной личностью кажется вначале и Джефф, и по мере того как в нем нарастает внутренняя сложность и раздвоенность, Меланкта теряет к нему интерес.

Совершенно очевидно, что комплекс тем, присутствующих в «Меланкте», прямо связан с начавшейся в первые годы XX в. резкой критикой «пуританского духа», апологией свободного искусства, творцов и богемы, а также с конструированием «американского примитива». Вместе с тем произведения Стайн воспринимались как нечто новое, странное, необычное. С момента выхода «Трех жизней» (1909) и статей «Пикассо» и «Матисс», которые А. Штиглиц в 1912 г. напечатал в «Камера уорк», не утихали споры о ее текстах: являются ли они «темными», «герметичными» или, напротив, совершенно ясными, натуралистичными? И вообще, являются ли они литературой?<sup>185</sup> Характерной была реакция современников на появление цикла «Три жизни». В подробной биографии Стайн Дж.П. Меллоу приводит отзыв популярного писателя и журналиста Хатчинса Хэпгуда, которому дебютантка отправила рукопись с просьбой похлопотать о ее издании: «В основном они (повести. — О.П.) кажутся мне неплохими — реалистичные, правдивые, нестандартные. Я был тронут их искренней человечностью и тем, как необыкновенно глубоко Вы проникли в людскую психологию. В этом отношении негритянская история показалась мне восхитительно правдивой и сильной, это убедительная картина взаимоотношений мужчины и женщины и причин их неизбежного расставания». Однако хлопоты Хэпгуда не увенчались успехом: вскоре из издательства Pitts Duffield & Duffield Co пришел отрицательный ответ: «Книга слишком нетрадиционная и, если можно так сказать, слишком литературная. Быть может, кто-нибудь и заинтересуется тем, как Вы используете французские методы письма применительно к жизни американских низов, но сотни читателей, совершенно не

знакомых с литературными изысками, увидят в этом только новый образчик реализма; а реализм в наши дни не котируется. Таков наш, увы, неутешительный прогноз»<sup>186</sup>.

Характерно, что в обоих отзывах — и критическом, и комплиментарном — произведению приписывается «реализм» и даже натуралистичность. Смысл упоминания «французских методов», которыми пользуется начинающий автор, скорее всего не сводится к обидному намеку на статус писателя-эмигранта, оторвавшегося от родной почвы. Стайн действительно начинала писать «Три жизни» под влиянием прозы Г. Флобера, переводами которого она в то время занималась. В повести о служанке («Добрая Анна») воздействие флоберовской «Простой души» особенно ощутимо. Именно с мыслью о Флобере Стайн выбрала первое название цикла — «Три истории» («Three Histories»), впоследствии измененное по просьбе издательства Grafton Press, согласившегося напечатать книгу. На появление книги откликнулись несколько американских критиков (Генри Макбрайд, Роджер Фрай, Карл Ван Вехтен и др.): все единодушно отмечали оригинальность повествования, жизненность и правдивость, а также язык, который был воспринят как искусная стилизация, имитирующая диалект и иностранный акцент. Действительно, в повестях речь рассказчика сближена с речью персонажей, особенно в «Меланкте», где имитируется Black English: это именно имитация, поскольку Стайн создает эффект диалектной речи не столько за счет грамматических форм, характерных для негритянского английского, сколько благодаря стилистике и лексике (выбор слов, организация фраз и абзацев). В «Доброй Анне» («Good Anna») и «Тихой Лене» («Gentle Lena») воспроизводится речь иммигрантов (немецкий акцент, грамматические неправильности). В связи с этим нельзя не упомянуть анекдотическую ситуацию, возникшую в момент подготовки рукописи к печати: из Grafton Press домой к Г. Стайн явились несколько работников издательства. Они предложили автору, который, «будучи иностранцем, очевидно, не вполне овладел английским языком», поправить «ошибки» и привести текст в соответствие с литературной и грамматической нормой<sup>187</sup>.

Вскоре после выхода «Трех жизней» Стайн пишет письмо своей знакомой Мейбел Уикс, содержащее пространную lamentацию:

«Боюсь, мне никогда не написать великого американского романа <...> мне придется ограничиться по преимуществу нитерами и служанками и эмигрантами. Вот Лео<sup>188</sup> сказал, что книга Ловетта<sup>189</sup> — это не искусство, и потом был недобр ко мне и не сказал мне, что моя книга — это искусство, и я ушла спать расстроенная, ну и пусть это не «Патетическая симфония» Чайковского, и не Омар Хайям, и не Вагнер, и не Уистлер, и не «время белого человека»... Это очень просто и очень низменно, и я так думаю, это не заинтересует великую американскую публику»<sup>190</sup>.

Бросается в глаза то, как даже на уровне лексики это письмо перекликается с упомянутым выше очерком Ш. Андерсона «Сочинения Гертруды Стайн»<sup>191</sup>, где им высказаны те же мысли о ее творчестве — но напрямую, без иронии и игрового самоуничижения, которые ощущаются в письме автора «Трех жизней». Простота и «низменность» ставятся Андерсоном, избравшим тот же путь в литературе, в заслугу Стайн. Обращение к повседневности, рутинным мелочам, «низкой жизни», к разного рода маргиналии (расовой, этнической, социальной) действительно носит у Стайн программный характер, что, в числе прочего, также воспринималось как

новаторство, открытие в литературе. Не случайно в американской лекции, посвященной англоязычной литературе, Стайн делает лейтмотивом тезис: английские писатели всегда были заняты тем, что «описывали повседневную совершенно повседневную простую повседневную жизнь на острове», а отличие американской литературы от английской состоит в том, что у американцев «повседневность не была повседневной жизнью и вообще говоря здесь нет повседневной жизни»<sup>192</sup>.

Стайн недаром смотрела на Андерсона как на единомышленника и в некотором смысле ученика. В текстах Андерсона (сб. «Кони и люди», роман «Темный смех») немало почти дословных совпадений со следующими пассажами из «Меланкты»:

«А по натуре Роз была черная, и незатейливая и неразборчивая аморальность черных была у нее в крови».

«Меланкта Херберт всегда была смелая, просто отчаянная. Меланкте всегда нравились лошади; ей нравилось выкидывать всякие отчаянные штуки, ездить верхом, укрощать лошадей и приучать их к себе. Меланкта, когда она была еще совсем девочкой, буквально жила с лошадьми, потому что у нее была такая возможность. Неподалеку от того места, где жили Меланкта с матерью, была конюшня Бишопов, богатого семейства, которое всегда держало хороших лошадей. Джон, кучер Бишопов, в Меланкте просто души не чаял и позволял ей делать с лошадьми все что ее душе угодно».

«Он (Джефф Кэмпбелл. — О.П.) был такой симпатичный и славный, и такой честный, и такой веселый. Он пел, когда бывал счастлив, и смеялся тем самозабвенным смехом, каким смеются негры, во весь рот и голос, как солнышко просияло».

«И им обоим все это нравилось все сильнее и сильнее, эти новые для них чувства и эти летние дни, такие долгие и такие теплые... и летние вечера, когда они гуляли по городу, и шум людных улиц, и музыка шарманок, и танцы, и теплый запах людей, и лошадей, и собак, и все это огромное радостное чувство от могучего, томительного,пряного, грязного, влажного, теплого, негритянского южного лета».

«Джем Ричардс, этот новый мужчина, с которым познакомилась Меланкта, был парень лихой, и дело он имел по большей части с чистопородными лошадьми и бегаями <...> Меланкте Херберт с самого детства нравились лошади. Меланкте нравилось, что Джем о чистопородных лошадях знает всё. Человек он был беззаботный, этот Джем Ричардс. Он знал, как выигрывать, и всегда выигрывал в конце концов...»<sup>193</sup>

Стайн объединяет с Андерсоном и сближение литературного письма с устным сказом, где повествователь выступает как «рассказчик» (story-teller), причем из того же круга, что и герои «истории». Образ «наивного рассказчика» возникает за счет сужения лексического состава, грамматических неправильностей, повторов и сбивчивости повествования. Но Андерсон использует эти приемы в речи персонажей или рассказчика-персонажа<sup>194</sup> (например, в упоминавшихся выше рассказах «Ну и дурак же я», «Мужчина, который превращался в женщину»); а речь автор-

ская остается ими не затронутой. Напротив, Стайн — писатель и повествователь надевает маску «наивного рассказчика», вырабатывая таким образом собственный идиостиль, которого она придерживается и в статьях, и в лекциях, и в письмах и который иллюстрирует стайновскую идею примитива.

«Примитивный» у Стайн вовсе не является синонимом понятий «простой», «наивный». Говоря об африканском примитивном искусстве в статье о Пикассо, она постоянно повторяет, что это самый сложный феномен: «Ни в коем случае нельзя забывать что африканская скульптура отнюдь не наивна, отнюдь, это очень и очень условное искусство основанное на традиции, а его традиция это традиция берущая начало в арабской культуре. Арабы создали для негров и культуру и цивилизацию, и потому африканское искусство, для Матисса примитивное и экзотическое, для Пикассо, испанца, было естественным, непосредственным и цивилизованным. Потому естественно что оно придало силу его видению...»<sup>195</sup> Пикассо, уроженец Испании, — страны, где перемешаны разные «расы»: европейцы, мавры, цыгане, — смотрит на африканский примитив как на свое естественное наследие. Сама же Стайн смотрит на африканское искусство так же, как и негритянские писатели Гарлемского ренессанса<sup>196</sup>. Американка Гертруда Стайн — уроженка Нового Света, где идет великое смешение рас, — обращается к собственному примитиву — «повседневности» немецких иммигрантов («Добрая Анна», «Нежная Лена», «Становление американцев») и американских негров, к искусству черных американцев: блюзам, спиричуэлс, джазу, сказительству. Это искусство кажется европейцам экзотическим примитивом, но для американца оно родное, «естественное, непосредственное и цивилизованное» и отнюдь не простое и не наивное. Это отмечает и американский критик в отношении «Меланкты»: «Так или иначе, "Меланкта" остается открытием белого американского писателя, который представляет негра как личность сложную, охваченную переживаниями, которые не просто понять»<sup>197</sup>.

Совершенно справедливо известное утверждение, что примитив Стайн — это «пикассовский примитив». Она сама недвусмысленно засвидетельствовала это: «Тогда кроме меня не было другого человека, который понимал бы Пикассо, может быть, потому что я делала то же самое в литературе; может быть, потому что я американка, а у испанцев и американцев... есть что-то общее в понимании вещей»<sup>198</sup>. Коротко идею пикассовско-стайновского примитива можно было бы сформулировать так: нет ничего более сложного, чем самое простое. В очерке «Пикассо» Стайн замечает: «Усложнять вообще не трудно, видеть же не так, как видят все, редко кто умеет. Потому гении так редки, усложнять вещи по-новому легко, но видеть их по-новому действительно трудно, этому мешает всё: привычки, школа, обыденная жизнь, разум, потребности обыденной жизни, лень...»<sup>199</sup>

Как психолог, Стайн знает: нет ничего проще, чем простейший акт восприятия; однако для цивилизованного человека очистить этот акт, отделив данные восприятия от работы сознания, — задача сверхсложная. Человек видит мозгом, который при обработке данных восприятия использует предшествующий опыт (знание), включает новые данные в уже созданные сознанием ряды ассоциаций, хранящиеся в памяти: «И правда, большую часть времени мы видим лишь одну черту того, кто находится рядом с нами, остальные скрыты шляпой, бликом света... и мы привыкли восполнять целое нашим предыдущим знанием, но если Пи-



кассо видел один глаз, то второго для него не существовало... он был прав, человек видит то, что он видит, остальное — реконструкция по памяти, а художнику нет дела до реконструкции»<sup>200</sup>. Настоящими художниками-примитивистами (при этом отнюдь не наивными) для Стайн были Сезанн и особенно Пикассо, который снова и снова «начинал борьбу за то, чтобы выразить на полотне вещи увиденные, без всяких ассоциаций а просто увиденные, и для Пикассо познано то что увиденно. Вещи соотнесенные это вещи припомненные, а для творца, особенно испанского творца двадцатого века, припомненные вещи не вещи увиденные а потому вещи непознанные. И вот снова и снова Пикассо предпринимает попытку <...> выразить действительно все что человеческое существо действительно знает в каждый отдельный момент своего существования, а не всю совокупность опыта»<sup>201</sup>.

В «Меланкте» живущий «как все» традиционалист Джефф обвиняет свою возлюбленную в «беспамятстве» («именно потому, потому что ты такая, ты и не можешь как следует вспомнить, что ты сама чувствовала какое-то время назад, не говоря уж о чувствах другого человека...»); Меланкта же связывает все обиды, причиненные ей Джеффом, с его «приступами памяти» и выдвигает программный тезис Стайн: «Я считаю, Джефф Кэмпбелл, что человек по-настоящему запоминает только то, что он чувствует в тот момент, когда все происходит <...> помнить нужно только себя, только то что чувствуешь каждый миг и когда это чувство к месту»<sup>202</sup>. Надо заметить, этот диалог, как и многие другие в повести, вовсе не походит на беседу «примитивов», несмотря на простую лексику. Меланкта — необычное существо, и ей нет места в мире обывателей, потому что она обладает главным свойством «творцов» — умением позабыть весь предыдущий опыт во имя актуального переживания и жить в «длительном настоящем».

Одним из лейтмотивов очерка о Пикассо становится фраза: «он человек, которому надо постоянно опустошать себя, опустошать себя полностью». Под этой особенностью художника Стайн имеет в виду его способность отбросить данные опыта, памяти, усомниться в том, что видит мозг, и всецело довериться глазу. Это сравнимо со взглядом младенца — существа, чей мозг еще не сформировал концепты на основе перцептов: «Младенец смотрит на лицо матери, он видит его совсем иначе, чем видят его другие люди <...> младенец видит его на очень близком расстоянии, для глаз маленького оно большое, в каждый отдельный момент ребенок видит только часть материнского лица, он знает одну его черту, а других не знает <...> и на свой лад Пикассо знает лица, как дитя, и так же он знает голову и тело»<sup>203</sup>.

Стайн утверждает, что «поистине, ничто не меняется от поколения к поколению, кроме видения вещей и этим видением создается поколение». Вслед за У. Джеймсом она констатирует наличие, во-первых, неизменной объективной реальности и, во-вторых, изменчивого субъективного взгляда. Эта изменчивость связана со сменой эпох (видение поколения, века) и с человеческой индивидуальностью. Впрочем, каждый творец — дитя своего века, своего народа и своего поколения. Пикассо, обладавший, по мнению Стайн, наиболее развитой способностью к «чистому восприятию», оказывается ярчайшим выразителем видения, свойственного, во-первых, XX веку и, во-вторых, испанской нации.

Стайн не устает подчеркивать, что Пикассо — испанец, и прорывы, связанные с новым современным видением, происходят у него, когда он преодолевает раз-

личные соблазны — «французский», «итальянский», «русский» — и вновь возвращается к характерному испанскому взгляду. По мнению Стайн, особенностью этой нации со времен Сервантеса, а может быть, и раньше было умение видеть вещи «не такими, как их видят все»: «Ведь и Дон Кихот был испанцем, он не придумывал, он видел, и то был не сон, не бред, он действительно так видел. Пикассо тоже испанец». Общепринятые каноны, которые Стайн презрительно называет «видимостью», удовлетворяли европейских художников, но не Пикассо и не ее саму: «Но как я уже говорила, испанцы и американцы не похожи на европейцев... у них есть что-то общее, а именно им не нужна религия или мистицизм, чтобы не верить в реальность какой ее знает весь свет... По сути реальность для них нереальна, потому и существуют небоскребы, и американская литература, и испанская живопись и литература»<sup>204</sup>. Общность между испанцами и американцами Стайн объясняет «неевропейскостью» их ландшафта и «повседневной жизни», а также стремлением покорить природу. На испанцев, как и на американцев, не повлияли руссоистские идеи: «В Испании природа и человек противостоят друг другу, во Франции они находятся в согласии, и в этом и состоит различие между французским кубизмом и кубизмом испанским»<sup>205</sup>, т. е. между истинным примитивом и «простым усложнением». Дикарь всегда борется с природой, противопоставляя ей искусство, цивилизованный человек идиллически любит покоренную натуру. В Испании, как и в Новом Свете, по ее мнению, реальность кубистична: здесь нет согласия между природой и рукотворными объектами. Пикассо требуется всего лишь описывать «испанскую повседневность», например «кубистические» испанские деревни, где «нет согласия» между домами и пейзажем. Сама же Стайн заявляет, что она «делала то же самое в литературе», т. е. описывала «кубистическую повседневность» Нового Света. Испанская Америка и США — единая культура, отличная от культуры европейской и во многом ей противостоящая:

«Испанцы наверное единственные среди европейцев, кто действительно никогда не ощущал, что вещи видимые существуют реально и научные истины работают на прогресс. Испанцы вовсе не испытывают недоверия к науке, они просто никогда не признавали, что прогресс существует. Пока остальные европейцы еще находились в девятнадцатом веке, испанцы из-за недостаточной организованности и американцы из-за организованности чрезмерной оказались естественными основоположниками двадцатого века <...> Это и есть то общее, что существует у Америки и Испании, поэтому Испания открыла Америку, а Америка Испанию, именно поэтому обе они нашли свое место в двадцатом веке»<sup>206</sup>.

Размышления Стайн о «фантастической реальности» Нового Света перекликаются с уильямсовскими ожиданиями нового открытия Америки, с андерсоновским убеждением, что «незрелая», юная Америка стоит на пороге рождения собственной цивилизации и новой расы. Все они постулируют единство культуры Нового Света — США и Испанской Америки — и отличие ее от европейской традиции, которая есть «соблазн» для американцев. Для всех начинающийся XX век обещает быть веком Америки.

XX век приносит новые способы видения и изображения мира. Для Стайн психология У. Джеймса, философия А. Бергсона, кубистическая живопись — это способы постижения реальности. Упорство, с каким Стайн настаивала на реалистичности той литературы и живописи, которую называют «авангардом», ставит

вопрос о том, какова же реальность, которую стремились отразить авангардисты. Для Гертруды Стайн новая реальность XX в. — это натуралистически запечатленное движение сознания, которое У. Джеймс уподоблял безостановочному течению реки, это доверие к непосредственным данным чувственного восприятия и отказ от «иллюзий», сконструированных мышлением и памятью; это отображение хаотичности и избыточности сенсорных данных до того, как на них будет наложена жесткая сетка рациональных и языковых условностей. Стайн стремится разрушить понимание жизнеподобия, свойственное XX веку, и требует соответствия не условным «иллюзорным» моделям, а перцептивным данным. По Джеймсу, перцепция — это область непрерывного становления, где никогда не может быть ничего ставшего, завершенного; напротив, для концепта, порождаемого мышлением, характерны цельность, законченность, застылость.

Стремление к полноте и целостности на определенном этапе было не чуждо писательнице. Работая над «Становлением американцев» (*The Making of Americans*, 1925), Стайн ставит перед собой амбициозную задачу достичь максимальной полноты представлений о человеческих типах: «Постепенно во мне росла уверенность что <...> я в конце концов сумею описать по-настоящему описать каждую разновидность людей, которые жили, или живут, или будут жить»<sup>207</sup>. Ею двигала «страсть к познанию основ существования каждого человека»<sup>208</sup>, его «глубинной природы» (*bottom nature*). По убеждению писательницы-психолога, «глубинная природа», т. е. неизменное ядро личности, являет себя в повторях («Многие вещи таким образом выявляются в повторении и составляют историю каждого...») <sup>209</sup>. В лекции «Становление американцев» Стайн утверждает: каждый «говорит одну и ту же вещь снова и снова, бесконечно варьируя ее», произносит слова «бесконечно одинаковые и бесконечно разнообразные». Этот кажущийся оксюморон на самом деле точно повторяет тезис Джеймса о непрерывности и изменчивости потока сознания: невозможно сказать одни и те же слова дважды — будучи сказаны в другое время, в другом месте и в других обстоятельствах, они уже не являются буквальным повторением.

В другой американской лекции, «Портреты и повторы», Стайн развивает эту мысль, делая парадоксальное заявление: «Я склонна полагать, что такой вещи как повтор не существует» (вариант: «если что-то живет, то такой вещи как повтор не существует») <sup>210</sup>. В этой лекции речь идет о книге «Нежные кнопки», которая считается самым «авангардным» опытом писательницы. Создавая «портреты» людей, вещей, мест, Стайн борется с жесткой нормативностью языковой системы, требующей цельности и завершенности: язык должен уступить полноте становления, хаотического движения, он должен гибко и «сиюминутно» отражать восприятие вещи. Свободно сочетая слова, грамматические формы, играя со звуками речи, Стайн стремится и к сочетанию разных модальностей восприятия — «портрет» должен задействовать слух, зрение, осязание, вкус. Эту книгу Стайн считала «самой американской»: по ее мнению, здесь ей удалось наиболее близко подойти к решению проблемы, как передать американское видение вещи. «Американская вещь» — та, которая «целиком и полностью заключена в себе самой», которая полна «внутреннего движения». Это объект, изъятый из привычных взаимосвязей, «взятый вне прогресса», вне причинно-следственных отношений, самодостаточный, самооценный. «Как я говорю, американская вещь заключена в жизненной силе

движения, так что нет необходимости в том относительно чего движение обнаруживает себя как движение <...> Как я уже сказала, внутри машины движется мотор и машина продолжает движение, но моя цель моя высшая цель как художника связана не с тем: куда эта машина едет, но с движением внутри нее составляющим суть ее движения»<sup>211</sup>.

Сквозь оригинальную манеру выражения проглядывают очень знакомые мысли, которые Стайн разделяет с целым поколением американских художников, поднявших бунт против «пуриганства», прагматизма, утилитарности и рациональности. Пользуясь терминологией самой писательницы, тот художник, которого интересуется, «куда едет автомобиль», служит маммоне, а тот, кого занимает «движение внутри машины», служит Богу и является бескорыстным эстетом, настоящим творцом<sup>212</sup>.

Стайн ставит Пикассо в ряд «реалистов» XX в. — творцов, усомнившихся в традиционном видении и изображении. В этом ряду Сера («уже глаз Сера начал уклоняться от того, что видел»), Матисс («Матисс тоже усомнился в том, что видели его глаза»<sup>213</sup>) и, разумеется, Сезанн: «Яблоки выглядели как яблоки, стулья выглядели как стулья и все это не имело никакой связи с чем бы то ни было... Они настолько полно были этими вещами, что уже не были написаны маслом и тем не менее... картины Сезанна — они были картинами написанными маслом»<sup>214</sup>. Складывание нового видения в XX в. Стайн связывает с кризисом позитивистского знания, отказом от идеи прогресса и признанием самоценности каждого объекта реальности<sup>215</sup>. Разрушение традиционного канона (в терминах Стайн, канон — это «так, как видят все»<sup>216</sup>) ведет к дроблению, «разрезанию» природы на произвольные объемы, на кубы, к «составлению вместе разных предметов» — словом, к созданию творцами «нереальной», «грандиозной» реальности. В эпилоге к статье о Пикассо содержится знаменитый пассаж Стайн о «грандиозности» нового видения в XX в.:

«Двадцатый век грандиознее (more splendid) века девятнадцатого, намного грандиознее. В своем существовании двадцатый век менее рационален чем девятнадцатый, но рациональность грандиозности не создает <...> То же и с двадцатым веком, это время когда все трещит, все разрушено, все разделено, все само по себе, и это гораздо грандиознее чем времена, когда все идет своим порядком <...> Разве можно не помнить, что вид земли из аэроплана грандиознее чем из окна автомобиля. Автомобиль это конец прогресса на земле... но пейзажи увиденные из окна автомобиля это те же пейзажи которые видишь когда едешь в карете, в поезде, в повозке или просто идешь пешком. Но земля из аэроплана это нечто совсем иное... И потому двадцатый век совсем не то же что век девятнадцатый <...> Когда я была в Америке, я впервые довольно много летала самолетами, и когда я смотрела на землю, я видела что вся она кубистична, а кубизм был создан когда еще ни один художник не видел ее из аэроплана <...> двадцатый век стал веком который видит ее так, как не видел ни один другой, земля приобретает ту грандиозность какой у нее никогда не было». Эта цитата звучит ироническим откликом на суровую критику У. Карлоса Уильямса, сравнившего «бессмысленное, немелодичное, однообразное» письмо Стайн с видом Соединенных Штатов из аэроплана<sup>217</sup>. И все же, несмотря на ссоры и споры, разногласия и полемику, очевидно, что все писатели-экспериментаторы 1900–1930-х го-

дов объединены одним «видением вещей», которое, говоря словами Стайн, и создает «композицию каждого поколения»<sup>218</sup>.

В заключение обратимся еще раз к тезису о самобытных чертах американского авангардизма. Это прежде всего примат созидательности над отрицанием. И в случае «белого» авангарда, и в Гарлемском ренессансе эта креативность парадоксальным образом содержит в себе отрицание и эпатаж. Афроамериканский авангард отличается нигилизмом по отношению к белой культуре мейнстрима, отрицая белую, пуританскую, буржуазную американскую цивилизацию, а в пределе — целую западную культуру вообще, и утверждает новую примитивную культуру, основанную на расовых корнях, — это своеобразная форма североамериканского «теллурического мифа». Белый американский авангард отрицает американскую, пуританскую, буржуазную традицию. Если нигилизм и эпатаж европейского авангарда — это реакция на переизбыточность культурной традиции («крушите древние города!»), то американский авангардизм предполагает обращение к культурной традиции, благоговение перед ней, использование ее, даже манеру выставлять напоказ свое глубокое знакомство с ней — но при одном условии: это культурное наследие должно быть не-американским и желательно добуржуазным. В этом ряду располагается увлечение Элиота, Паунда, Хильды Дулиттл, Э.Э. Каммингса античностью, Средневековьем, Ренессансом, индуизмом и т. д.

Объект отрицания для американского авангарда — пуританская, буржуазная американская традиция. Бунт, нигилизм и отрицание по отношению к пуританству здесь во всем, даже в экспатриантстве и рецепции чужих культур. «Элитарность», «образованность» противопоставляются пуританизму с его «убожеством, прагматизмом и невежеством». Мифы античности, индуизма противостоят популярной американской мифологии (американская мечта, град на холме и т. д.).

Еще одна яркая американская черта — наличие белой разновидности примитивизма с характерным для нее поиском «своего лица», нового «американского языка», «американской вещи», «американского времени» и «американской реальности». В этом случае поиск корней и утверждение самобытности связаны с ориентацией на «черный примитив» и на подлинно американского гения Уитмена, с идеологией неоязычества, пантеизма, с утверждением взгляда на Америку как на страну молодую, пережившую период исторических заблуждений (пуританизм) и только вступающую на самостоятельный, подлинно американский путь.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Nathan G.J. The World in the Falseface. N.Y., 1923. P. 126.

<sup>2</sup> См., напр.: Hoffman F.J. The Twenties. American Writing in the Postwar Decade. N.Y., 1955.

<sup>3</sup> Ibid. P. 29.

<sup>4</sup> Брукс В.В. Литературная жизнь Америки // Брукс В.В. Писатель и американская жизнь. М., 1971. Т. 2. С. 183.

<sup>5</sup> Там же. С. 179.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же. С. 180.

- <sup>8</sup> Там же. С. 184.  
<sup>9</sup> Там же. С. 191.  
<sup>10</sup> Цит. по: *Hoffman F.J. The Twenties...* P. 36.  
<sup>11</sup> *Ibid.* P. 41.  
<sup>12</sup> *Брукс В.В.* О литературе сегодня // Брукс В.В. Писатель и американская жизнь. С. 199–200.  
<sup>13</sup> См.: *Germain E.B. Introduction. Surrealism in America // English and American Surrealist Poetry. Hammonds Worth, 1978.* P. 41–42.  
<sup>14</sup> *Williams W.C. Kora in Hell: Improvisations.* Boston, 1920. P. 49, 41.  
<sup>15</sup> *Эренбург И.Г.* Люди, годы, жизнь. Кн. 1 // Собр. соч.: В 8 т. М., 1996. Т. 6. С. 512.  
<sup>16</sup> *Дали С.* Поэзия стандарта // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 250.  
<sup>17</sup> «История авангарда в известной степени представляет собой серию символических попыток создания "неискусства"» (*Турчин В.С.* По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 15).  
<sup>18</sup> Там же. С. 16.  
<sup>19</sup> *Гаш С.* К упразднению искусства // Называть вещи своими именами... С. 254.  
<sup>20</sup> *Дали С.* Поэзия стандарта. С. 249.  
<sup>21</sup> *Norman C. Edward Estlin Cummings: The Magic Maker.* N.Y., 1964.  
<sup>22</sup> *Cohen M.A. Poet and Painter. The Aesthetics of Edward Estlin Cummings.* Detroit (Mich.), 1987. P. 36.  
<sup>23</sup> *Ibid.* P. 38.  
<sup>24</sup> *Chipp H.B. Theories of Modern Art.* Berkley (Ca.), 1969. P. 22.  
<sup>25</sup> *Ibid.* P. 268.  
<sup>26</sup> Все цитаты из поэзии Э.Э. Каммингса приводятся в переводе В. Британинского.  
<sup>27</sup> *Cohen M.A. Poet and Painter...* P. 76.  
<sup>28</sup> Development of language... killing homogeneity.  
<sup>29</sup> Цит. по: *Cohen M.A. Poet and Painter...* P. 66–67.  
<sup>30</sup> *Cummings E.E. Selected Letters.* N.Y., 1969. P. 84–85.  
<sup>31</sup> *Literary Essays of Ezra Pound.* N.Y., 1954. P. 267.  
<sup>32</sup> *Маринетти Ф.Т.* Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами... С. 162.  
<sup>33</sup> *Зверев А.М.* Деревенский умник // Иностранная литература. 1991. № 2. С. 221–229.  
<sup>34</sup> *Elliot T.S. American Literature // Atheneum.* 1910. N 4643. 25 April. P. 236–237.  
<sup>35</sup> *Ibid.*  
<sup>36</sup> *Literary Essays of Ezra Pound.* N.Y., 1968. P. 226.  
<sup>37</sup> Цит. по: *Пробштейн Я.* Вечный бунтарь // Паунд Э. Стихотворения и избранные cantos. СПб., 2003. С. 22.  
<sup>38</sup> *Pound E. A Retrospect // Literary Essays of Ezra Pound.* N.Y., 1954. P. 4.  
<sup>39</sup> *Ibid.*  
<sup>40</sup> *Ibid.* P. 9.  
<sup>41</sup> *Ibid.*  
<sup>42</sup> *Robinson J. H.D. The Life and Work of an American Poet.* Boston, 1982. P. 71–72.  
<sup>43</sup> *Guest B. Herself Defined. The Poet H.D. and Her World.* Garden City (N.Y.), 1984.  
<sup>44</sup> Цит. по: *Guest B. Herself Defined...* P. 286.  
<sup>45</sup> *Пробштейн Я.* Вечный бунтарь. С. 37.  
<sup>46</sup> *Венгерова З.* Английские футуристы // Паунд Э. Стихотворения и избранные cantos. С. 842–843.  
<sup>47</sup> Там же.  
<sup>48</sup> Там же. С. 845.  
<sup>49</sup> Там же. С. 841.

- 50 Там же. С. 845–847.
- 51 Там же. С. 847.
- 52 Национальная ассоциация содействия прогрессу цветного населения (NAACP), основана в 1909 г.
- 53 *Du Bois W.E.B.* The Souls of Black Folk. Essays and Sketches. Greenwich (Conn.), 1968. P. 211–212.
- 54 *Ibid.* P. 216.
- 55 *Ibid.* P. 45–46.
- 56 См. главу «Проблема авангарда: содержание, границы, понятийный аппарат» в кн. 1 наст. труда.
- 57 *Hughes L.* The Negro Artist and the Racial Mountain // *The Black Aesthetics*. Garden City (N.Y.), 1971. P. 171.
- 58 *Locke A.* The New Negro // *The New Negro*. N.Y., 1975. P. 14.
- 59 *Herskovitz M.J.* The Negro's Americanism // *The New Negro*. P. 353.
- 60 См., напр.: *Frazier E.F.* The Negro Family in the United States. Chicago, 1939.
- 61 *Barnes A.* Negro Art and America // *The New Negro*. P. 19.
- 62 *Hughes L.* The Negro Artist and the Racial Mountain. P. 171.
- 63 *Barnes A.* Negro Art and America. P. 20.
- 64 *Schomburg A.* The Negro Digs Up His Past // *The New Negro*. P. 237.
- 65 *Locke A.* The Legacy of the Ancestral Art // *The New Negro*. P. 254.
- 66 *Ibid.* P. 258.
- 67 *Дюбуа У.Э.Б.* Воспоминания. М., 1962. С. 340.
- 68 *Brown S.* The Negro in American Fiction. Washington, 1937. P. 49.
- 69 *Du Bois W.E.B.* The Review of «Nigger Heaven» // *The Crisis*. 1926. [Iss.] XXXIII. June. P. 81–82.
- 70 *Williams W.C.* Gertrude Stein // *Selected Essays*. N.Y., 1954.
- 71 *Anderson Sherwood / Stein Gertrude.* Correspondence and Personal Essays. Chapel Hill, 1972.
- 72 Первый перевод на русский язык: *Стайн Г.* Три жизни. Тверь, 2006.
- 73 *Anderson S.* An Apology for Crudity // *The Dial*. 1917. [Iss.] LXIII. 8 Nov. P. 437–438.
- 74 См. эссе: *Williams W.C.* America, Whitman, and the Art of Poetry // *The Poetry Journal*. 1917. November.
- 75 См.: *Williams W.C.* I Wanted to Write a Poem. The Autobiography of the the Works of a Poet. Boston, 1985.
- 76 *Williams W.C.* I Wanted to Write a Poem... P. 2.
- 77 *Ibid.* P. 16.
- 78 *Williams W.C.* The Selected Essays. N.Y., 1957. P. 185.
- 79 *Williams W.C.* I Wanted to Write a Poem... P. 7.
- 80 Сб. «Стихотворения» («Poems», 1909), «Настроения» («The Tempers», 1913).
- 81 *Williams W.C.* I Wanted to Write a Poem. P. 14.
- 82 *Tapscott S.* American Beauty: William Carlos Williams and the Modernist Whitman. N.Y., 1984. P. 6.
- 83 *Williams W.C.* I Wanted to Write a Poem... P. 14.
- 84 *Ibid.* P. 101.
- 85 См.: *Speaking Straight Ahead*. Interviews with William Carlos Williams. N.Y., 1976. P. 25–26.
- 86 См.: *Williams W.C.* America, Whitman and the Art of Poetry.
- 87 Цит. по: *Guimond J.* The Art of William Carlos Williams. A Discovery of America. Urbana; Chicago; London, 1968. P. 31.

88 Группа американских поэтов, в которую входили Луис Зуккофски (L. Zukofsky), Бэзил Бантинг (B. Bunting), Джордж Оппен (G. Oppen), Карл Ракоши (C. Rakosi), Чарльз Резникофф (Ch. Reznikoff).

89 Williams W.C. I Wanted to Write a Poem... P. 63.

90 Speaking Straight Ahead... P. 43.

91 Williams W.C. I Wanted to Write a Poem... P. 52.

92 См., напр.: Sayre H.M. The Visual Text of William Carlos Williams. Chicago, 1984; Dijskra B. The Hieroglyphics of a New Speech: Cubism, Stieglitz and the Early Poetry of William Carlos Williams. Princeton (N.J.), 1969; MacGowan Ch. J. William Carlos Williams' Early Poetry: The Visual Arts Background. Ann Arbor (Mich.), 1984; Hillis Miller J. Poets of Reality // Six Twentieth-Century Writers. N.Y., 1969.

93 Williams W.C. Four Foreigners // The Little Review. 1919. Sept. P. 37.

94 Сб. «Кислый виноград» («Sour Grapes», 1921).

95 Сб. «Тому, кто хочет!» («¡Al Que Quiere!», 1917).

96 Сб. «Весна и все прочее» («Spring and All», 1923).

97 Сб. «Стихотворения 1922–1928» («Poems», 1922–1928).

98 Arévalo Martínez R. El Hombre que parecía un caballo.

99 См.: Williams W.C. Collected Early Poems. N.Y., 1986. Vol. 1 (1909–1939). P. 480.

100 Ibid. P. 481.

101 Ibid. P. 63–64.

102 «Бруклинский паром» («Brooklyn ferry»).

103 The Autobiography of William Carlos Williams. N.Y., 1951. P. 158.

104 Williams W.C. The Great American Novel // Great American Short Novels. N.Y., 1960.

P. 307.

105 Ibid. P. 325.

106 Ibid. P. 316.

107 Ibid. P. 317.

108 Ibid. P. 325.

109 The Selected Letters of William Carlos Williams. N.Y., 1957. P. 286.

110 В «Seven Arts Group» входили англичанин Д.Г. Лоуренс и американские критики и литераторы Джеймс Оппенгейм (J. Oppenheim), Уолдо Франк (W. Frank), Рэндольф Борн (R. Bourne), Ван Вых Брукс (Van Wyck Brooks), Пол Розенфельд (P. Rosenfeld).

111 Bourne R. Twilight of Idols // The Seven Arts. 1917. [Iss.] II. Oct. P. 688. Цит. по: Guimond J. The Art of William Carlos Williams. P. 67.

112 Rolland R. America and the Arts // The Seven Arts. 1916. [Iss.] I. Nov. P. 48.

113 The Seven Arts. 1917. [Iss.] I. March. P. 505.

114 The Autobiography of William Carlos Williams. P. 178.

115 Williams W.C. In the American Grain. Norfolk (Conn.), 1956. P. 56.

116 Ibid. P. 67; 113.

117 Ibid. P. 210–211.

118 Guimond J. The Art of William Carlos Williams. P. 127.

119 Williams W.C. Dewey Americanism and Localism // The Dial. 1920. [Iss.] LXVIII. June. P. 687–688.

120 Цит. по: Tapscott S. American Beauty: William Carlos Williams and the Modernist Whitman. N.Y., 1984. P. 37.

121 См.: Williams W.C. I Wanted to Write a Poem...

122 Williams W.C. The Work of Gertrude Stein // Williams W.C. The Selected Essays. P. 118, 119.

123 Anderson Sh. The Work of Gertrude Stein // Sherwood Anderson / Gertrude Stein. Correspondence and Personal Essays. P. 14–15.



- 159 *Андерсон Ш.* Мужчина, который превращался в женщину // *Избранное*. М., 1983. С. 250.
- 160 *Андерсон Ш.* Ну и дурак же я // *Избранное*. С. 224.
- 161 *Андерсон Ш.* Хочу понять — почему // *Избранное*. С. 94.
- 162 Там же. С. 192, 198.
- 163 *Sherwood Anderson — Gertrude Stein*. Reno, March, 1924 // *Sherwood Anderson / Gertrude Stein...* P. 37.
- 164 *Spencer B.T.* *Sherwood Anderson: American Mythopoeist*. P. 162
- 165 *Sherwood Anderson — Gertrude Stein*. New Orleans, Oct. 1924 // *Sherwood Anderson / Gertrude Stein*. P. 39.
- 166 См., напр.: *Howe I.* *In the Lawrencean Orbit* // *Howe I.* *Sherwood Anderson*. Stanford, 1966.
- 167 Об этом см.: *Hoffmann F.J.* *Freudianism and the Literary Mind*. Baton Rouge (Louisiana), 1945; *Burbank R.* *The Artist as Prophet* // *Sherwood Anderson: A Collection of Critical Essays*. P. 76–79.
- 168 «Когда я познакомился с ней (Г. Стайн. — О.П.), она не говорила о Шервуде Андерсоне как о писателе, но зато превозносила его как человека, и особенно его прекрасные итальянские глаза, большие и бархатные, его доброту и обаяние. Меня не интересовали его прекрасные итальянские глаза, большие и бархатные, но мне очень нравились некоторые его рассказы. Они были написаны просто, а иногда превосходно, и он знал людей, о которых писал, и очень их любил. Мисс Стайн не желала говорить о его рассказах, она говорила о нем только как о человеке.
- А что вы думаете о его романах? — спросил я ее. Она не желала говорить о творчестве Андерсона <...> Рассказы Андерсона были слишком хороши, чтобы служить темой для приятной беседы. Я мог бы сказать мисс Стайн, что его романы на редкость плохи, но и это было недопустимо, так как означало бы, что я стал критиковать одного из ее наиболее преданных сторонников. Когда он написал роман, в конце концов получивший название «Темный смех», настолько плохой, глупый и надуманный, что я не удержался и написал на него пародию, мисс Стайн не на шутку рассердилась. Я позволил себе напасть на человека, принадлежавшего к ее свите. <...> И сама начала расточать похвалы Шервуду, когда его писательская репутация потерпела полный крах» (*Хемингуэй Э.* Праздник, который всегда с тобой // *Собр. соч.*: В 4 т. М., 1968. Т. 4. С. 412–413).
- 169 *Sherwood Anderson — Gertrude Stein*. New Orleans, March, 1935 // *Sherwood Anderson / Gertrude Stein...* P. 93.
- 170 *Sherwood Anderson — Gertrude Stein*. Brownsville, Texas, April, 1938 // *Sherwood Anderson / Gertrude Stein...* P. 109.
- 171 *Fanning M.* *France and Sherwood Anderson*. P. 45, 42.
- 172 *Ibid.* P. 45.
- 173 *Quod erat demonstrandum* (лат.) — «Что и требовалось доказать».
- 174 *Стайн Г.* Лекции в Америке // *Стайн Г.* Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. М., 2001. С. 493.
- 175 *Stein G.* Q.E.D. // *Stein G.* *Fernhurst, Q.E.D. and Other Early Writings*. N.Y., 1971. P. 56.
- 176 *Ibid.* P. 66.
- 177 *Ibid.* P. 103.
- 178 *Стайн Г.* Меланкта // *Стайн Г.* Три жизни. Тьерь, 2006. С. 121.
- 179 См., напр.: *Walker J.L.* *The Making of a Modernist: Gertrude Stein from «Three Lives» to «Tender Buttons»*. Amherst, 1984; *De Koven M.* *A Different Language. Gertrude Stein's Experimental Writing*. Madison (Wisc.); London, 1983.
- 180 *Стайн Г.* Меланкта. С. 127.

- 181 Там же. С. 102, 105, 127.  
182 Там же. С. 128.  
183 Там же. С. 230.  
184 Там же. С. 232, 233.  
185 Аллегра Стюарт, например, утверждает, что тексты Стайн относятся к «феноменологии умственной деятельности, а не к литературе» (*Stewart A. Gertrude Stein and the Present. Cambridge (Mass.), 1967. P. 66*).  
186 *Mellow J.R. Charmed Circle: Gertrude Stein and Company. New York; Washington, 1974. P. 125–126.*  
187 См.: *Mellow J.R. Charmed Circle: Gertrude Stein and Company. P. 125–128.*  
188 Лео Стайн (Leo Stein, 1872–1947), брат Гертруды.  
189 Роберт Мосс Ловетт (Robert Morss Lovett, 1870–1956) — американский писатель, ученый, издатель, политический деятель. Речь идет, видимо, о его романе «Крылатая победа» («A Winged Victory», 1907).  
190 *Mellow J.R. Charmed Circle: Gertrude Stein and Company. P. 77.*  
191 См. с. 375 наст. главы.  
192 Стайн Г. Что такое английская литература // Стайн Г. Лекции в Америке. С. 394–395, 424.  
193 Стайн Г. Меланкта. С. 92, 97–98, 120, 171, 245.  
194 Например, в упоминавшихся выше рассказах «Ну и дурак же я», «Мужчина, который превращался в женщину».  
195 Стайн Г. Пикассо // Стайн Г. Автобиография... С. 362.  
196 См. выше.  
197 *Mellow J.R. Charmed Circle... P. 77.*  
198 Стайн Г. Пикассо. С. 356.  
199 Там же. С. 381–382.  
200 Там же. С. 356.  
201 Там же. С. 373–374.  
202 Стайн Г. Меланкта. С. 202–203.  
203 Стайн Г. Пикассо. С. 355.  
204 Там же. С. 358.  
205 Там же. С. 363.  
206 Там же. С. 353, 364.  
207 Стайн Г. Постепенное становление «Становления американцев» // Стайн Г. Лекции в Америке. С. 497.  
208 Там же. С. 492.  
209 Там же. С. 494.  
210 Стайн Г. Портреты и повторы // Стайн Г. Лекции в Америке. С. 515, 522.  
211 Там же. С. 521, 539.  
212 См.: Стайн Г. Что такое английская литература // Стайн Г. Лекции в Америке. С. 392, 396, 401–402.  
213 Стайн Г. Пикассо. С. 343.  
214 Стайн Г. Картины // Стайн Г. Лекции в Америке. С. 445.  
215 См.: Стайн Г. Пикассо. С. 353.  
216 Стайн Г. Пикассо. С. 357.  
217 См. с. 375 наст. главы.  
218 Стайн Г. Пикассо. С. 352.

## ИСПАНСКИЙ АВАНГАРДИЗМ

---

Авангардистские тенденции в Испании проявились в первую очередь и по преимуществу в литературе и оформились в целостное художественное течение, объединившее футуристические и кубистские течения, — ультраизм — достаточно поздно, в 1919 г. Но говорить об оригинальности и художественной состоятельности испанского авангардизма позволяет прежде всего творчество Р. Гомеса де ла Серны (1888–1963) — а у него уже в середине 1910-х годов складывается собственная целостная модель восприятия действительности и ее отображения в литературе.

Поле испанского авангардизма расширяется (хоть и не слишком стремительно) на протяжении 1920-х годов: к Хуану Ларреа и Херардо Диего, примкнувшим к импортированному в Испанию чилийцем Висенте Уйдобро креасьонизму, присоединяется Рафаэль Альберти, перебирающий в раннем своем творчестве приемы различных авангардистских течений; на это же поле вступает и Р. дель Валье-Инклан (1866–1936), создавая новый драматический жанр — эсперпенто; на мадридской выставке Ассоциации иберийских художников 1925 г. впервые представляются отмеченные авангардистскими (сюрреалистическими и кубистскими) чертами произведения художников, работавших исключительно в Испании.

Центром, вокруг которого в это время сосредоточены авангардистские явления и тенденции, становится созданная в 1910 г. «Ресиденсия де эстудьянтес» (*Residencia de estudiantes* — букв. «студенческое общежитие»). Именно там формируется ядро так называемого поколения 1927 года, придавшего наиболее мощный авангардистский импульс испанской культуре: Ф. Гарсиа Лорка (1898–1936), С. Дали (1904–1989), Л. Бунюэль (1900–1983), Э. Прадос, М. де Фалья (1876–1946). «Ресиденсия» объединила ряд поэтов (кроме названного уже Лорки, это Х. Гильен (1893–1984), П. Салинас (1891–1951), Х. Диего, Р. Альберти, Л. Сернуда (1904–1963), М. Альтолагирре (1905–1959) и др.) и отдельных представителей иных областей искусства, либо принадлежавших к той же возрастной группе и связанных с «Ресиденсией», как упомянутые выше Дали и Бунюэль, либо «втянутых» в сферу ее художественных исканий личными контактами, как де Фалья. Дружеские отношения сложились между отдельными представителями «поколения» и художниками вальекской школы — первыми, кто попытался, не покидая Испании, работать в русле новейших тенденций в искусстве. Собственно, и первая мадридская выставка абстрактной живописи, прошедшая в 1922 г., связана с именем представителя «поколения», к тому же поэта — Рафаэля Альберти. Только появление авангардистских черт в архитектуре следует признать вполне независи-

мым от творческой среды «Ресиденсии», однако и относится оно уже к началу 1930-х годов.

В 1920-е годы не только нарастает, но и приобретает качественно новые черты интерес критики к авангардистским явлениям как в самой Испании, так и за ее рубежами. В 1909 г. Гомес де ла Серна едва ли не единственным откликнулся на манифест футуризма, если не считать каталонца Г. Аломара (1873–1941), чей интерес к течению исчерпывался стремлением оспорить право Маринетти на название. А сюрреализм в первой половине 1920-х годов вызвал целый ряд публикаций как ознакомительного, так и дискуссионного характера. В 1925 г. Х. Ортега-и-Гассет (1883–1955) завершил публикацию «Дегуманизации искусства», анализирувавшей новые формы в широком историко-культурном контексте. Тогда же Г. де Торре (1900–1972) напечатал исследование «Европейские литературы авангарда», предлагавшее характеристику основных европейских авангардистских течений: кубизма, футуризма, экспрессионизма, дадаизма, сюрреализма, а также креасьонизма и ультраизма. Это была первая книга подобного рода в Испании, замышлявшаяся автором как манифест новых направлений. В том же году вышел «Ультраизм в Испании» М. де ла Пеньи.

Наконец, 1927-й год свел воедино все обозначенные силовые линии: 300-летняя годовщина смерти одного из крупнейших поэтов эпохи барокко Л. де Гонгоры дала повод поколению, которое стало именоваться по этому году, для ряда акций, достаточно ярких, с одной стороны, и значительных — с другой, чтобы заявить о себе как о новом факторе культурной жизни Испании. Теоретические выкладки Ортеги-и-Гассета вкупе с литературоведческой подготовкой участников «инициативной группы» (добрая их половина преподавала в различных университетах дисциплины, связанные с литературой) позволили «поколению 1927 года» превратить метафоризм — одну из характернейших особенностей творчества Гонгоры — в ключевое понятие и основу нового поэтического метода. Попутно сам прием, выявляющий скрытые связи, объединяющие и гармонизирующие мир, был переосмыслен как средство радикальной диссоциации реальности и поэзии. Сравнительно широкое знакомство Испании с сюрреализмом и его популярность в культурно-художественной среде подсказали и направление, способное объединить представителей «поколения». Асорин (1873–1967) пишет в предисловии к пьесе «Бренди, много бренди» (1927): «Нынешний театр сюрреалистичен, он презирает мелочное, точное многословное копирование реальности. Он развертывается в пространстве фантазии, сна, ирреальности».

Верхняя — как, впрочем, и нижняя, ибо первый и единственный отмеченный авангардистскими чертами стихотворный сборник Д. Алонсо (1898–1990) «Дети гнева» относится к 1944 г. и связан с осмыслением гражданской войны — граница проявления авангардистских черт в творчестве отдельных художников абсолютно индивидуальна и определяется не столько объективными, сколько субъективными причинами. Р. Альберти до конца жизни оставался верен «идеалам юности», а у Л. Сернуды сравнительно недолгий авангардистский этап творчества был связан, по его словам, со становлением самосознания. Что касается культурной жизни страны в целом, то уже в 1930 г. Х. Диас Фернандес в книге «Новый романтизм» проводит черту между дегуманизированным искусством и новым его очеловечиванием через связь художника со своим временем: «Подлинным авангардом будет

тот, который приспособит новые формы выражения к новым волнениям мысли. Так поприветствуем новый романтизм человека и машины, которые будут творить искусство для жизни, а не жизнь для искусства»<sup>1</sup>. Как показывает «Желтый манифест» каталонских сюрреалистов, этот «новый романтизм» непосредственно вырастает из авангардизма. В 1930 г. «Газета литературная» опубликовала анкету, в которой участвовали Э. Хименес Кабальеро (1899–1988), С.М. Арконада, Торре, Гомес де ла Серна и др. В своих ответах почти все они говорили об истощенности авангардистских моделей и о самом авангардизме как о чем-то отошедшем в прошлое, хотя многие и считали себя по-прежнему авангардистами.

Само слово «авангард» стало употребляться в Испании для обозначения новых явлений в литературе в 1920-х годах и окончательно было закреплено в названии книги Торре. До этого для собирательного обозначения первоначально входивших в испанскую культуру как самостоятельные явления футуризма, кубизма, а затем и ультраизма употреблялось понятие «современное европейское движение». Имело хождение и достаточно рано введенное Рамоном Гомесом де ла Серной для обобщенного обозначения не только литературных течений, но и отдельных приемов, явлений и индивидуальных авторских стилистик («симультанеизм», «джазбандизм», «рамонизм», «аполлинеризм», «пикассизм» и т. д.) — все эти разнородные категории объединяет в глазах автора новизна и современность — словечко «измы» (*ismos*), вынесенное им впоследствии в заглавие книги 1931 г. и сохраненное Х.Э. Сирлотом (1916–1973) в «Словаре-измов». Р. Кансинос-Ассенс (1882–1964) использовал обозначение «новое искусство» («Космополис», 1919, № 2). Ортега-и-Гассет оперировал как этим понятием («Диалоги о новом искусстве», 1924), так и другим — «молодое искусство», подразумевая под ним нечто новое, родившееся на заре столетия<sup>2</sup>. Гомес де ла Серна во вступлении к упомянутой книге «Измы» также рассуждает о новом искусстве («смесь литературы, живописи и прочих музыки»), называя Аполлинера его предтечей (*precursor*) и проводя четкую верхнюю границу: «Мы покидаем эту эпоху, и надо оставить объяснение нашего времени». В этой книге, естественно, присутствует и понятие «авангард», но, насколько можно судить по контексту, оно для Гомеса де ла Серны уже понятия «нового искусства» и не описывает полностью эпохи.

Выдвигаемый моментом идеал «нового» становится универсальным и едва ли не абсолютным: «Новое не более чем ново. Новое должно удивлять даже самого новатора», — пишет Гомес де ла Серна в «Измах»; и там же: «Новое для меня, в своей изначальной чистоте, во внезапности разрыва неба и времени — самая суть жизни». Ориентированность на новизну и по прошествии времени будет восприниматься как основная отличительная особенность эпохи: в ней Гомес де ла Серна видел нерв времени в 1931 г. и через нее же определял авангардизм Торре в выросшей из «Европейских литератур авангарда» обобщающей трехтомной «Истории литератур авангарда» (1971).

Изначально о принципиальном неприятии всего «старого» заявило «поколение 1898 года»<sup>3</sup>, составлявшее, вместе с так называемым испаноамериканским модернизмом<sup>4</sup>, полюса притяжения-отталкивания, между которыми зарождались и оформлялись авангардистские тенденции в испанской литературе. В 1903 г. Пио Бароха (1872–1956) опубликовал обличительную статью, которая так и называется — «Старики» («*Los viejos*»), и даже названия журналов этого периода отражают

наметившееся размежевание: «Старые люди» («Gente vieja») против «Юности» («Juventud»). В ранних произведениях, и в первую очередь публицистике, представителей «поколения 1898 года» идеи и приемы, которым предстояло стать характерными и определяющими для различных направлений, пребывают в изначальной нерасчлененности. Вот типично модернистская трактовка авангардистской, казалось бы, темы — Р. де Мазесту (1875–1936) в книге «К другой Испании» (1899) замечает: «Подобно тому как троянская война была кружным путем, который избрала капризная природа, чтобы создать “Илиаду”, мы можем рассматривать железнодорожную сеть и муравейник фабрик как пьедестал, на котором воздвигнется [новое] поколение художников»<sup>5</sup>. В парадоксальном заострении Мазесту нового художественного языка требует не складывающийся новый мир, а, напротив, сам он явился лишь для того, чтобы стать пьедесталом для новых творцов. Эта нерасчлененность разных тенденций, в сочетании с ориентированностью на новизну, побуждает Ортегу-и-Гассета относить зарождение нового искусства к самому началу XX в.

Ситуация дополнительно осложняется тем, что с течением времени граница между «старым» и «новым» перемещалась и новое «старое» отторгалось с той же непримиримостью. Даже само название «поколение 1898 года» родилось у Асорины в 1912–1913 гг. как реакция на статью Ортеги, в которой последний отнес его представителей к «старикам»: по убеждению Асорины, отношение к жизни, а не возраст различает «старое» и «новое». Определенную границу между периодами развития испанской поэзии первой трети XX в. пытается провести в своей антологии Х. Диего. Первое издание, вышедшее в 1932 г., называлось просто «Испанская поэзия» и охватывало 1915–1931 гг., т. е. предыдущий период, по его мысли, закрывался смертью Р. Дарио (1867–1916). Открывала антологию подборка стихов Х.Р. Хименеса (1881–1958), который почитался поэтами «поколения 1927 года» в период их становления как учитель, но чья поэтика и эстетический идеал значительно отличались от их собственных. Граница между «старым» и «новым» по-прежнему оставалась идеологизированной, хоть и утратила прежнюю политизацию.

Определение для специфически испанского авангардистского понимания новизны удастся найти лишь Гомесу де ла Серне в «Измах», где он подбирает для него и новый термин — «асептика»: «Асептическое — нечто более чем чистое; это то, что покончило с определенными загадочными микробами, которые находятся не только вокруг, но и внутри, и в самом дыхании какой-то черты духа». В основу концептуации положен современный — научный взгляд на мир, причем отдельно оговорена его несовместимость с этическими установками в искусстве («Вместо непогрешимости морального чувства, которая требовалась от красоты, теперь необходимы асептические убеждения») и недопустимость каких бы то ни было устоявшихся взглядов или приемов — в этом отношении ценность новизны остается безусловной и не требующей обоснований. Что эта новизна не осталась всего лишь идеалом, заявленным в разного рода декларациях, и что по крайней мере некоторым испанским художникам удавалось создать видимое и осязаемое ее воплощение, подтверждает отзыв Аполлинера о Хуане Грисе (1887–1927): «Вот человек, который ценит только современное, вот художник (l'artiste-peintre), который хочет создавать только новые композиции, который желал бы рисовать, писать только материально чистые формы».

*«Вытесненный авангард»*

Косвенным свидетельством того, что различие, условно говоря, «модернистского» и «авангардистского» периодов и направлений в развитии испанского искусства начала XX в. не было прерогативой одних только теоретиков и «носителей» новой идеи, является стойкое неприятие авангардизма со стороны «широкой публики». Такие крупные художники, сыгравшие значительную роль в формировании общеевропейского авангардизма, как П. Пикассо (1881–1973), Хуан Грис (псевдоним Хосе Викторiano Кармело Карлоса Гонсалеса-Переса) и даже Ж. Миро (1893–1983), покидали Испанию и искали возможности для самореализации в Париже. Еще более наглядно демонстрирует невостребованность в тот период в Испании авангардистского искусства то, что присоединившиеся к течению после барселонской выставки кубистов 1912 г. новые художники — Х. Гонсалес (1876–1942), П. Гаргальо (1881–1934), М. Бланшар — тоже перебрались в Париж.

Пабло Руис Пикассо художественное образование получил в Барселоне (где в 1899 г. посещал облюбованное модернистскими художниками кабаре «Эльс Катр Гатс») и в Мадриде (где соприкоснулся с интеллектуальной средой «поколения 1898 года»). Пикассо даже основал вместе с Ф. де Асис Солером в Мадриде в 1901 г. журнал «Арте ховен». В 1900 г. он впервые побывал в Париже, куда окончательно переехал в 1904-м; в Испанию после этого наезжал время от времени, чаще всего летом. Круг его общения в эти годы составляют каталонские художники: Каналс, Пичот, Маноло, Касахемас, но в этот же период он знакомится с М. Жакобом, А. Сальмоном и Г. Аполлинером.

Первая испанская выставка Пикассо (совместная с Р. Касасом) прошла в Барселоне в 1901 г., и больше он в Испании до 1912 г. не выставлялся. Даже значительно позднее — во времена Республики — признание Пикассо носит скорее политический, чем собственно эстетический характер. В течение всего этого периода сотрудничество с соотечественниками если и осуществляется, то «на чужой почве»: в 1919 г. Пикассо оформляет для «Русских балетов» Дягилева «Треуголку» на музыку М. де Фальи, с которым он познакомился во время испанских гастролей «Русских балетов» 1917 г.; в 1921 г. он работает над танцевальной сюитой «Картина фламенко» того же композитора. Чрезвычайно плодотворное для скульптурного творчества Пикассо (это направление интересы художника приобретают в 1928 г.) общение с Х. Гонсалесом протекает во Франции.

Вместе с тем Пикассо достаточно рано становится одной из главных «притягательных сил» для «нового» испанского искусства. Хуан Грис, перебравшийся в Париж в 1906 г., едва ли не первым делом устанавливает контакты с Пикассо. В 1916 г. его посещает Гомес де ла Серна, который в следующем году, во время сотрудничества Пикассо с дягилевским балетом в Мадриде, дает в его честь обед в кафе «Помбо». Отправился к нему и Миро, переселившийся в Париж в 1920 г. А в 1928 г., в первый свой приезд в Париж, у него побывал Дали. В самой Испании Пикассо превращается чуть ли не в символ нового искусства — чтобы это понять, достаточно почитать «Апологию кубизма и Пикассо» Г. де Торре<sup>6</sup> или посвящен-

ную этому художнику главку «Измов» Гомеса де ла Серны. Возникает даже предположение, что склонность испанцев особо выделять среди авангардистских течений кубизм не в малой степени связана с той ролью, которую играл в этом течении Пикассо (ну и, конечно, с солидным численным «представительством» испанцев, которым кубизм не в последнюю очередь был обязан Пикассо).

В свете сказанного ясно, что практически полное отсутствие влияния Пикассо на художественную жизнь в самой Испании в 1910–1930 гг. может объясняться только полным несовпадением его эстетических установок с идеями, имевшими хождение и находившими отклик в стране. Для кубизма в целом и для творчества Пикассо в этот период в частности характерен отказ от миметизма и концептуальный, а потом и аналитический подход к искусству в целом и к картине в частности. Даже в голубой и розовый периоды творчества, еще не отвергнув миметичности, Пикассо уже исповедует концептуальный подход к цвету. Затем следуют размышления о специфической природе и параметрах реальности предмета изображения. Кубистическое совмещение различных точек зрения на полотне утверждает самостоятельность объекта, но Пикассо говорит: «Я пишу объекты так, как их мыслю, а не так, как вижу», и еще: «Невелика заслуга искать часы на улице. Вопрос в том, чтобы найти их»<sup>7</sup>, — утверждая интеллектуальную природу предмета изображения, имеющего мало общего с «объективной реальностью». И вполне последовательно переходит к размышлениям о соотношении этой самой «объективной реальности» с реальностью искусства и реальностью картины — особенно наглядно и «осязаемо» они представлены в его коллажах.

Прописав в своих картинах все аспекты теоретического осмысления искусства — от самых конкретных до наиболее обобщенных и абстрактных, Пикассо оставляет кубизм и обращается к осмыслению наследия прошлого. И, похоже, еще больше отдаляется от эстетических вкусов Испании: если на протяжении ранних и кубистских периодов творчества Пикассо Гомес де ла Серна внимательно следит за его поисками, то сотрудничество художника с Дягилевым побуждает его к упреждениям в остроумии, а «классицистические» изыскания Пикассо — к замечаниям о пластичности форм и невероятном чувстве материала. Интерес к содержательной и концептуальной стороне творчества Пикассо возвращается к Гомесу де ла Серне лишь с наступлением сюрреалистического этапа.

Сопоставление «испанской судьбы» Пикассо с практически полным отсутствием на испанском культурном поле Хуана Гриса (судя по биографиям, при жизни художника его работы единственный раз выставлялись в Испании во время упомянутой выставки кубистов в галерее Далмау в Барселоне в 1912 г.), тем более заметным, что упоминается он всегда с огромным пиететом, — сопоставление это заставляет предположить, что именно интеллектуальный характер творчества и сосредоточенность на теоретических аспектах «выталкивают» обоих из испанской художественной среды. О каком-то недопонимании в отношении Пикассо, не склонного вербализовывать свои интуиции, здесь говорить не приходится — это доказывает очерк Гомеса де ла Серны; что до Хуана Гриса, то и Гомес де ла Серна, и Торре называют его одним из самых ярких и глубоких теоретиков кубизма.

Действительно, ему принадлежит ряд чрезвычайно выразительных формулировок: «Я работаю с духовными элементами, с воображением; стараюсь конкрети-



зировать абстрактное, идя от общего к частному, что означает, что я исхожу из абстракции, чтобы прийти к реальному факту. Мое искусство — искусство синтеза, дедуктивное искусство, как говорит Рейналь»<sup>8</sup>. Отсюда вытекает и новое понимание познавательной функции искусства: это «живописная математика, которая ведет меня к репрезентативной физике» — перед нами качественно иной уровень научного осмысления «нового» искусства. Речь идет не только об изменении системы мотиваций и интерпретаций, но и о принципиально новом видении мира: изображение предмета становится его открытием или изобретением. А может быть, и его созданием/конструированием; и для этого варианта рационализации творческого акта в рамках кубизма Хуан Грис находит очень выразительную формулу: «Живопись — разновидность плоскостной и окрашенной архитектуры»<sup>9</sup>. Ничего похожего на этот антимиметизм и аналитичность в испанском контексте мы не найдем.

Гораздо легче вернулся в отечественный контекст Жоан Миро, но в его случае интерес представляет сам факт отъезда в Париж в 1920 г. К тому времени (с 1916) в Каталонии уже существовали авангардистские группы, он и сам в 1918 г. вступил в группу Курбе. И по части личного признания тоже вроде бы все складывалось для Миро вполне благополучно: в том же 1918 г. в галерее Далмау прошла его персональная выставка. Тем не менее он решил покинуть родину, хоть и проводил впоследствии часть года в Каталонии. Перед отъездом творчество его было отмечено фовистскими и кубистскими чертами, в Париже в 1923–1924 гг. он познакомился с сюрреалистами, а в 1925 г. с самим Бретоном и с этого времени фактически вошел в их круг.

Картины его в этот период полностью отрываются от реальности и превращаются в самостоятельный, самодостаточный и самооценный объект — в этом аспекте сюрреалистический подход к искусству мало отличается от кубистского. Однако Миро видит в картине поле приложения воображения, а не логики; и хотя его произведения не имеют ничего общего со сновидческим миром картин Дали и сюрреалистических фильмов Бунюэля, его образы, напоминающие детский рисунок или продукт автоматического письма, были достаточно интуитивны, чтобы органично войти в испанский авангардистский контекст. А Пикассо и в сюрреалистический период творчества — какие бы невозможные фигуры ни выходили из-под его кисти — продолжает рефлектировать о природе изобразительности. Его картины по-прежнему концептуальны, и он остается для испанского авангардизма фигурой внешней, хоть и глубоко почитаемой. И это несмотря на то, что он полностью солидарен с сюрреалистами в вопросе максимальной индивидуализации и высвобождения ассоциаций — грань между рационалистическим (аналитическим) и иррациональным (интуитивным) подходом к творчеству ощущается испанским авангардизмом очень тонко.

Но, возможно, мы придаем излишнее значение различиям эстетических установок Пикассо и Миро и востребованность последнего на родине — всего лишь исключение, подтверждающее правило. Ведь целый ряд испанских художников перебрались в Париж в 1920-е годы: Ф. Борес, Э. Виньес, Х. Пейнадо (1898–1975), Х. Сальвадо, П. Флорес, Л. Фернандес — и это только те, кто переселился туда окончательно. Кроме них в Париже побывали Б. Паленсия (1894–1980), Ф. (Панчо) Коссио (1898–1970), М. Анхелес Ортис (1895–1984), Х.М. Усесай, Р. Гайя (1910–

2005) и др. Впрочем, консервативность, сохраняемая испанской художественной средой и в 1920-е годы, не опровергает тезиса об отторжении испанским авангардизмом рационализма в разных его проявлениях, косвенным же его подтверждением может служить вытеснение из поэтического поля страны такого глубокого и тонкого поэта, как Х. Ларреа, в конечном счете не только переехавшего в Париж, но и ставшего писать по-французски.

### *Рамон Гомес де ла Серна*

Первая фигура авангардистского контекста, сумевшая реализовать себя в Испании, вполне предсказуемо принадлежала к литературной среде. Сам Гомес де ла Серна в предисловии к «Измам» так характеризовал свои отношения с авангардизмом: «Я попадал под обстрел в авангарде и я всегда подставлял грудь и отвечал как авангардист, будучи на самом деле будущнистом (*porvenirista* — образовательно от *porvenir*, существительного, соединяющего значение “будущее” и “будущность, судьба”. — А.М.), а это позиция менее воинственная, а также менее риторическая, чем футуристическая, потому что будущее гораздо более отдалено и высокопарно, чем будущность».

Войдя в литературу в 1900-е, он, как и Хосе Ортега-и-Гассет, оказался одним из первых молодых писателей (или, в случае Ортеги-и-Гассета, мыслителей), достаточно оригинальных и достаточно серьезно относящихся к собственному творчеству, чтобы обеспокоиться перспективой прожить всю свою литературную жизнь в тени «поколения 1898 года» и остаться в истории, в лучшем случае, младшим их современником, а в худшем — эпигоном. Они встают перед необходимостью отмежеваться каким-то образом от старшего поколения. Ортега решает проблему в духе «поколения 1898 года» — через противостояние, а Гомес де ла Серна находит свой индивидуальный и индивидуалистический путь («невхождения» в какие бы то ни было литературные направления-течения-школы-группы (в 1919 г. он отказался возглавить движение «ультраистов»). Насколько этот путь органичен для его склада ума, демонстрируют и «Измы», в предисловии к которым он выделил персонализм как одну из специфичных черт эпохи, а в самой книге описал целый ряд таких индивидуальных стилей, хоть и не включил в нее свой собственный «рамонизм».

При всем своем индивидуализме, выработать этот стиль и нащупать собственную тематику Гомесу де ла Серне удалось далеко не сразу. В апреле 1909 г. в журнале «Прометео»<sup>10</sup> (1908–1912), в одном номере с «Манифестом футуризма» Маринетти, была напечатана лекция «Концепция новой литературы», прочитанная Гомесом де ла Серной незадолго до этого в мадридском Атенео<sup>11</sup>, в рамках кампании по объединению молодежи вокруг имени М.Х. де Ларры. «Привязка» к имени Ларры, сыгравшего важную роль в становлении идей «поколения 1898 года», лишний раз подтверждает преобладание оригинальных литературно-критических построений писателя по отношению к концепциям старшего «поколения».

Гомес де ла Серна заявляет, что его понимание «новой литературы» вдохновляется «больше неизданным, чем сделанным до сих пор». Он выступает против штампов, общих мест и избитых тем, характеризующих буржуазную литературу. Иконоборческое разрушение старого позволяет нащупать характер нового.

Литература должна быть «синтетической», физически индивидуалистической и личной: «Все ее императивы телесны, и всё в ней утверждает осмысленное и будоражающее *органическое* соответствие между миром и индивидом», настолько органическое, что она содержит «красные кровяные тельца, сперму, сетчатку глаза, дерму и эпидерму». Литература должна быть яростно актуальной и возвышенной: «надо всегда писать так, словно свидетельствуешь», надо бежать совершенства и искать «неправильности, асимметричности стиля». Главное в новой литературе то, что она всегда «в становлении». Нельзя останавливаться в новаторстве: «Я полон надежд на новую литературу, потому что она изначально отрекается от всего устоявшегося, даже от анархизма, если он приостанавливается в своем бунте»<sup>12</sup>.

Бунтарские, иконоборческие, мессианские мотивы и обличение буржуазной литературы принадлежат одновременно как модернистскому (особенно в «изводе» «поколения 1898 года»), так и авангардистскому (представленному в этом номере журнала манифестом футуризма) идеологическому полю. Трактровка новизны как вечного становления — уже вполне оригинальная, гомесовская: он и в «Измах» приводит очень близкую идею Пикассо: «Искусство не эволюционирует, оно идет (*marchar* — и «двигаться», и «функционировать, работать как механизм». — А.М.)). В призыве к неправильности стиля можно усмотреть первые намеки на складывание собственной авторской поэтики Гомеса де ла Серны. Но наибольший интерес вызывает физиологическая трактовка телесности литературы — он и сам будет реализовывать ее в своем творчестве, но, кроме того, подобная трансформация чувственности будет характерна для поэзии Салинаса.

«Концепция новой литературы» позволяет оценить и модернистские корни мышления Гомеса де ла Серны, и то, в какой степени он уже в самом начале творческого пути готов от этих корней оторваться. Сопровождающая манифест футуризма его статья «Интеллектуальное движение. Футуризм» аналогичным образом выстраивает диалектику отношений писателя с авангардизмом: мы видим, насколько близки ему в этот период авангардистские идеи и насколько он при этом автономен от них в собственном творчестве. Так, по поводу пункта, объявлявшего гоночный автомобиль, несущийся на полной скорости, более прекрасным, чем Ника Самофракийская, Гомес де ла Серна заметил, что высказал эту мысль раньше, правда, в отношении механической бритвы — отмечая близость собственных деклараций и тезисов футуристов, он то ли не видит, то ли не желает комментировать принципиальное расхождение: Маринетти эстетизирует технику и скорость, а Гомес де ла Серна — тривиальное (впоследствии это станет одной из знаковых черт его эстетики).

С точки зрения формирования в Испании авангардистской концепции искусства особенно симптоматична провозглашаемая в этой статье значимость манифеста — «вещи фундаментальной и очищающей», — который представляет собой «шест, необходимый нам для прыжка», и одновременно дает указания к чтению текста. Но и тут общая тенденция осмыслена по-своему: писатель требует от «прокламации» художника прежде всего «эфемерности» — она не должна застывать, делаться схоластической, поскольку не должно останавливаться и само искусство — это уже идея художника, выражающего будущее в его становлении и воплощении в человеческих судьбах (*porvenirista*). Гомес де ла Серна выступает про-

тив целостности и завершенности произведений — его надо постоянно разрушать, чтобы создавать заново: «разрушать, революционизировать, перелопачивать, чтобы не портилось». Постоянное движение — залог сохранения индивидуальности, своего лица: «В успокоенности, в упорядоченности, в статус-кво человек разрушается, стирается, сглаживается, пока наконец — о, ужас! — не становится как все, то есть как никто, не становится никем»<sup>13</sup>.

Свои теоретические выкладки Гомес де ла Серна начал реализовывать уже в опубликованных в «Прометео» «Тривиальных диалогах»: «...первый восторг разговоров нашей группы в случайных кафе, во время которых я записывал всё, что говорилось, и потом публиковал, как вышло — спонтанно и бойко»<sup>14</sup>. В этом автокомментарии проскакивает еще одно дифференциальное в искусстве той эпохи определение: «спонтанное». Рассуждая позднее в «Измах» о кубизме, писатель четко изложил причины, обуславливающие неприемлемость для этого течения спонтанности в искусстве; однако в его собственном творчестве спонтанность со временем трансформируется в стилеобразующее отрицание осмысленности и стройности бытия.

Первой книгой, подчиненной новой поэтике, стал «Растро» (1915), посвященный мадридскому блошиному рынку и знаменующий решающий шаг в становлении творческой манеры зрелого Гомеса де ла Серны. Здесь вещь, вырванная из привычного контекста, попав в окружение других вещей, обретает самостоятельность и как объект творчества, и как феномен реальности. Именно в вещах, причем в самых банальных и тривиальных, выражается и воплощается человеческий мир: «Мир овеществлен», — констатировал Гомес де ла Серна еще в 1909 г. Смысл отдельной вещи не исчерпывается прежним ее применением, случайные сочетания/коллажи, возникающие на рынке, заставляют усомниться в привычных связях и моделях восприятия действительности, погружают мир в первобытный хаос: «все перестало быть тем, чем является по определению». Реальность фрагментируется, превращается в калейдоскоп вещей, представленных здесь и сейчас: «Обобщение, идея ансамбля разрушается, теряется, забывается. Перспектива рынка рассыпается и мелкие перспективы замыкают нас окончательно в его рамки». И все эти вещи, такие материальные и осязаемые, эфемерны: «Растро, прежде всего, не столько место вещей, сколько место образов и ассоциаций идей, образов, ассоциаций осязаемых, выстраданных, нежных, внутренних, которые, чтобы не предать себя, деформируются — как только образуются и в дальнейшем — в белую, прозрачную, воздушную и летучую иронию...» Освобожденная, казалось бы, от диктата взгляда, субстантивированная вещь оказывается больше, чем раньше, зависимой от восприятия человека, а в поэтике Гомеса де ла Серны срабатывает еще один структурообразующий прием — ассоциация (идей, образов и т. д.). Однако перед читателем возникает мир «старых вещей» и в прямом и в переносном смысле: не качественные изменения в окружающем мире требуют пересмотра художественных средств, а инерция и косность утвердившихся условностей — и на уровне восприятия и на уровне выражения.

За год до «Растро», в 1914 г., Гомес де ла Серна впервые опубликовал «трегерии», которые начал писать еще в 1910 г. Он называл созданный им жанр суммой метафоры и «юморизма». Следует отметить, что Гомес де ла Серна неоднократно подчеркивал особое значение юмора для искусства. В эссе «Серьезность и значи-

земля. На это указывают физиономии поэтических Робинзонов и литературных Адамов, которые так часто встречаются среди вас»<sup>17</sup>.

Призвав к восстанию против привычного и к абсурдному: «будем прежде всего абсурдны, необъяснимо абсурдны» еще в «Немой книге. Секреты» (1911), Гомес де ла Серна воплощает свое видение этой категории в романах 1920-х годов в образах, отражающих нелепости и несообразности окружающей жизни. Фрагментарное, избыточное отступлениями, открытое и неоднозначное повествование соответствует видению реальности, которое запечатлено и в грегеридах, и в «Растро»: «восставать против фрагментарности абсурдно, потому что строение мира фрагментарно, его основа атомарна, его правда — распад». Впоследствии он назвал эти произведения «романами о туманности» и отнес к ним «Нелепого» (1922) и «Романиста» (1923).

Герой первого из названных романов практически лишен личности и является одновременно катализатором и жертвой нелепостей и несообразностей жизни. Отдельные эпизоды романа воспроизводят и пародируют литературные стереотипы прошлого и настоящего. Сам герой — Дон Жуан поневоле, который считает любовь воплощением абсурдности жизни, — своей беспомощностью перед лицом обстоятельств выхолащивает миф, разоблачает его условность. Гомес де ла Серна не утверждает приоритета жизни перед искусством — именно столкновение с литературными моделями наиболее выпукло демонстрирует нелепость и абсурдность жизни. В финале герой обретает свою судьбу, увидев себя на экране кинотеатра в главной роли и обнаружив в соседнем кресле партнершу по фильму, — искусство предстает неотъемлемой частью абсурдного бытия. Литературные ассоциации и стереотипность поведения освобождают героя от диктата логики и здравого смысла, автор же под знаком царящей в жизни нелепости и всепобеждающей случайности разрывает в своем повествовании цепи причинно-следственных связей. Ключом к пониманию романа становятся рассыпанные по тексту грегерида, которые одновременно подчеркивают его литературность. Особая роль литературы в улавливании туманной и невнятной сути бытия еще более выпукло показана в «Романисте», в значительной части состоящем из изложения произведений главного героя. Романная форма позволяет придать намеченному еще в грегеридах пониманию мира как сплава тривиального и абсурдного/нелепого больший объем и создать адекватный этому миру образ человека, пребывающего всецело во власти грез и несуразных случайностей. С точки зрения интеграции авангардистских приемов в повествовательную манеру Гомеса де ла Серны заслуживает упоминания еще один его роман 1920-х годов: в «Киноландии» (1923) он отказывается от сквозного сюжета и героев и обращается временами к технике коллажа.

Так выглядела поэтика Гомеса де ла Серны в самые «авангардные» для него и для Испании годы; и нет необходимости доказывать, что, как бы ни ценил он «новое», есть целый ряд традиционных идей, категорий и приемов, с которыми он не готов расстаться. То, что мы имеем дело с осознанной позицией, а не с переходной фигурой, не способной подняться до подлинно нового осмысления реальности и эстетики, доказывает очень четкая расстановка акцентов в уже не раз цитированном вступлении к «Измам»: «На протяжении всей этой книги я буду представлен в неизменно бунтарской позиции, но бунтарство это в основе своей драматическое и взволнованное, приверженное по-новому структурированному созиданию, лирич-

ное от соблазна человечности, которая страдает в разгар дегуманизации, с внутренней дрожью выбирающее направление среди разнообразия, дефлорирующее девственное с подлинной страстью». Полемическую заостренность в этом пассаже имеет не только неприятие дегуманизации, но и многократно подчеркнутая в разных формах верность эмоциональности в творчестве. Спорными и неоднозначными в контексте теории новой поэзии и нового искусства в Испании стали и такие, казалось бы, традиционные понятия, как «драматическое» и «лирическое» — так что и их появление здесь не случайно.

Конечный результат, к которому должна привести абсолютизированная погоня за новизной, видится автору «Измов» не слишком радужным: «Я бы сказал, что готовится не какое-то искусство, а свобода человека и его конечная чудовищность, вещи, которые, возможно, никогда нельзя будет прожить в реальной жизни, можно будет пережить в уме. Я бы даже сказал: готовится свобода идюта, которая в конечном счете, если присмотреться хорошенько, является вершиной свободы».

### *Европейский авангардизм в Испании: рецепции*

Становление Гомеса де ла Серны приходится на тот период времени, когда на европейскую арену выходят основные авангардистские течения и, как показывает анализ его творчества, оно проходит во взаимодействии с ними и в диалоге с крупнейшими их представителями. Последующие авангардистские течения и фигуры возникают в Испании значительно позже и самоопределяются уже в контексте сложившегося европейского авангардизма, пропагандой которого в Испании активно занимался Гомес де ла Серна.

### *Футуризм*

Знакомство Испании с авангардистскими течениями началось с публикации в апреле 1909 г. в журнале «Прометео» «Манифеста футуризма» Маринетти, напечатанного впервые 20 февраля 1909 г. в «Фигаро». Выше была рассмотрена предпосланная ему статья Гомеса де ла Серны. Сам же Маринетти несколько позже направил в «Прометео» «Футуристическую прокламацию к испанцам», по словам Гомеса де ла Серны нигде больше не публиковавшуюся. В ней написанная широкими мазками и выдержанная в свойственных автору патетических тонах панорама прошлого Испании завершается конкретными политическими выводами и рекомендациями, затрагивающими и некоторые нюансы современной обстановки. Для проведения необходимых преобразований политики, литераторы и художники должны энергично сотрудничать, чтобы полностью изменить испанский менталитет. Предлагаемая программа действий состоит из восьми пунктов: надо превозносить национальную гордость; развертывать и защищать индивидуальные достоинство и свободу; воспевать «победоносную науку и ее героический труд»; «решиительно отделить идею милитаризма от идеи других государств и от клерикальной реакции»; обосновать идею мощной армии и возможной войны, а также свободного промышленного и коммерческого пролетариата; трансформировать, не уничтожая, все основные качества расы: «любовь к опасности и борьбе, бесстрашие, ар-

тистическое вдохновение, дерзкую гордость и силу мускулов»; бороться с тиранией любви и, наконец, защитить Испанию от «архаизма».

Прокламация была напечатана в 1910 г. с преамбулой Гомеса де ла Серны, подписанной псевдонимом Тристан и состоявшей сплошь из восклицаний. В ней отдельные идеи Маринетти — «Бунт!», упоминание скорости и аэродрома — переплетаются с модернистскими мотивами. Гомес де ла Серна концептуализирует идею нового искусства в метафорических формах («Вырубка кипарисов!», «Камень в глаз луны!», «Лиризм, разлитый в гаубице и в лучах поразительных прожекторов!»), далеких от дискурсивной внятности прокламации Маринетти, но вполне авангардистских по звучанию и одновременно предвосхищающих его собственные грегории. Некоторые идеи Маринетти Гомес де ла Серна смягчает: так, уничтожение кладбищ превращается в секуляризацию. Всесокрушающий галоп по кладбищам, от которого «предки засмеются с футуристической радостью и счастьем», почувствовав, что их попирают ноги более мощные, чем их собственные, становится галопом «по старым городам и по осматрительным людям, по всем омоформам<sup>18</sup> и многоречивой гротескной процессии!» Образ молодежи, радостно переступающей через трупы стариков, сменяется звуком юношеского голоса, сила которого важнее слов.

Есть в преамбуле Гомеса де ла Серны и оригинальные лозунги: «Избавление женщины от беременности, чтобы она была свободна и самодостаточна вне лживых идиллий и браков!», «Масонское и мятежное братство!», а также собственные эстетические идеалы: «Точка пересечения, шутка, экзальтация, текст, словно из маркониграммы или чего-то более тонкого, летающего над морями и горами!» Гомес де ла Серна, как уже отмечалось, готов отказаться не от всех традиций; в его преамбуле вполне уважительно упоминается испаноамериканский модернизм, мелькает Фермопильское ущелье и пирамиды; для него футуризм — это «Праздник под музыку Вагнера!». И в целом преамбула носит гораздо более «литературный» характер, чем текст Маринетти.

В испанском ультраизме больше всего внешних примет именно футуристического влияния: молодые поэты прилежно воспевают скорость и аэропланы, воспроизводят звуки работающих моторов и т. д. Но органическое включение футуристической поэтики в контекст испанской авангардистской поэзии произошло гораздо позже, ближе к 1930-м годам; в качестве примера критики приводят стихотворения «Платко» Альберти или «Underwood girls» Салинаса. В тот же период футуристические мотивы появляются в прозе Э. Хименеса Кабальеро (по его инициативе Маринетти выступил с лекцией в «Резиденсии») и Ф. Айалы — его проза привлекает повышенное внимание критиков, поскольку демонстрирует «идеальную ассимиляцию футуризма, неогонгоризма, немецкого экспрессионизма и сюрреализма»<sup>19</sup>, — а Жоан Миро начинает использовать в своих полотнах «свободные слова», по футуристической модели.

### Кубизм

Кубизм был самым популярным в Испании авангардистским течением, поспорить с ним мог бы, пожалуй, только сюрреализм. Большим энтузиастом кубизма был Гомес де ла Серна; он даже книгу, посвященную авангардистским те-

чениям, первоначально собирався назвать «Достоверная история кубизма и других -измов». Не менее восторженно относился к этому течению и Торре. Но знакомство Испании с кубизмом, хоть он и возник раньше футуризма и у истоков его стоял испанец, состоялось только в 1912 г., когда в Барселоне в галерее Далмау прошла выставка художников-кубистов, в числе которых были Хуан Грис, М. Дюшан, Ж. Метценже, А. Глез, М. Лорансен. Как говорилось, после нее к кубизму примкнули новые испанские художники, однако в Испании живописный кубизм развития не получил, хотя Э. Д'Орс в 1914 г. писал: «В конце концов, что может быть более испанского, чем это желание деформировать предметы <...> и деформировать их не по канону, но в порыве страсти?» Позже сходную мысль высказала Гертруда Стайн: «...кубизм есть изобретение чисто испанское и только испанцы могут быть кубистами <...> единственно истинный кубизм есть кубизм Пикассо и Хуана Гриса. Пикассо создал его, а Хуан Грис пропитал экзальтацией и ясностью видения»<sup>20</sup>. О кубистичности кастильского пейзажа писал и А. Карпентьер<sup>21</sup>.

В 1915 г. Гомес де ла Серна организовал первую выставку кубистов в Мадриде (под названием «Выставка честных художников»); в ней участвовал в числе прочих Диего Ривера. В следующем году Гомес де ла Серна познакомился не только с Пикассо, но и с Аполлинером. В 1916-м же году, спасаясь от войны, в Мадрид приехали Робер и Соня Делоне, а в Барселону перебрались Пикабия, Глез, Канудо, Лорансен и А. Краван. В Барселоне Ф. Пикабия, не забывший опыт нью-йоркской галереи «291» А. Штиглица, начинает издавать свой журнал — «391» (1917). Первая мировая война, прошедшая фактически мимо Испании и не приведшая к кризису традиционных ценностей, как в остальной Европе (возможно, потому, что разочарование и утрата иллюзий, порожденные катастрофой 1898 г., были предельными, а последовавший за ней пересмотр ценностей — радикальным), косвенным образом все же подтолкнула страну к развитию авангардизма.

Литературное наследие кубистов пришло в Испанию позже: Аполлинер при жизни печатался только в некоторых каталонских журналах; в Мадриде уже после смерти его печатали по преимуществу ультраистские издания; кроме того, его цитировал Кансинос-Ассенс. В ультраистских журналах печатались также Жакоб, Реверди, чей журнал «Нор—сюд» Торре называл «платформой всей кубистской фаланги», и Сандрар, которого связывали дружеские отношения с Торре, Пересом Феррером и Морено Вильей.

Интерес к художественному и теоретическому наследию кубизма не угасал и в 1920-е годы: Реверди печатался в «Исле» и в «Газета литерариа»; в 1924 г. в Мадриде вышел и был отрецензирован Б. Харнесом «Пролог» к «Стаканчику с игральными костями» Жакоба, а сам он прочитал лекцию в «Ресиденсии» в 1926 г.; в 1930 г. была издана антология Сандрара. Гомес де ла Серна, в целом не склонный к сколько-нибудь подробному изложению теоретических основ описываемых им течений и стилистик, делает исключение для кубизма (в разделе «Измов», посвященном Пикассо). А значит, в Испании на тот момент существовал интерес не только к плодам, но и к «механике» творчества кубистов. Манера изложения материала: основные положения — очень сжато, но емко; а нюансы и вариации — более подробно, с эффектными цитатами из самых разных теоретиков и историков движения, — позволяет оценить, насколько глубоким и детальным было знание эстетики этого движения.



В поэтику испанского авангардизма кубистские (как и футуристические) мотивы и приемы интегрируются во второй половине 1920-х годов. В 1926 г. Х. Диего создает рассказ «Квадрант» с подзаголовком «новеллоид» (*noveloide*); кубистская образность (и метафоры, использующие математические — чаще всего геометрические — понятия) присутствует в его сборниках «Учебник пены» (1924) и «Басня об Иксе и Зет» (1932). Х.К. Майнер усматривает кубистское столкновение анекдота и реальности в сборнике рассказов Ф. Айялы «Боксер и ангел» (1928); а другие критики указывают на кубистский характер стихотворения «Живая природа» (обыгрывается испанское название натюрморта: *naturaleza muerta*) Х. Гильена. Отсылки к кубизму встречаются в поэтическом сборнике «Трубка табака» (1919) и в романе «Тиран Бандерас» (1927) Валье-Инклана. Таким образом, литературное освоение кубизма в Испании было впечатляюще широким — если сравнивать с другими авангардистскими течениями.

У художников, работавших в Испании, кубистские тенденции проявляются тоже в начале 1920-х годов — они заметны в произведениях Дали, оказывают влияние на формирование творческой манеры художников вальекской школы — но довольно быстро вытесняются сюрреалистическими.

Углублению интереса к теоретическим основам кубизма на раннем этапе развития испанского авангардизма в определенном смысле способствовал креасьонизм и его создатель — Висенте Уйдобро (о его творчестве см. ниже главу «Авангард в Испанской Америке»).

#### *Висенте Уйдобро и креасьонизм*

Приезд в Мадрид из Франции осенью 1918 г. чилийца Висенте Уйдобро, «привезшего» с собой собственное авангардистское течение — креасьонизм, послужил непосредственным толчком к формированию первого испанского авангардистского течения — ультраизма. В Париже, куда он впервые приехал в 1916 г., Уйдобро завязал отношения с Пикассо и Хуаном Грисом. В Испании он возобновил дружбу с Кансиносом-Ассенсом, с которым переписывался с 1914 г., а лично встретился в первый свой краткий приезд в Мадрид в 1916 г., и познакомился с Р. и С. Делоне, а также с Гомесом де ла Серной и молодыми литераторами, бывавшими в кафе «Помбо», в том числе с Торре, И. дель Вандо-Вильярмом (1890–1963), М. Бахариссе (1895–1931). В это время он переписывался с Тцара и публиковался в его журнале «Дада». В Мадриде вышло сразу четыре книги Уйдобро: две на французском («Улюлю» и «Эйфелева башня», последняя — с иллюстрациями Делоне) и две на испанском («Арктические стихи» и «С экватора»). В 1920 г., вновь поселившись в Париже, Уйдобро пишет для ультраистских журналов «Гресья», «Сервантес», «Таблерос» и «Ультра».

В том же 1920 г. Э. Гомес-Каррильо публикует в «Либераль де Мадрид» интервью с Реверди, в котором тот утверждает, что именно он создал креасьонизм. Журнал «Гресья» встает на сторону Уйдобро, а сам он в августе–сентябре приезжает в Мадрид, чтобы опровергнуть разоблачительную публикацию. В апреле 1921 г. в Мадриде выходит первый номер основанного Уйдобро журнала «Креасьон» с подзаголовком «Международный художественный журнал». Материалы принимаются на разных языках; в нем были напечатаны фотографии скульптуры

мается логика привычных цепочек феноменов, а на другой стороне, где начинают ся земли поэта, цепочка восстанавливается в иной логике».

В своей литературной практике Уйдобро стремился исключить из поэзии описательные и повествовательные элементы, делал упор на яркие, живые, поражающие образы и стремился к созданию нового поэтического языка, способного разрушить все уровни обыденного языка и выработать собственный синтаксис. Характерной чертой креасьонистского стихотворения становится коллаж и длинные ряды слов, образов и синтагм. Одним из главных принципов провозглашается универсальность и переводимость поэзии, что, в частности, приводит к творчеству на чужом языке (именно Уйдобро убедил Ларреа попробовать писать стихи по-французски). Большое внимание уделяется полиграфии текста, расположению строк на странице; величина пробела между словами становится значимой и призвана заменить знаки препинания.

Хотя в стихах Уйдобро можно найти внешние приметы футуризма (восхищение скоростью и такие эмблемы современности, как аэроплан и телеграф) и более глубокое дадаистское влияние (дух отрицания, культ произвольности, игровой характер), а впоследствии и отдельные сюрреалистические элементы, основой генезиса креасьонизма, как говорилось, был кубизм, и в первую очередь эстетические построения Аполлинера. Соответственно, и претензии Реверди были вполне обоснованы. Но это никоим образом не умаляет заслуг Уйдобро перед испанским авангардизмом — в конце концов, именно его приезд в тот момент, когда уже сформировалась группа молодежи, готовая воспринять новые веяния, дал ей возможность непосредственно пообщаться с носителем авангардистских идей и благодаря этому прочувствовать их логику, что и послужило катализатором формирования ультраизма.

### *Испанские креасьонисты*

Креасьонизм стал первым внешним авангардистским течением, «привившимся» на испанской почве, в том смысле, что поэты, присоединившиеся к нему, не покинули Испанию (Диего) или покинули ее позднее, уже на другом этапе творчества (Ларреа).

Поэтическое творчество Херардо Диего Сендойи развивается параллельно по двум линиям: традиционалистской, которую он называл «поэзией выразительности», или «относительной», и авангардистской, которую он называл «поэзией творчества (*de creación*)», или «абсолютной». В «традиционной» поэзии Диего чувствуется влияние символизма, как непосредственно французского, так и преломившегося в испанской поэзии, в частности у Хименеса. Авангардистская поэзия Диего практически вся выдержана в креасьонистском (кубистские ее элементы были отмечены выше) духе; ему принадлежит фраза: «Вера в то, чего мы не видим, говорят, это и есть Вера; создание того, чего мы никогда не увидим, — это Поэзия»<sup>22</sup>.

В 1918 г., узнав о появлении манифеста ультраистов, Диего при первой же возможности присоединился к ультраистам; сотрудничал с журналами «Сервантес», «Гресья», «Ультра», «Рефлектор». С творчеством Уйдобро он познакомился в 1919 г.; в том же году Диего прочитал лекцию «Новая поэзия» в Атенео в Сан-

тандере и, по инициативе Ларреа, ультраистскую лекцию в Бильбао, а также опубликовал в журнале «Сервантес» концептуальную статью «Креасьонистские возможности», где выстроил иерархию образов. Простейшим образом является слово «в своем изначальном, непосредственном, первого уровня интуитивном значении», далее следует умозрительный (*imagen refleja*), или простой, образ — «традиционный», тот, что изучается в риториках; двойной образ — их множат креасьонисты — представляет одновременно два объекта; создавая двойной, четверной и т. д. образ, творец перестает писать «замаскированную прозу» и начинает «творить ради удовольствия творить»; наконец, множественный образ ничего не объясняет, не переводим в прозу. Это поэзия в самом чистом смысле слова. Это к тому же и в точности Музыка, которая является, по сути, искусством множественных образов<sup>23</sup>.

Построения Диего интересны не только тем, что позволяют соотнести испанскую авангардистскую мысль в самом начале ее развития с европейским контекстом, а также оценить, что именно и как усваивают испанцы из креасьонистского/кубистского теоретизирования на этом этапе. В них уже видна характерная для «поколения 1927 года» идея абсолютной автономности поэзии и намечается движение к специфичной для «поколения» концепции чистой поэзии. Собственно же креасьонистские идеи выражает стихотворение Диего «Креасьонизм».

В этот период у поэта завязывается дружба с Кансиносом-Ассенсом, Вандо-Вильяром, Торре, А. Рейесом, Салинасом и Гарсиа Лоркой (Ларреа Диего знал по учебе в университете в Бильбао), таким образом, он входит одновременно и в ультраистский, и в только еще начинающий формироваться круг будущего «поколения 1927 года». В 1920 г. Диего познакомился с Хименесом, а в 1921 г. они с Ларреа познакомились с Уйдобро; в 1922 г. вышла первая креасьонистская книга Диего «Образ», писавшаяся в 1918–1919 гг.

Можно сказать, что в стихах этой книги Диего с блеском воплощает креасьонистскую поэтику: ему вполне удастся сотворение иной — нематериальной, словесной реальности, отменяющей не только традиционные приемы стихосложения и привычную риторiku стиха, но также и синтаксическую организацию языка и осмысление мира в категориях причинно-следственных связей. Интеллектуализм не подталкивает Диего к отказу от образности, но он стремится выстроить образ на новых, декларированных в приведенной выше концепции принципах.

Однако же именно виртуозностью воплощения креасьонистской поэтики Диего, по сути, отрицает один из основных принципов авангардизма или во всяком случае кубистской его линии: ни в коем случае не повторять найденное, а искать новые формы. Антиавангардна или по крайней мере антикубистична и внутренняя целостность, завершенность, даже гармоничность его стихов. Диего, в сущности, воспринимает авангардистское течение как традицию — что, конечно, делает честь его аналитическим способностям, однако обособляет его в рамках авангардизма. Несколько позже точно так же — как сложившуюся систему художественных средств — будет воспринимать сюрреализм Инохоса, и не он один — речь идет не об индивидуальном видении Диего, а об особенности восприятия авангардизма, которая, возможно, обусловила характерные для «поколения 1927 года» формы интеграции авангардистской поэтики в индивидуальное творчество.

Совершенно иначе складываются отношения с креасьонизмом (и, шире, с авангардизмом) у Хуана Ларреа. Один-единственный пример — стихотворение «Формулы» — наглядно демонстрирует, что он принадлежит к кубистской, а не креасьонистской традиции: перед нами суть вещей, выраженная не в миметической форме, но в категориях точного — математического — знания. Вместе с тем он не примеряет на себя ту или иную стилистику, он живет в избранной поэтике, постепенно трансформируя ее, эволюционируя в сторону сюрреализма и реализуя тем самым тот принцип авангардизма, который «упраздняет» Диего.

### *Экспрессионизм*

Экспрессионизм «шел» в Испанию дольше всех авангардистских течений: только в 1920 г. в ультраистских журналах появляется сначала статья К. Пансаерса «Немецкая экспрессионистская живопись», а затем две литературные публикации, подготовленные Борхесом: «Экспрессионистская антология» и «Экспрессионистская лирика»; популяризацию поэзии экспрессионизма он продолжили и в следующем году, уже в журнале «Ультра». Иван Голль сотрудничал с ультраистскими журналами «Креасьон» (1921) и «Таблерос» (1921–1922), а затем и с «Гасета литерариа». В 1922 г. психиатр Г.Р. Лафора прочел в мадридском Атенео доклад «Психологическое исследование кубизма и экспрессионизма».

В 1926 г. сначала в Барселоне, а затем и в Мадриде прошла первая экспрессионистская выставка, на которой были представлены работы Э. Барлаха, О. Дикса, Дж. Гросса, Э. Хеккеля, Э.Л. Кирхнера, О. Кокошки и Э. Нольде. «Ревиста де Оксиденте» в 1926–1929 гг. опубликовала три произведения Г. Кайзера («С утра до полуночи», «Газ» и «День октября»), а в 1928–1933 гг. — три повести Ф. Верфеля («Смерть мелкого буржуа», «Тайна одного человека», «Дом скорби»). С большим интересом было воспринято в Испании экспрессионистское кино («Кабинет доктора Калигари» Р. Вине, «Носферату» Ф.В. Мурнау и «Метрополис» Ф. Ланга).

В 1927 г. на испанском языке вышла работа Ф.Ро «После экспрессионизма. Магический реализм» (1925), главы из которой до того были напечатаны в «Ревиста де Оксиденте». Концепция привлекла внимание, и в Испании появились последователи этого направления, в частности к нему относят ряд живописных работ А. Понсе де Леона 1930-х годов, произведения Х.Х. Ормоса и др. Что касается литературного влияния экспрессионизма, то, если не считать уже не раз упоминавшейся прозы Ф. Айалы, его черты заметны в литературных произведениях художника Х. Гутьерреса Соланы (1886–1945) («Черная Испания», 1920, и роман «Флоренсио Корнехо», 1926), у А. Эспины (1894–1972) — особенно в «Пестрой птице» (1927).

Вопрос о влиянии экспрессионизма на Валье-Инклана остается дискуссионным: поэтическая близость созданного им жанра эсперпенто и романа «Тиран Бандерас» к экспрессионизму не вызывает сомнения, но прямой типологической близости все же не наблюдается. Обращает на себя внимание тот факт, что экспрессионизм практически не привлек внимания испанских поэтов, если не считать Борхеса, но он, несмотря на активное участие в ультраистском движении, едва ли может рассматриваться как собственно испанский поэт. Факт тем более

знаменательный, что и в экспрессионистской, и в испанской авангардистской поэзии огромную роль играет метафора. Объяснение его, видимо, следует искать в принципиально разной функции метафоры в поэтике этих направлений. Экспрессионистская метафора своей неожиданностью и остротой призвана осуществить прорыв к живому чувству, к реальности. В испанской же авангардистской поэзии, по крайней мере в той ее ветви, которая получила окончательное оформление в теоретических концепциях «поколения 1927 года», метафора служит средством диссоциации, отрыва от реальности, необходимого для создания чистой поэзии.

### Дадаизм

Заметное влияние оказал на испанских авангардистов дадаизм. Начало ему положило пребывание в Барселоне А. Кравана и Пикабия, издававшего там, как уже упоминалось, журнал «391» (1917), в котором были опубликованы первые образцы автоматического письма. Несколько испанцев участвовали в акциях дада в Цюрихе, одного из них — биолога Ф. Аранду — упоминает в своих воспоминаниях Тцара. В 1919 г. Э. Корреа Кальдерон (1899–1986) издал в «Грессии» «Бессознательные стихи». В «Антологию новейшей поэзии», напечатанную в журнале «Сервантес» в том же году, были включены стихи Тцара. В шестом номере журнала «Дада» (1920) Тцара упоминает среди предводителей дадаистского движения Каясиноса-Ассенса, Торре и Р. Лассо де ла Вега (1890–1959), который побывал в Швейцарии и сблизился с дадаистами. В 1920 г. группа ультраистов по инициативе Борхеса отправила Тцара «Автоматическое стихотворение». В июне 1920 г. в «Испании» вышла статья «Враг дада», а в июле в «Сервантесе» были опубликованы фрагменты «Бюллетеня дада».

Естественно, дадаистские приемы использовались ультраистами, определенное влияние дада просматривается и в поэтических играх «поколения 1927 года» в «Ресиденсии». Например, в «анаглифах»<sup>24</sup> — они состояли из трех существительных, первое из которых следовало повторить дважды, средним должно было быть слово «курица», а последнее должно было поражать фонетической неожиданностью. Можно найти дадаистские параллели и для *putrefactos* (букв. «гниющие трупы, тухлятина»), которые рисовал Дали (этим ярлыком метилось все устаревшее и отжившее, с точки зрения обитателей «Ресиденсии»), а также в близких им по духу, но отличавшихся (по словам Альберти) большей остротой «*sapizos*» (букв. «груды мяса»), придуманных Пепином Бельо, и связанных с «разлагающимися ослами» (*bugios podridos*) Дали. Впоследствии найденные в то время образы были использованы Бунюэлем (совместно с Дали в «Андалузском псе» и самостоятельно, в других фильмах) и Альберти (в стихах).

Есть дадаистский оттенок и в провокационных акциях (вроде лекции, прочитанной Дали с буханкой хлеба на голове) и розыгрышах (притворных самоубийствах), «посещениях банальных мест», «повторных открытиях памятников». Поздним отголоском дадаистского влияния были журнал «В Испании все уже готово к тому, чтобы священники начали влобляться» (1931), которым руководили Диас-Канеха и Х. Эррера Петере, и «Пестрая птица» Эспины, герой которой внедряется в дадаистское движение.

Влияние дада можно усмотреть и в том огромном, едва ли не определяющем значении, которое испанский авангардизм придает юмору, хотя его можно связать и с кубизмом или объявить специфически испанским явлением, исходя из того, что одним из главных его апологетов выступает Гомес де ла Серна. О дадаизме заставляют вспомнить и отдельные игровые эпизоды празднования юбилея Гонгоры в 1927 г. Так, Альберти среди прочих живописных эпизодов вспоминает об аутодафе, во время которого были сожжены книги самых жестоких гонителей Гонгоры — древних и современных.

### *Сюрреализм*

Сюрреализм становится вторым после кубизма авангардистским течением, в котором заметную роль играют испанцы: во «французский» сюрреализм были вовлечены Миро, Дали, Оскар Домингес, Рамон Маринельо, Ремедиос Варо и Бунюэль; сюрреалистическую поэзию на французском языке писал Ларреа. Но на этом сходство между «испанской» судьбой кубизма и сюрреализма заканчивается.

Знакомство Испании с будущими сюрреалистами началось задолго до появления самого сюрреализма: Супо, Арагон и Бретон печатались в ультраистских журналах с 1918 г.; в 1922 г. в Барселоне накануне открытия выставки Пикабиа прочел лекцию А. Бретон, впоследствии в Испании с лекциями выступали Деснос, Супо, Арагон, Пере, Элюар (впрочем, в этом отношении их опередили кубисты: Реверди, Р. Делоне, Жакоб, Ж. Метцингер, Глез).

Первый манифест сюрреализма в испанском переводе был опубликован в № 7 «Ревиста де Оксиденте» (1925) — через полгода после выхода оригинала; в 1925 г. в «Альфаре» был опубликован перевод статьи П. Пикона «Сюрреалистическая революция», в 1926 г. этот журнал публикует «Чудесное сомнение» Бретона в переводе Нуньеса де Арены и «Между кожей других» («Entre peau d'autres») Элюара на французском языке. Появляются и статьи информационного характера: в том же 1925 г. в «Альфаре» были напечатаны статья Арконады «К музыкальному суперреализму» и «Супрареалистический номинализм» Х. Бергамина. В 1928 г. Л. Монтойя опубликовал в «Гасета литерариа» статью о французском сюрреализме, а в 1929 г. Сернуда написал об Элюаре в журнале «Литораль» и о Ж. Вассе в «Ревиста де Оксиденте».

Достаточно рано начинают делаться попытки описать и классифицировать новое течение: в 1924 г. в «Ревиста де Оксиденте» появилась статья Фернандо Велы о сюрреализме, в которой он характеризовал его как «очередную попытку обойти сопротивление и разногласия, убежать от реальности и уклониться от логики и от практики»<sup>25</sup>. В январе 1925 г. в «Плорале» появилась статья Торре «Неодадаизм и суперреализм», в которой он пишет: «...хваленый суперреализм не предлагает ни одной новой идеи: это консолидация и продолжение творческих или креасьонистских (creadoras o creacionistas) устремлений, свойственных подлинному искусству нашего времени в целом»<sup>26</sup>. Единственным представителем сюрреализма он считал Бретона. 2 февраля там же в разделе «Журнал журналов» по поводу появления «Сюрреалистической революции» — этот журнал, как и книги сюрреалистов, можно было купить в Мадриде — было заявлено: «Ворох "снов" и "сюрреалистических текстов", подписанных двумя десятками юношей, выявляет пессимистиче-

ское, нигилистическое, намеренно расстроенное состояние духа — одним словом, неоромантизм»<sup>27</sup>. Позже эффектно и афористично высказал ту же мысль А. Маричалар: «Сюрреалисты были подлинными романтиками реализма»<sup>28</sup> («Ревиста де Оксиденте», 1926). Не была комплиментарной и статья Ж.В. Фоша в «Ревиста де поэзия». Неоромантизм сюрреалистов виделся испанским критикам в слиянии жизни и литературы. Так, Э. Монтес писал: «Сюрреалисты <...> не отличают реального от возможного и не отделяют искусства от жизни <...> чтобы не впасть в искусство ради искусства, следует разделять искусство и жизнь. Бретон, Арагон, Пере и Дали их не разделяют. Они суют палец в рану»<sup>29</sup> («Ревиста де Оксиденте», 1931).

О такой оперативности публикаций и широком интересе не приходилось мечтать и кубистам — сюрреализм привлекает внимание не только Мадрида и Барселоны, но и в Малаге группа «Литораль», в которую входили Э. Прадос и М. Альтолагирре, начиная с 1926 г. все больше увлекается этим течением. Резкость приведенных оценок не должна вводить в заблуждение — она говорит об актуальности и остроте этой проблематики для самой Испании. Высказываемые суждения демонстрируют достаточно адекватное — и по-настоящему раннее — понимание основных идей сюрреализма.

Возможно, особенности испанской трактовки сюрреализма (теоретической и практической) отчасти объясняются тем, что местная литературная общественность была подготовлена к восприятию этого течения знакомством с психоанализом. Еще в 1911 г. Ортега-и-Гассет напечатал статью «Психоанализ, проблематичная наука»; начиная с 1920 г. стал печататься один из первых в мире переводов полного собрания сочинений Фрейда, а до этого публиковались отдельные его работы, причем Ортега-и-Гассет был далеко не единственным его популяризатором, читали же его, по их словам, Прадос, Хименес Кабальеро, Алейксандре, Гомес де ла Серна, Ларреа, Морено Вилья, Сабалета и Часель. Что касается собственно художественного отражения, то Гомес де ла Серна еще в 1914 г. написал роман о психоаналитике — «Неправдоподобный доктор» (1921); психоаналитические мотивы в картинах Дали и сюрреалистических фильмах Бунюэля очевидны. Наконец, К.Г. Юнг в 1925–1936 гг. лично сотрудничал с «Ревиста де Оксиденте», для которого, в частности, написал статью об «Улиссе» Джойса.

К 1928 г. в стране развился собственный сюрреализм, сочетавший творческую переработку идей французских сюрреалистов с автохтонными испанскими традициями. Альберти писал в 1933 г.: «...в Испании он — если понимать под сюрреализмом возвышение нелогичного, подсознательного, сексуально чудовищного, снов, абсурдного — существовал задолго до того, как французы попытались определить его и изложить его принципы в своих манифестах. Испанский сюрреализм заключался как раз в фольклоре, в ряде фантастических считалок, кощ, странных стихов»<sup>30</sup>. Сходным образом высказывались и Алейксандре с Сернудой. Глубинные истоки испанского сюрреализма выявляются критиками в творчестве Гойи, а более близкие — в эсперпенто Валье-Инклана и грегориях Гомеса де ла Серны.

Испанский сюрреализм в его целостности, а также специфичные его черты будут рассмотрены ниже; здесь же имеет смысл остановиться на формах адаптации французского сюрреализма. Общим местом в критике стало утверждение, что испанские сюрреалисты, за исключением ориентированных на французский сюр-

реализм Инохосы, Бунюэля и Дали (в том числе и теоретически утверждавшего принцип автоматизма в статье «Реальность и сверхреальность» в «Гасета литерариа» от 15 октября 1928), не практиковали автоматическое письмо. Сернуда признавал присутствие в своей поэзии автоматизма с многочисленными оговорками и на протяжении достаточно короткого периода времени; Алейксандре резко отрицал: «Я однажды написал, что не являюсь и не был поэтом в строгом смысле сюрреалистическим, потому что никогда не верил в догматическую основу этого движения: автоматическое письмо и вытекающее из него уничтожение художественного самосознания...» С точки зрения готовности испанской литературной общественности к восприятию сюрреализма (о чем шла речь выше) показательным, что с самого начала и критика, и поэты отчетливо сознавали центральное место автоматического письма в поэтике французской школы.

И только Альберти отмечал автоматизм как одну из определяющих черт своего творчества в период написания книги «Об ангелах». Опровергая устоявшееся мнение, В. Бодини<sup>31</sup> нашел целый ряд образцов автоматического письма у Диего, Прадоса, Морено Вильи, Алтолагирре, Лорки и др. Сюрреализм актуализирует коллаж, созданный кубистами, и его образцы можно встретить в прозе Д. Алонсо, например в рассказе «Млечный Путь» (1933), и Р. Часель, в частности в рассказе «Чинина Мигоне», где реальность фрагментируется посредством использования рекламы, музыки и кино.

Помимо этого, испанский сюрреализм роднит с французским целый ряд черт: интерес к чудесному в жизни и чудесным элементам в мифах и фольклоре, сны, предчувствия, черный юмор, жестокость, сатанистские мотивы, политизация и т. д. Однако в этих случаях можно говорить скорее не о прямом влиянии, а о типологическом сходстве, близости картины мира и т. д.

### *Ультраизм*

Главным духовным вдохновителем течения стал Рафаэль Кансинос-Ассенс. К моменту возникновения ультраизма он был достаточно известным литературным критиком модернистского направления, публиковавшимся в «Корреспонденсия де Эспанья» и в «Импарсьяле»; выпустил книгу стихов «Семисвечник (Псалмы)» (1914). Собственный его литературный стиль отличался цветистостью, аффектацией и некоторой тяжеловесностью. В конце 1918 г. в кафе «Колоньяль», основными завсегдатаями которого были актеры, вокруг него начал собираться по субботам кружок молодых литераторов. Во время одной из таких встреч Хавьер Боведа взял у Кансиноса-Ассенса интервью, опубликованное в «Парламентарии». В нем было провозглашено, что интеллектуальное будущее — за ультраромантической поэзией, которая должна полностью избавиться от риторики. Кансинос-Ассенс констатирует, что война не повлияла на испанскую литературу, она живет в 1900-х: «модернизм» все еще остается новинкой; идет регресс — мастера становятся все больше романтиками, а молодежь следует за ними; «спасение в том, чтобы принять всё — всё, что бы ни появлялось, лишь бы было новым». Следует восстановить связи, порванные войной; художники, для которых «модернизм» «стар, стар, стар», должны стать революционерами, «новые эстетики всегда бывают подрывными и еретическими и атакуют режим и церковь; поэтому против них борются



ся консервативные еретики. Они принесут нам всемирное братство, сотрут границы. Сольют сердца в чистых стремлениях и единении в искусстве». Даже самая прогрессивная республика сохраняет предрассудки, с точки зрения искусства это «длинноты, пафос, академизм... Так что, только вперед, в искусстве и в политике, даже если мы идем к пропасти <...> Старое должно бежать»<sup>32</sup>.

Вскоре после этого, 19 февраля 1919 г., в мадридской прессе появился первый манифест ультраистов «Ультра», в котором «в полном соответствии с установками, намеченными Кансиносом-Ассенсом», молодые литераторы, наделенные (в силу того что они начинающие) «положительным зарядом», заявляют «волю к новому искусству» и провозглашают, что пришли сменить «течение 1900-х», впрочем, вполне корректно и вежливо. Декларируемое стремление «выйти за все границы» («Нашим девизом станет ультра, и наше кредо вместит все тенденции без разбора, лишь бы они выражали жажду нового. Позже эти тенденции обретут собственный фокус и определятся») заставляет вспомнить молодого Гомеса де ла Серну. Подписан манифест Х. Боведой, С.А. Кометом, Ф. Иглесиасом, Торре, П. Иглесиасом Кабальеро, П. Гарфиасом, Х. Ривасом Панедасом и Х. де Арокой.

Торре впоследствии уверял, что его подпись оказалась под манифестом без его ведома, а из остальных подписавшихся признавал ультраистами только Комета, Гарфиаса и Риваса Панедаса. Название течения он объяснял так: «Ультраизм был всего-навсего одним из многих неологизмов, которыми я походя сыпал в своих подростковых писаниях. Кансинос-Ассенс его заметил, сумел выделить, придать ему значительность». Однако Торре признавал исключительную роль Кансиноса-Ассенса: тот руководил частью ультраистских журналов и сотрудничал со всеми, поддерживал движение своим авторитетом и даже написал несколько эссе в новой манере под псевдонимом Хуан Лас<sup>33</sup>. Однако они были исключением в его творчестве, и в целом ультраизм не имел ничего общего с манерой Кансиноса-Ассенса — стихи, публиковавшиеся им как ультраистские, по форме были вполне традиционными.

Новое литературное течение выражало себя в основном в журнальных публикациях. Торре называет в качестве «пред-ультраистского» журнала «инкунабулы» «Лос Кихотес» (1915–1918) — издание практически не выходило за рамки круга его создателей и ни одного экземпляра не сохранилось. За ним последовали выходившая в Севилье, а затем в Мадриде «Гресья» (1918–1920), «Сервантес. Ибероамериканский (впоследствии ибероамериканский. — А.М.) журнал» (1916–1920)<sup>34</sup>, «Ультра. Поэзия. Критика. Искусство» (1921–1922), впоследствии получивший подзаголовок «международный авангардистский журнал». Последний демонстрирует более тесное взаимодействие с художниками: обложки и внутренние иллюстрации в журнале создают поляки В. Яль и М. Пашкевич, а также уругваец Р. Баррадас и аргентинка Нора Борхес. Торре уверяет, что этот журнал «завоевал внимание широкой публики и избранное ядро верных читателей. Уникальный в первую очередь по своему типографскому решению, формату и вызывающим обложкам...»

Помимо трех основных журналов, ультраизм породил целый ряд эфемерных изданий: «Ультра» в Овьедо (1919), «Персео. Ибероамериканский журнал» (1919), «Рефлектор» (1920), «Таблерос. Международный художественный, литературный и критический журнал» (1921–1922), «Орисонте. Искусство, литература, критика»

(1922) и др. «Орисонте» интересен тем, что в нем наряду с ультраистами публиковались некоторые из поэтов, составивших затем ядро «поколения 1927 года»: Альберти, Гильен, Д. Алонсо, Лорка; связующим звеном между двумя группами выступал Диего. В опубликованной журналом критической статье, посвященной книге Торре «Спирали», об ультраизме говорится как о чем-то отжившем и опасном<sup>35</sup>. Статьи о литературном авангардизме и об ультраизме (Кассиноса-Ассенса, Торре, А. Куберо, Борхеса и др.) печатались также в не относившихся к ультраистскому течению журналах «Космополис» и «Эспанья». Ультраистские журналы продолжали появляться и после того, как сам ультраизм прекратил свое существование. Наиболее долго и успешно существовал «Альфар» (Ла-Корунья, 1921–1926, возобновлен в 1927), связанный с ультраизмом на начальной стадии своего существования. В журнале публиковались многочисленные репродукции произведений Баррадаса, Васкеса Диаса, Бореса, Н. Борхес, Хуана Гриса, С. Делоне, Пашкевича, печатались аргентинские ультраисты, публиковались новые поэты — Гильен, Салинас. Торре писал о нем: «Самый достойный и отточенный преемник первых ультраистских журналов, поскольку в нем встречаются подписи наиболее значимых приверженцев, не оставивших эту тенденцию»<sup>36</sup>.

В «Предложениях для собратьев по ультраизму» («Сервантес», ноябрь 1919) А. Куберо дает обзор факторов, требующих осмысления и выражения в новом искусстве: место обитания человека — город, оптимальной перспективой для его изображения является вид с колокольни, поскольку вид из аэроплана превращает пейзаж в пятно, которое, словно гангренозный нарыв, уродует своей жизнедеятельностью человек. Город — графическое воплощение воли к жизни. Среди примет городской жизни, отмеченных автором, — машина, транспорт, управляемость и движение. «Город — это одежда. Обычай и общественные приличия требуют являться при галстукке: нарушение воспринимается как безумие». Ультраисты, естественно, люди без галстуков. Рассуждения переходят к проблематике, связанной с человеком, и Куберо выделяет подсознательное и нервы. «Безумие — это местоимение, жажда первого лица: Я. Ультраистское творчество совершается в одиночестве. Противоречивость жизни и динамичность ультраизма диктуют выбор: «История или окаменелая любовь к мертвым. // Нынешний момент или шляпущие часы. // Взгляд в сторону пламени будущего»»<sup>37</sup>. Этот достаточно ранний текст в гораздо большей степени подкрепляет претензии ультраистов на концептуальную новизну, чем приведенные выше интервью Кансиноса-Ассенса и манифест движения — так, во всяком случае в Испании, еще никто цели искусства не задавал и не мотивировал.

Напротив, И. дель Вандо Вильяр в «Ультраистском манифесте» («Гресья», май 1919) занимается переловом старых мотивов: обличение «обуржуазившихся читателей», утверждение революционности ультраистов, находящихся «в авангарде Грядущего» — их бунт должны принять «ученые, политики и остальные художники». «Печальное прошлое» испанской литературы олицетворяют Валье-Инклан, Асорин и Рикардо Леон, которые «сознательно и бессознательно занимаются заимствованием у наших классиков, и ничего нового нам не открыли и не смогут открыть». При этом новый эстетический идеал описывается лексикой, явно отдающей испаноамериканским модернизмом: «...у нас есть современные образы и идеи, чтобы среди их палимпсестов расцвели новые цветы, ароматы ко-

торых своей экзотичностью будут улаживать самые утонченные умы, которые чувствуют склонность к художественному туризму». Впрочем, в завершение мы видим пассаж, предвосхищающий образность, в которой Гомес де ла Серна описывал в «Измах» свой творческий путь: «Перед евнухами девятнадцатого века мы обнажаем апокалипсическую Красоту Ультра, будучи уверены, что им никогда не прорвать девственную плеву Будущего»<sup>38</sup>.

Наиболее концептуальными были построения Торре: он не только апеллировал к зарубежным авторитетам для подкрепления собственной позиции, но и вступал с ними в полемику. Например, в «Ультра-манифестах» («Космополис». 1921. № 29), отталкиваясь от теоретических выкладок Глеза, он восстает против идеи коллективного искусства, исключая индивидуальность. В качестве альтернативы он предлагает искусство «многодушное» с разветвленными проекциями, которое бы отражало биение идеологического пульса времени, но и превозносило бы индивидуальные дарования; искусство принципиально индивидуалистично, и он провозглашает «Яизм» (Yoísmo): «Эго, ритмами интеллектуального аристократизма торжествующее над аморфной серостью вялого коммунистического уровня». Главный принцип «Яизма» — оригинальность, толкающая художника к противостоянию публике; иллюстрируются рассуждения о «Яизме» «Пер Гюнтом» Ибсена и стихами Уитмена. О революционности ультраизма Торре говорит общими словами: она проистекает из порожденного духом отрицания и сомнения переворота в умах, результатом которого должно стать появление новой личности. Поэтому искусство не должно стремиться к популярности, это публика должна стремиться к постижению искусства (со ссылкой на Уайльда). Ультраисты сводят искусство к земному измерению, избавляя его от ложной трансцендентности и официального одобрения.

Ультраисты посвящают новой поэтике достаточно много стихов, а в самих манифестах и теоретических рассуждениях пытаются использовать исповедуемые ими новые принципы построения текста и развития мысли. Так, основная идея «Вертикального манифеста» Торре: искусство должно стать вертикальным — подчеркивается графически: он напечатан в столбик. Ультраистские идеи, кроме того, были разбросаны по журналу «Ультра» в виде отдельных эффектных фраз, в которых видно влияние грегерий Гомеса де ла Серны. Эти пассажи отражали декларируемые течением цели в гораздо большей степени, чем поэтические опусы большинства его энтузиастов.

Единственная ультраистская поэтическая книга — «Спираль» (1923) Г. де Торре — написана под сильнейшим влиянием «Каллиграмм» Аполлинера и к тому же вышла в то время, когда само течение уже фактически прекратило свое существование. Стихи остальных ультраистов по большей части вполне традиционны по форме, тематически их новизна зачастую ограничивается вкраплением футуристических эмблем: скорости, автомобиля, аэроплана, трамвая, звукоподражаний. Более успешные поиски ведутся в области метафорики: образы подбираются яркие и иррациональные, основой для них служат приметы современности: кино, спорт, техника. Другим средством создания новой перспективы становятся разнообразные редкие слова (архаизмы, жаргонизмы и т. д.) и неологизмы. В области стихосложения ультраисты отказываются от рифмы и вслед за кубистами много экспериментируют с расположением текста на странице.

Важной формой самореализации и обращения к публике ультраисты считали поэтические вечера — Торре указывает на потребность «синхронизировать чисто литературное произведение с действенным выражением и воинственным жестом»<sup>39</sup>, а также на истоки этой потребности — футуристическое и дадаистское влияние. Впрочем, всего было организовано четыре вечера. Два прошли в севильском Атенео — коллективный, устроенный группой сотрудников журнала «Гресья» 2 мая 1919 г., и вечер поэзии П. Гарфиаса 20 марта 1920 г. Хотя в отчете о последнем и говорится, что после него ультраисты отправились «праздновать новую вершину непонимания», которую взял Гарфиас<sup>40</sup>, в целом прием, судя по тем же отчетам, был, хоть и не восторженным, но не слишком враждебным. Но первый же мадридский вечер в январе 1921 г., на котором кроме поэтической части предполагалось представление современной музыки и живописи, закончился шумным скандалом. Второй вечер, прошедший 30 апреля 1921 г. в мадридском Атенео, тоже не принес успеха и, несмотря на бодрые отчеты в ультраистских журналах, выражавшие полное удовлетворение неприятием и неприязнью публики, больше вечеров не проводилось.

К этому же времени относится и разочарование Кансиноса-Ассенса в движении, зачинателем которого он явился, выразившееся в сатирическом романе «Движение V.P.» (1921): персонаж, носящий явно автобиографические черты, уезжает в Америку, где новая поэзия принесла прекрасные плоды<sup>41</sup>. Духовный вдохновитель ультраизма был, пожалуй, слишком строг к своему детищу: как бы ни были скромны творческие достижения ультраистов, они все же сумели заговорить на новом для Испании художественном языке, хоть он и был преимущественно переводным.

### *Эсперпенто Рамона дель Валье-Инклана*

Самый экстравагантный из представителей «поколения 1898 года», Р.М. дель Валье-Инклан также был неизменным участником характерных посиделок в кафе (в рамках различных литературных кружков), ставших одной из основных форм организации литературного быта Испании эпохи авангардизма. Для его творчества в целом характерна склонность и к экстравагантной образности и языку, и к фрагментации сюжета, и к карикатурным персонажам и гротесковым ситуациям. Однако до появления эсперпенто все эти черты не выходят за рамки в высшей степени индивидуализированного писательского стиля. Истоки созданного Валье-Инкланом нового жанра критики видят в низовых малых формах (сарсуэле и сайнете), пользовавшихся большой популярностью в испанском театре начала XX в., а также в «гротескной трагедии» К. Арничеса, самым выдающимся образцом которой является «Сеньорита де Тревелес» (1916). Первым произведением нового рода стали «Огни богемы» (1920). В XII сцене пьесы провозглашаются, по сути, основы поэтики жанра — главный герой Макс Эстрелья сообщает: «Классические герои, отраженные в кривом зеркале, дают эсперпенто. Трагический смысл испанской жизни можно передать только через систематическое искажение эстетики. <...> Деформация перестает быть деформацией, когда подчиняется точной математике. Моя нынешняя эстетика состоит в том, чтобы трансформировать математику кривого зеркала классические нормы»<sup>42</sup>. В «Огнях богемы» изобража-

ются реальные люди и использованы некоторые реальные события их жизни, деформированные до гротескности, авторская позиция при этом характеризуется крайней степенью моральной и эмоциональной отстраненности: представленная на сцене ситуация как бы говорит сама за себя, автор вроде бы не вершит своего суда, сохраняя нейтралитет.

Сам Валье-Инклан так описывал этот метод в интервью Мартинесу Сьерре в 1930 г.: «И существует третья манера (наряду со взглядом снизу вверх и на равных. — А.М.), которая состоит в том, чтобы смотреть на мир сверху, воспарив, и рассматривать персонажей сюжета как существ низших по отношению к автору, с долей иронии. Боги превращаются в персонажей сайнете. Это очень испанский стиль, стиль демиурга, который никоим образом не считает себя слепленным из той же глины, что и его марионетки»<sup>43</sup>. Данная формулировка входит в определенное противоречие с трактуемыми поэтику эсперпенто цитатами из «Огней богемы»: там авангардистские отправные точки вполне очевидны, хотя и нельзя однозначно сказать, действительно ли они были экспрессионистскими или все же в них больше кубистского. В позднейшем же интервью Валье-Инклан возвращается на модернистские (если не на еще более ранние, романтические) позиции: авангардизм не признает мистической или моральной вертикали, верх может быть только физическим и ассоциируется в этом случае с аэропланами, а не с демиургом.

В 1920 г. Валье-Инклан публикует еще несколько произведений, близких по духу к «Огням богемы»: два фарса — «Фарс о возлюбленной короля» и «Фарс и распущенность благородной королевы», а также «сельскую трагикомедию» «Слово божие». В ней «эсперпентизации» подвергается жизнь галисийской деревни, которую Валье-Инклан романтизировал в молодости. В следующем эсперпенто «Рога дона Фриолеры» (1921) реальность окончательно теряет конкретные исторические черты и приобретает всеобщность: «Мне хотелось бы дать тотальный (total) образ войны, как если бы нам было дано видеть ее без временных и пространственных ограничений <...> Тогда исчезнет жалкий взгляд солдата, чтобы создать коллективное видение, видение всего народа, который был вовлечен в войну и видел одновременно со всех сторон все события»<sup>44</sup>.

Это еще одно подтверждение того, что в начале 1920-х годов Валье-Инклан мыслит во вполне авангардистских категориях, хотя, как и в случае с «Огнями богемы», стремление показать объект «без временных и пространственных ограничений», «со всех сторон одновременно», скорее отсылает к кубистской эстетике, чем к экспрессионистской.

### *Гетеронимия в творчестве Антонио Мачадо*

Прочерченное выше линейное движение Валье-Инклана — к авангардизму, а затем далее от него — обретает иные измерения благодаря эволюции его сподвижников по «поколению 1898 года». 1 августа 1924 г. А. Мачадо (1875–1939) делает в тетради «Дополнения» запись под названием «Проблемы лирики», опубликованную впоследствии в «Ревиста де Оксиденте» (1925), в которой утверждает, что чувство не является творением индивидуума, в нем всегда участвуют другие субъекты. Чувство не рождается иначе чем «в сердечной атмосфере», так что оно

«не бывает исключительно моим, но скорее — нашим». Еще меньше принадлежит поэту язык, на котором он выражает это чувство: «Прежде чем стать *нашим*, потому что исключительно *моим* он не будет никогда, он был *их*, принадлежал тому миру, который не является ни объективным, ни субъективным, тому третьему миру, на который пока не обратила достаточного внимания психология, миру *других*»<sup>45</sup>. Это рассуждение, к тому же такое близкое по времени, ставит слова Валье-Инклана в совершенно иную перспективу: в конце концов, к чему, как не к учету других взглядов — «видения всего народа», стремится он в своем «тотальном образе войны»? А вот Гомес де ла Серна, к примеру, объективность транспонирует в объектность и описывает мир вокруг субъективного «я» через образы вещей. Кубисты же в этой линии своих построений устремляются к обобщению не через суммирование разных точек зрения, а через восхождение к отвлеченным идеям.

Здесь вряд ли уместно выстраивать какие-то парадигмы и оппозиции: пожалуй, самую раннюю (в испанском контексте во всяком случае) и оригинальную концепцию объективности в стихе предлагает Мигель де Унамуно (1864–1937) в статье «Интеллектуальная незаинтересованность» (1911), где в связи с «Четками лирических сонетов» пишет, что начинает ценить рифму, которую раньше презирал, потому что она — «источник ассоциации идей, и такой источник, который не зависит от нашей воли. Нас подчиняет себе язык, нечто социальное, нечто объективное. Чтобы подобрать звук, мы должны дать мысли новый поворот». Единственное, о чем можно говорить, это о значимости категории объективности для различных испанских писателей на протяжении 1910–1920-х годов, и о том, что единой и целостной концепции они при этом не выработали.

Но этим умножение измерений не ограничивается. В 1926 г. также в «Ревиста де Оксиденте» Мачадо начинает печатать «Апокрифический кансьонеро Абеля Мартина». Так был обнародован первый из создаваемых Мачадо в этот период гетеронимов — романтический поэт Абель Мартин; вторым стал его ученик — поэт и философ Хуан де Майрена. Обычно гетеронимия рассматривается в контексте деперсонализации, т. е. как явление авангардистского характера, стоящее в одном ряду с проблематизацией и даже отрицанием лиризма и личностного начала в поэзии. Но вот как Мачадо характеризует свои гетеронимы в письме к Х. Кабальеро, редактору «Гасета литерариа»: «Абель Мартин и Хуан де Майрена — два поэта XIX в., которых не существовало, но которые должны были существовать, и они появились бы, если бы испанская лирика прожила свой век. Поскольку наша миссия заключается в том, чтобы делать возможным возникновение нового поэта, мы должны создать для него традицию, от которой он мог бы оттолкнуться, чтобы пойти дальше. Кроме того, новая объективность, которой сегодня придерживается искусство и к которой я стремлюсь уже двадцать лет, не может состоять в лирике — теперь я совершенно ясно это вижу, — но в создании новых поэтов — не новых поэзий, — которые бы пели сами. Истинная поэтическая проповедь на испанский лад должна порождаться духом, как порождает плоть, и в конечном счете оплодотворять музу для новых поэтов, которые, в свою очередь, дали бы нам в будущем новые песни»<sup>46</sup>. Приведенная цитата демонстрирует сложное сочетание модернистских мотивов — стремление создать поэтов, которых не было, но которые должны были бы быть, и выстраивание традиции и т. д., — с авангардистскими: новая объективность и отрицание лирики.

Той же двойственностью позиций отмечено и письмо к Унамуно от 12 июня 1927 г., в котором Мачадо сначала заявляет, что хочет показать: «поэзия, и особенно лирика, превратилась для нас в проблему» — ход мысли, воистину достойный кубиста. Но вот обоснование критики XIX в. через всю предшествующую западную традицию — вплоть до Сократа, Платона и Христа — скорее принадлежит перспективе модернистской. Зато сама критика с отсылкой к «апокрифическому Хуану де Майрене» «романтического» XIX века, пронизанного негативной темой ирреальности всего выходящего за рамки индивидуальной субъективности, в каком-то смысле перекликается с идеалом чистой поэзии, выдвигаемым в этот же период «поколением 1927 года» и рассуждениями Ортеги-и-Гассета в его «Дегуманизации искусства».

Один из первых «ударных» тезисов книги заключается в том, что новое искусство непопулярно и элитарно, оно непонятно для «массы», в противоположность романтизму, в котором Ортега подчеркивает «реалистические корни», выстраивая в единую цепочку романтизм—реализм—натурализм. Сернуда, описывая эволюцию своего поколения, которое он называет «поколением 1925 года», обозначает этот год как год перехода от неоромантизма к сюрреализму<sup>47</sup>. По крайней мере в одном отношении признает преемственность нового искусства по отношению к романтизму и Ортега: «Иронию высшей эстетической категорией — по причинам, которые совпадают с новой направленностью искусства», — провозгласила «группа немецких романтиков во главе со Шлегелями»<sup>48</sup>.

С одной стороны, сочетание этих фактов указывает на актуализацию романтизма (или романтических корней модернизма) в описываемые годы — нечто близкое к гетерониму, причем именно в романтическом ключе пишет в данный период даже Унамуно: в 1924 г. он создает книгу стихов «Тереса. Стихи неизвестного поэта» от лица чрезвычайно романтического анонимного юноши (впрочем, развития этот опыт не получил; Унамуно больше заинтересовали тенденции прозаизации стиха). При этом творчество Алейксандре выявляет иллюзорность границы, проведенной Сернудой, — его сюрреалистический период пронизан романтическими тенденциями. С другой стороны, знаменательно, что представители очень разных ветвей испанского литературного процесса 1920-х годов воспринимают этот феномен если не отрицательно, то настороженно, что видно и по приведенной выше критике сюрреализма, которому очевидная для испанских оппонентов романтическая составляющая ставилась в вину.

Если же вернуться к проблеме гетеронимии в творчестве Мачадо как таковой, отвлекшись от идеологической составляющей его гетеронимов, то можно констатировать, что и в его случае, и в рассмотренном выше случае Валье-Инклана по всем внешним признакам происходит освоение авангардистских концепций и постепенная ассимиляция их в духе собственной поэтики. Очень близкую к авангардизму политическую форму рационализации роли искусства избирает для оформления вполне неавангардистской идеи и Ортега-и-Гассет: «...произведения искусства действуют подобно социальной силе, которая создает две антагонистические группы, разделяет бесформенную массу на два различных стана людей».

В случае Мачадо, как указывает Доменеч, процесс этот — во всяком случае в перспективе выработки гетеронимов — длился около десяти лет. Еще в «Дополнениях» Мачадо пишет: «Поэты создали много стихотворений и опубликовали много

поэтических книг; но они не пытались создать книгу поэтов», и принимается за создание «апокрифического кансьонеро (песенника. — А.М.)», в который должно было войти четырнадцать поэтов, пять «возможных» эссеистов и «шесть философов с шестью разными метафизиками, которые могли существовать»<sup>49</sup>. Причем в эти десять лет «вписывается» еще одно интересное его высказывание: в интервью «Интернасьональ» (1920) он говорит: «Я в данный момент пишу только фольклор, автофольклор, или свой собственный фольклор. Моя следующая книга будет состоять в большей части из копл, которые не пытаются имитировать народную манеру — неподражаемую и непревзойденную, что бы ни думали учителя риторики — но коплы содержат то, что уж есть во мне общего с душой, которая поет и думает в народе»<sup>50</sup>. Здесь просматривается некая промежуточная позиция: творчество воспринимается как личностное, но оно достаточно объективировано, чтобы автор мог соотносить его с фольклором.

И в этом аспекте механизм творчества Мачадо неожиданно перекликается с формами взаимодействия с креасьонизмом, избранными Диего: тот тоже пишет свое собственное стихотворение и одновременно стремится к идеальному воплощению креасьонистской поэтики, как бы оксюморонно это ни звучало. Подобное сходство Мачадо и Диего не только демонстрирует широкое распространение авангардистских идей в Испании в середине 1920-х годов и внятность их для писателей самых разных направлений, но и выявляет дополнительные связи, существующие между «самыми авангардистскими» в испанском контексте поэтами и модернизмом.

### *Поколение 1927 года*

Влияние Хуана Рамона Хименеса на поэтов «поколения 1927 года» отчасти обусловлено биографическим фактором: в 1913 г. он поселился в «Ресиденсии», вследствие чего сложились предпосылки для формирования еще одного центра духовного притяжения для творческой молодежи того времени. Сказанное не означает, что Хименес поверхностно и несерьезно относился к принятой им на себя роли «учителя» и «лидера» молодого поколения поэтов: местом постоянных публикаций для «поколения 1927 года» в 1920-е были издававшиеся им журналы: «Индисе» (1921–1922), при котором существовала поэтическая книжная серия, «Си» (1925; вышел всего один номер), «Лей».

Хименес принадлежит к тому же поколению, что и Гомес де ла Серна и Ортега-и-Гассет, однако он вступил в литературу ровно настолько раньше Гомеса де ла Серны, чтобы органически влиться в испаноамериканский модернизм. Но с возрастом он все настойчивее дистанцируется (во всяком случае в эстетическом плане) от того поколения, с которым начинал литературную деятельность. Вместе с тем он никогда не увлекался авангардными течениями; его сотрудничество с «Прометео» и Гомесом де ла Серной продлилось меньше года. Путь Хименеса к обретению собственного места в испанской литературе — некий третий путь, если сравнивать его с Гомесом де ла Серной и Ортегой-и-Гассетом.

В стихотворении «Поэзия» сборника «Вечные мгновения» (1918), созданного в период, заложивший фундамент отношений Хименеса с «поколением 1927 года», он формулирует свой новый поэтический идеал и новую поэтику. В первую оче-



редь в стихотворении привлекает внимание словосочетание «чистая поэзия», заставляя именно здесь искать общее с будущим «поколением 1927 года». Чистая поэзия Хименеса освобождена от всего внешнего — чувственности и описательности, от украшений: музыкальности, рифмы, искусственных размеров, вычурной образности и символики, от последних намеков на сюжетность («Я всегда презирал и с каждым днем все больше презираю сюжет...»). Эта «отрицательная» часть программы практически полностью совпадает с концепцией «чистой поэзии» Валери, а соответственно — по преемственности — и с той, которой будет впоследствии придерживаться «поколение 1927 года». Но уже в первых строках стихотворения содержится и указание на весьма существенное расхождение: чистая поэзия Хименеса «облачена в невинность», Валери же, а за ним и «поколение 1927 года» исключают и этический элемент, соответственно, и идеал «естественности» — ритмики и лексики разговорной речи и фольклора, выдвигаемый Хименесом, им чужд. Не близок им и антропоморфный образ поэзии — они, как и кубисты, склонны рассуждать об искусстве в научных категориях, не предполагающих личностных отношений («моя навсегда!»).

Другая составляющая поэтического идеала Хименеса — его концептуальный характер как будто вновь открывает перспективу для сближения двух концепций. Однако М. Альвар в статье о поэтической теории в «Дополнениях» Мачадо<sup>51</sup> четко обрисовывает установки Хименеса: реальностью является только «я» поэта, окружающий мир лишь отражает ее. Пейзаж — лишь экран, на котором поэт рисует свои чувства; лирика не охватывает окружающий мир, не проникает в глубь него, она его трансформирует. Мы опять, как и в случае Мачадо (Хименес в этой интерпретации предстает прямым его антиподом и преемником осуждаемого Мачадо и Хуаном де Майреной романтизма) и Валье-Инклана, за внешним сходством с авангардизмом обнаруживаем иную — модернистскую — мотивацию. Значительно ближе к авангардистской фрагментации текста, синестезии и тотальному творчеству поэт подошел в «Тетрадах» (1925–1935), в которые входили разнородные в жанровом отношении произведения: стихи, эссе, стихотворения в прозе, лирические зарисовки, афоризмы, наброски неизданных книг; но к этому времени в позициях учителя и учеников уже явственно заметны расхождения, приведшие к разрыву.

Хотя эстетика никогда не являлась не только единственной, но и главной темой размышлений Хосе Ортеги-и-Гассета, а осмысление авангардизма и других новых тенденций в искусстве составляет весьма скромную часть его эстетического и философского наследия, он оказал колоссальное влияние на поэтов «поколения 1927 года». В 1923 г. он основал журнал «Ревиста де Оксиденте», который не только сыграл важнейшую роль в культурной жизни Испании 1920–1930-х годов и, что важнее в рамках данной темы, предоставил трибуну входящему в литературу «поколению 1927 года», но и стал явлением общеевропейского масштаба. Среди редакторов журнала были Гомес де ла Серна и Б. Харнес, а из «поколения 1898 года» в нем публиковался практически один Асорин, чья поэтика в 1920-х годах эволюционировала в сторону авангардизма. К новым веяниям (особенно для самого Ортеги) можно отнести и то, что журнал поворачивается «спиной ко всякой политике, потому что политика никогда не стремится к пониманию»<sup>52</sup>, — принципиальная аполитичность стала отличительной чертой испанского авангар-

дизма и, шире, творчества практически всех представителей «поколения 1927 года». Журнал не только публиковал на своих страницах представителей «поколения 1927 года» и их сверстников (Ф. Айялу, Альберти, Алейксандре, Альтолагирре, Бергамина, А. дель Валье, П. Гарфиаса, Ф. Гарсиа Лорку, Х. Гильена, Х. Диего, Э. Ларреа, Морено Вилью, Прадоса, Сернуду, Хименеса Кабальеро, Эспину и др.), но и издавал их книги: «Песнопение» (1928) Гильена, «Верный случай» (1929) Салинаса, «Прочная кладка» (1929) Альберти; «Цыганский романсеро» и «Песни» Гарсиа Лорки (обе — 1929). К юбилею Гонгоры было предпринято издание полного собрания сочинений поэта, а также посвященной ему «Антологии», собранной Диего, в которой фигурируют Альберти, Алейксандре, Альтолагирре, Сернуда, Диего, Лорка, Гильен, Бергамин, Ларреа, Прадос и др.

Ряд ключевых для складывающейся эстетики «поколения 1927 года» черт был описан (подсказан?) в «Дегуманизации искусства» (1925). Это сложная работа, в которой сделана попытка сплавить воедино ряд разнородных идей; причем центральные тезисы Ортега начал обдумывать более чем за десять лет до появления этой работы. Так, в предисловии к стихотворному сборнику Морено Вильи «Путешественник» (1914) он писал: «...искусство, по сути, это ИРРЕАЛИЗАЦИЯ (IRREALIZACIÓN)», поскольку призвано создавать «новую объективность, рожденную из предварительного разрушения и уничтожения реальных объектов»<sup>53</sup>. Впрочем, и «поколение», как видно из приведенных выше размышлений Диего над образом, стало искать свою формулу «чистой поэзии» задолго до середины 1920-х годов. Ортега же рационализирует и вербализует основные посылки и установки этих поисков и ставит их в более широкий эстетический контекст.

Один из самых значимых моментов «Дегуманизации искусства» с точки зрения эволюции испанского авангардизма связан с тем определением, которое философ дает сюрреализму: среди «множества» способов дегуманизации он особо выделяет изменение перспективы — «поэтическое “вознесение”» «“супрареализма” метафоры» и инфрареалистическое «погружение ниже уровня», при котором реальность рассматривается как будто под лупой. Представителями инфрареализма названы Пруст, Гомес де ла Серна, Джойс и др. А вот заданные им для сюрреализма «опорные точки» — «поэтическое вознесение» и метафора — едва ли могут быть названы определяющими для французского направления. Но для испанского, еще толком не начавшего складываться, эти моменты действительно станут основополагающими. Впрочем, формула Ортеги открыта для различных толкований, что иллюстрируется переключкой между ней и «третьей манерой» Валье-Инклана, ради которой следовало «воспарить» над миром.

Более четко и однозначно заданы в «Дегуманизации искусства» основные параметры концепции диссоциирующей, «очищающей» поэзию метафоры, ставшей для «поколения 1927 года» «заявочной» (в том смысле, что представители «поколения» экспериментировали в этом направлении в период оформления группы). По формулировке Ортеги, метафора облегчает выход из круга реального: «По мере того как метафора становится субстанциальной, она превращается в героя поэтического действия <...> метафора стремится освободиться от внепоэтических, или реальных, покровов — речь идет о том, чтобы реализовать метафору, сделать из нее *res poetica*». Ортега называет происходящее «инверсией эстетического процес-

са», которая охватывает все направления и все изобразительные средства и составляет «генеральную линию всего современного искусства».

Основным способом дегуманизации Ортега называет стилизацию (и в этом отношении его поддерживает Гомес де ла Серна). С этой точки зрения креасьонистские стихи Диего будут выглядеть современными «в квадрате», поскольку больше всего они похожи на стилизации в духе одного из авангардистских течений. Наиболее же последовательным «авангардистом-стилизатором» предстает Альберти — как уже отмечалось, в его творчестве нашлось место для стихов, воплощающих едва ли не все авангардистские школы и течения; не случайно в качестве примера органичной адаптации европейских авангардистских тенденций в испанской поэзии приводятся чаще всего именно его стихи.

Если попытаться приложить предложенную Ортегой концепцию искусства к испанскому литературному и художественному контексту периода написания работы, то наиболее созвучна ей будет, как уже сказано, поэзия «поколения 1927 года». Не только в первом, но и во втором издании «Антологии» Диего, т. е. в тот период, когда большинство представителей «поколения» уже отошли от чистой поэзии, почти все они в предпосланных стихам заметках о собственной поэтике посчитали необходимым так или иначе высказаться на эту тему. Особенно показателен тот факт, что Гильен, решительно дистанцируясь от «чистой поэзии», декларируя приверженность «человеческой» составляющей, тем не менее именно относительно нее — чистой поэзии — определяет собственную поэтику. При этом, если говорить о художественной практике, в 1925 г. последовательно придерживались чистого искусства лишь Диего, причем только в креасьонистских стихах (их в качестве образца чистой поэзии приводит и Гильен), и Ларреа, перешедший уже в это время к сюрреализму. Из остальных же в обозначенном Ортегой направлении явно эволюционирует Альберти; Салинас не менее последовательно, чем Гильен, придерживается поэзии «нечистой», а Лорка демонстрирует достаточно неоднозначное отношение к проблеме.

Хотя в утвердившемся — не без споров и сомнений — в литературной истории наименовании поколения фигурирует именно 1927-й год, в литературу большинство представителей этого «поколения» вошло гораздо раньше, и их творчество на начальном этапе демонстрирует явное «модернистское» влияние (исключения составляют только Диего и Ларреа), от которого они затем постепенно избавляются. К середине 1920-х годов можно говорить о том, что «поколение поэтов» полностью утвердилось в литературе. Так, национальную премию по литературе за 1925 г. разделили Альберти (отмеченный за первую книгу стихов «Моряк на суше») и Диего (за книгу «Человечные стихи»).

Ключевым для самоидентификации «поколения 1927 года», для осознания себя именно как поколения, стал 1927-й год — год юбилея Гонгоры, поскольку юбилейные мероприятия позволили их участникам выделиться из литературного контекста и заявить о себе как о самостоятельной группе достаточно заметной и серьезной акцией. «Торжественная часть» празднеств: «Ревиста де Оксиденте» издала «Одиночества» и «Романсы» Гонгоры и посвященную ему антологию; в разных городах Испании прошли мемориальные мероприятия, их кульминацией стало чествование поэта в Севилье в декабре 1927 г., в котором участвовало практически все «ядро» «поколения», — сопровождалась игровыми жестами, прозрачно отсы-

лавищими к различным авангардистским акциям эпохи: аутодафе со сжиганием книг главных врагов Гонгоры, о чем уже шла речь, и иные формы мести ненавистникам поэта; иронично была обставлена и поминальная месса в день трехсотлетия со дня смерти поэта.

Гонгора с его усложненной метафорикой, которая могла быть переосмыслена в духе новой концепции метафоры, вполне подходил на роль предтечи, предвоскитившего принципы чистой поэзии. В лекции Гарсиа Лорки «Поэтический образ Луиса де Гонгоры»<sup>54</sup> (1926) он назван «отцом современной поэзии». «Поэтическую реформу» его Лорка представляет таким образом: «Гонгора осознал скоротечность человеческого чувства и все несовершенство мимолетного его выражения, что волнует нас лишь на миг, и пожелал, чтобы красота его творений коренилась в метафоре, очищенной от брэнной реальности, метафоре пластичной, помещенной во внеатмосферное окружение. Он любил красоту объективную, красоту чистую и бесполезную, свободную от заразной тоски». Таким образом, Лорка фактически проецирует на Гонгору выработанное «поколением» понимание поэзии.

«Практическим выходом» чествования Гонгоры и размышлений о нем стало уплотнение и усложнение метафорик в стихотворениях ряда представителей «поколения 1927 года», относящихся к этому времени. Явственными чертами гонгоризма отмечен сборник В. Алейксандре «Округа» (1928). Но наиболее отчетливо модельный образец просматривается в приуроченной Альберти к 300-летию поэта книге «Прочная кладка» («Cal y canto»).

### *Испанский сюрреализм*

В творчестве большинства представителей «поколения 1927 года» специфический необарочный период, связанный с гонгоризмом, выделить практически невозможно. Слишком явственно было риторическое начало в поэзии Гонгоры, чтобы она реально могла стать образцом для испанской поэзии в 1920-х годов. В период его чествования уже пишутся сюрреалистические стихи, в которых это понимание поэзии и оригинальный диссоциирующий метафоризм получили наиболее полное и художественно убедительное воплощение. Но и сам сюрреалистический этап в творчестве большинства из прошедших его поэтов и прозаиков был недолог — большая часть произведений этого направления появляется между 1928 и 1932 гг., однако за это время был создан внушительный корпус текстов: стихотворные сборники Альберти, Сернуды, Инохосы, Морено Вильи, Алейксандре и Гарсиа Лорки — всего более десятка книг и не меньше сборников рассказов (Инохосы, Хименеса Кабальеро, Х.Х. Доменчины, Ф. Айялы, Х. Торреса Бодета, Харнеса и др.). Сюрреалистические черты присутствуют в юмористических романах Э. Хардьеля Понселя и заметны в нескольких пьесах Лорки и в «Необитаемом человеке» Альберти.

В 1927–1928 гг. Гомес де ла Серна создает вместе с Бунюэлем сценарий фильма под названием «Капричос» («Caprichos»). Для него сюрреализм «покоится на вере в высшую реальность определенных форм незначительных до того момента ассоциаций, во всемогущие грез и в бесцельную игру ума»<sup>55</sup>. Кроме того, он подчеркивает, что сюрреалисты предпочитают случайность логическим цепочкам рас-

суждений, «возводя на трон величайшее искушение жизни — искушение случайностью»<sup>56</sup> — как всегда, он умудряется очень точно выделить одну из характернейших особенностей описываемой им поэтики и при этом истолковывать ее в категориях, отражающих его собственное видение литературы и мира, сливая воедино два подхода к творчеству. Очень живо откликнулся на пришествие сюрреализма в Испанию Асорин — его высказывание о сюрреалистичности театра рассматриваемого периода было приведено выше, а в апреле 1927 г. он опубликовал в газете «АБС» две статьи: «Суперреализм — очевидный факт» и «Суперреалистическое произведение», явно направленные на популяризацию нового явления. В 1929 г. в «Ревиста де Оксиденте» выходят две главы из его романа «Сюрреализм». Он перенимает у сюрреалистов технику коллажа или, вернее, монтажа — его проза начинает фиксировать резкие скачки взгляда, до некоторой степени фрагментирующие реальность. Однако эта фрагментация не доводит до разрушения общей картины; составленная как мозаика из отдельных образов, выхваченных глазом, эта картина даже не теряет характерной для Асорина концептуальности. Осмысленность окружающего мира тоже по-прежнему «подается» как фактор объективной реальности, а не плод авторского волюнтаризма. То есть интеграция новых приемов затрагивает сложившуюся поэтику Асорина едва ли не в меньшей степени, чем это было с А. Мачадо. И все же отклик Гомеса де ла Серны и Асорина на новое явление наглядно демонстрирует, насколько оно оказалось созвучно значимым внутренним тенденциям развития испанской литературы.

Журналы, которые издавались различными представителями «поколения 1927 года» и в которых они печатались, по своей значимости не могли сравниться с «Ревиста де Оксиденте» и скорее сопоставимы с ультраистскими. Их отличительной чертой становится обширная география регионов, в которых они выходят. Одним из самых ранних и известных стал «Литораль» (1926–1929), основанный в Малаге Прадосом и Альтолагирре. В честь юбилея Гонгоры было выпущено три номера (5–7) журнала; всего вышло девять номеров. В Андалусии же, в Гранаде, в 1928 г. вышло два номера<sup>57</sup> журнала «Гальо», одним из основателей которого был Лорка и в котором кроме самого Лорки печатался и Дали; в первом номере был также опубликован «Каталонский антихудожественный манифест». В Севилье выходили «Медиодиа» (1926–1929, 1933, 1939) и «Папель де Алелуйас» (1927–1928); в Хихоне под руководством Диего в 1927 г. вышло семь номеров «Кармен» с приложением «Лола»; в Вальядолиде вышло шесть номеров «Месеты» (1928–1929), в Валенсии — два номера «ДДОСС» (1931); в Мурсии — двенадцать номеров «Версо и проза» (1927–1928) — этот журнал тоже участвовал в чествовании Гонгоры; в Бургосе выходила «Парабола» (1927–1928), в Сеговии — «Манантьяль» (1928–1929), на Канарских островах — «Роса де лос Вьентос» (1927–1928) и т. д. — новые журналы продолжали появляться вплоть до гражданской войны, но ни один из них не просуществовал больше четырех лет.

Самым крупным явлением собственно «поколенческой» периодики («Ревиста де Оксиденте» никак не может быть к ней сведена) стала «Гасета литерария» (1927–1932): выходившая в Мадриде раз в две недели, посвященная литературе, искусству и науке, эта газета позиционировалась как международная — ибероамериканская. Ее основателем был Э. Хименес Кабальеро, а секретарем в течение первых двух лет — Торре; в «Редакционном комитете» в разделе «Литература» в

первом номере указаны в числе прочих Гомес де ла Серна, Морено Вилья, Бергамин, Эспина, Харнес, Чабас и Арконада. Открыла новое издание статья Ортеги «О литературной газете»; в ней печатались, помимо перечисленных выше членов редакционного комитета, Дали, Бунюэль, Гильен, Лорка, Альберти, Салинас, Неруда, Габриэла Мистраль, Часель, Алейксандре, Диего, Хименес, А. Мачадо, Менендес Пидаль, А. Кастро, Г. Мараньон, Л. де Аракистайн, М. Ауб и др. Как видно, издателям удалось привлечь крупнейшие фигуры не только собственно литературного, но и общекультурного поля. Среди иностранных авторов «Гасеты» были Элюар, Эпштейн, Жакоб, П. Мак-Орлан, В. Беньямин, Курциус, Иван Голль, Элиот, Джойс, Маринетти и др. Однако с течением времени Хименес Кабальеро все больше склонялся к фашизму, вследствие чего его издание постепенно покидали либерально мыслящие авторы. С 1931 г. ему приходилось время от времени одному заполнять все полосы газеты, которая выходила в таком случае под названием «Испанский литературный Робинзон» (или «Словесная республика»).

Заметную роль сыграл сюрреализм в испанской живописи, в частности его черты сочетаются с абстракционизмом в творчестве представителей уже упоминавшейся первой вальекской школы: скульптора А. Санчеса и художников Б. Паленсия, М. Мальо, Л. Кастьяноса, А. Родригеса Луны и Х.М. Диаса-Канехи. Среди характерных для них приемов было использование материалов и элементов пейзажа, поэтому их стиль называли «теллурическим сюрреализмом». Этим же периодом датируется и сюрреалистическая скульптура А. Ферранта. Выше уже говорилось о том, что впервые произведения работавших в Испании художников, отмеченные авангардистскими чертами, восходящими главным образом к кубизму и сюрреализму, в Мадриде были представлены на выставке «Ассоциации иберийских художников» в 1925 г. Ей был предпослан опубликованный в журнале «Альфар» (1925) манифест, констатирующий отсутствие в Мадриде возможностей, время от времени предоставляющихся в Бильбао и в Барселоне, для знакомства с современным искусством, как мировым, так и местным. Далее декларировалось намерение исправить положение — способствовать демонстрации и заниматься пропагандой всех и всяческих художественных направлений, без каких бы то ни было групповых и вкусовых ограничений. Составители манифеста посчитали необходимым специально оговорить неполитический характер объединения. Этот манифест подписали литераторы Бергамин, Морено Вилья, Гарсиа Лорка, Торре и др.; музыканты М. де Фалья и О. Эспила; художники К. Руис, Г. Гарсиа Марото, Д. Васкес Диас, скульпторы В. Мачо и Э. Барраль<sup>58</sup>. В выставке приняли участие Дали, Х. де Эчеварриа, Борес, Ф. Коссио, Х. Фран, именно там познакомились А. Санчес и Б. Паленсия.

В испанском изобразительном искусстве явление сюрреализма не было так мимолетно, как в поэзии, он приобрел даже организационную оформленность: в начале 1930-х годов в Мадриде была создана сюрреалистическая группа, в которую вошли М. Мальо, Х. Кабальеро, А. Понсе де Леон и А. Моралес. Под влиянием и вокруг художника Оскара Домингеса (1906–1957) в 1930-е годы на Тенерифе формируется сюрреалистическая группа, в которую входили поэты А. Эспиноса, Э. Гутьеррес Альбело, П. Гарсиа Кабрера, Д. Лопес Торрес и др., выпускавшие журнал «Гасета де арте» (1932–1936). В своем творчестве группа сильнее, чем испанский «континентальный» сюрреализм, ориентирована на французские образцы,

но если соотносить ее с контекстом внутри страны, то тематически члены группы не выходят за рамки сюрреализма конца 1920-х годов, предпочитая онирику. Самой крупной акцией группы стала международная сюрреалистическая выставка 1935 г., на открытие которой приехали Бретон и Пере, прочитавшие лекции в Атенео в городах Санта-Крус и Пуэрто-де-ла-Крус; в связи с выставкой 35-й номер «Гасеты де арте» был полностью посвящен публикации текстов и репродукций картин, представляющих движение, а также был выпущен «Второй международный бюллетень сюрреализма».

Поэты и прозаики «континентальной» Испании в конце 1920-х годов не принимали попыток создать сюрреалистическую группу — это тем более интересно, что к направлению приобщился почти весь состав «поколения 1927 года» и многие его представители впоследствии выражали недовольство невнятным названием, которое закрепилось за группой. Приходится предположить, что сюрреалистический период творчества изначально ощущался ими как переходный. Косвенно это предположение подтверждается и тем, что Алейксандре, Сернуда и Прадос собирались опубликовать сюрреалистический манифест, который должен был изменить развитие испанской поэзии, но так и не реализовали свои планы. Единственным документом, напоминающим манифест, была в этой среде «Основная причина» (1926) Х. Ларреа.

Если оставить в стороне вклад Бунюэля, Дали и Миро в развитие французского сюрреализма, в испанском культурном контексте наиболее значимыми представляются эстетические достижения именно сюрреалистической поэзии. Она не совсем однородна, однако есть ряд черт, характерных практически для всех ее образцов: в первую очередь, это решительное предпочтение метафоры символу — большинство поэтов к нему практически больше не прибегают. Это теснейшим образом связано с тем, что вслед за Ортегой (или в данном случае скорее за кубистами?) можно назвать «субстанциацией идеи», или с отказом от опоры на реальность, равно объективную и субъективную. Внешнее впечатление или внутреннее переживание становится лишь отправной точкой для создания стихотворения, а его динамика определяется развитием художественного образа или ассоциацией идей. Из стихов окончательно изгоняются описательные и повествовательные структуры, что же касается синтагматики, то отказ от нее не носит универсального характера, в отличие от отказа от логических связей и фрагментации картины мира.

Быть может, самым наглядным подтверждением основополагающего значения субстанциации идеи для испанского сюрреализма является уже упоминавшаяся статья Дали «Реальность и сверхреальность». Начинает он ее с ценностного утверждения автоматического письма, от которого плавно переходит к особой емкости и значимости фотографического образа, чтобы затем обратиться к подсознательным импульсам — все эти концепты вполне укладываются в теорию французского сюрреализма. Но чем дольше он вглядывается в рождающийся из синтеза реальности и подсознательных импульсов художественный образ, тем больше начинает казаться, что он подводит психоаналитическую базу под концепцию Ортеги. Правда, настаивая на том, что за всяким неожиданным образом стоит подсознательный импульс, он, по сути, утверждает невозможность и дегуманизованного, и чистого искусства, но его стремление переосмыслить теорию Ортеги указывает на значимость ее для «поколения 1927 года».

Рассматриваемая статья Дали, можно сказать, носит парадигматический характер для творческой эволюции «поколения 1927 года». В отличие от ультраистов, его представителей не увлекают внешние проявления современности и новизны, и они, в отличие от кубистов, не стремятся к изобретению колеса ради выражения сути движения (это одна из любимых испанцами концептуаций кубистских методов). Их вполне удовлетворяет и то, что было изобретено до них; они лишь хотят очистить «идею движения» от всех наносных и необязательных ассоциаций, которые «налипли» на «колесо» за века эксплуатации. Собственно, художественная манера Дали, акцентирующая идею виртуозности и освоения опыта прошлых эпох, возможно, даже более наглядно, чем усложненная метафорика поэтов, выявляет эту особенность поколенческой эстетики. Однако метафора, какой бы изобретательной она ни была, остается риторической фигурой, а значит, «тянет» за собой пласт идей, не имеющих прямого отношения к поэзии. А «химически чистая поэзия» (как описывает ее Гильен в «Антологии» Диего), со своей стороны, открывает ничем не ограниченный простор для толкований, например современных — в духе психоанализа, как предлагает Дали.

Осознание невозможности «чистой поэзии» — такой, которая не только писалась бы, но и читалась бы как «чистая» — приводит не к творческому кризису, а к завершению складывания специфичной для «поколения» поэтики. Выше у нас уже был случай отметить глубокий интерес, с которым был воспринят психоанализ в интеллектуальных кругах Испании; поэтам же он дает современную — к тому же еще и научную — систему «кодировки» текста, которая не только не страдает излишним рационализмом и рассудочностью, но практически утверждает иррационализм. Одновременно эта система кодировки давала и новый внутренний, индивидуальный коррелят взамен традиционному духовному/душевному/личностному, тянувшему за собой шлейф понятий, образов, представлений, воспринимавшихся как устарелые. Собственно, этим задачи, стоявшие перед испанским сюрреализмом, и исчерпывались, и когда они были разрешены, сюрреалистический импульс стал сходиться на нет, открыв для поэтов выход к более широкому тематическому полю. Сернуда писал применительно к собственному творчеству: «Он (сюрреализм. — А.М.) уже оказал свое благотворное влияние, выведя на свет то, что крылось в моем подсознании, то, что раньше пребывало во мне в слепоте и немотности. Я уже не нуждался в суперреализме, а с другой стороны, стал замечать, что он деградировал до банальности и искусственности, превратившись в поэтическую формулу»<sup>59</sup>. Алейксандре же отмечал, что книга «Страсть земли» (1935) написана под воздействием Фрейда, «оказавшего огромное влияние на литературу».

Общий подход к творческому процессу и взаимодействию с традицией с появлением новой «системы кодировки» не меняется — «поколение» все так же заряжено не на разрыв, а на сочетание привычных приемов и даже образов с новым содержанием. И это одна из причин того, что сновидческая, «онирическая» тематика и образность приобретают особую значимость в рамках испанского сюрреализма. Традиционно популярный в поэзии образ сна, игравший к тому же особую роль в эпоху барокко, а соответственно, обладающий и специфичными национальными обертонами, обладает не меньшим богатством значений в рамках психоанализа и столь же органичен для этой системы. В этом смысле Бунюэль и Дали, хоть



и существующие как будто в этот период в рамках сюрреализма французского, гораздо теснее и органичнее связаны с испанской традицией и испанским контекстом — и по тематике, и по образности, и по осмыслению природы искусства; особенным образом на протяжении всего своего богатейшего творчества с испанской традицией был связан Пикассо. Сновидческая образность поддерживается в том числе и сущностным, и принципиальным для поэтов-сюрреалистов отторжением реальности. Бунтарство же французского сюрреализма, воспринимаемое по крайней мере частью представителей «поколения» как созвучное их мировидению, постепенно придает ему социальную и политическую окраску. Сначала она имеет оттенок противостояния индивидуума обществу и ярко выраженный субъективный характер: Сернуда, например, рационализировал позднее сюрреалистический период своего творчества через тот факт, что именно в это время он осознал собственную гомосексуальность и сживался с мыслью о своей инаковости, одновременно подыскивая способ ее выражения в стихах.

Пол Илье, один из первых исследователей испанского сюрреализма, выделяет запретную, табуированную сексуальность как одну из специфичных — наряду с ониризмом и теллуризмом — черт испанского сюрреализма. Однако, если избавиться от устойчивого предрассудка, будто в творчестве разных представителей «поколения» нет общих черт, то обнаружится, что именно сексуальность — причем вовсе не запретная — подставляется на место традиционной «чувственности» в творчестве Педро Салинаса, лежащем, правда, за рамками испанского сюрреализма. Происходит это достаточно рано, так что возникает впечатление, что он «перепрыгивает» через один из этапов становления поэтического языка поколения и, минуя стадию «очищения» собственной поэзии, сразу находит для нее новую «систему кодировки», позволяющую сочетать традиционный образ с современными коррелятами и иррационализмом. Что же до сексуальности запретной, то введение ее в литературный контекст в такой традиционно католической стране, как Испания, само по себе становится одним из наиболее маркированных знаков нонконформизма и нежелания оставаться в устоявшихся и общепринятых рамках. Кроме того, она как нельзя лучше подходит для психоаналитического обыгрывания скрытых и зашифрованных импульсов подсознания. Но, будучи «сделан», подобный жест фактически исчерпывает свою значимость, поэтому не удивительно, что к окончанию сюрреалистического периода гомосексуальная тема перестает играть сколько-нибудь значимую роль в испанской литературе.

*Творчество Федерико Гарсиа Лорки  
и «язылиный выход» авангардистских поисков  
«поколения 1927 года»*

Творчество Гарсиа Лорки позволяет подробнее рассмотреть формы эстетических поисков, ведущихся «поколением 1927 года», те проблемы, с которыми приходилось сталкиваться в рамках этих поисков, и «художественный выход» испанского авангардизма. Хотя буквально всякая биография Лорки начинается с того, что ранние его произведения несут на себе печать испаноамериканского модернизма, уже в первой его прозаической книге «Впечатления и пейзажи» содержится упоминание о «сумасшедшем и фантастическом графе де Лотреамоне» и заметны

отголоски его поэтики — т. е. Лорка с самого начала пытается вырваться из тисков «магистрального» литературного процесса.

С начала 1920-х годов в его поэзии намечается движение к новой поэтике: он создает стихотворения, вошедшие впоследствии в сборник «Песни» (1921–1924, опубл. в «Ревиста де Оксиденте» в 1927), в «Поэму о канте хондо» (1921–1926, опубл. в 1931) и «Цыганский романсеро» (1923–1926, опубл. в 1928). Среди новых черт есть и явно авангардистские: фрагментация стиха, расшатывание синтагматики, разрушение логических связей и выхолащивание смыслового наполнения образа, а также парадоксальная метафорика, соединяющая крайне далекие образы и явления. Все эти приемы призваны отразить новый образ мира, лишенный целостности и внятности, который автор отказывается гармонизировать, как диктует традиция. Но постепенно начинают проявляться и более индивидуальные плоды поисков, под готовые шаблоны не подходящие.

Мотивацию выбора пути до некоторой степени проясняет лекция Лорки о Гонгоре. Он подчеркивает оригинальность выработанного Гонгорой метода «охоты» за поэтическими образами, «который он изучал, используя их драматический антагонизм, при помощи хода конем, который делает миф». Что это за «ход конем», показывает высказанная несколько раньше мысль о метафоре: «метафора соединяет два антагонистических мира при помощи хода конем, который делает воображение». В конце пассажа об «охоте» за поэтическими образами Лорка еще раз подчеркивает: «Иногда каждый образ бывает сотворенным мифом». В это время поэт интенсивно работает с фольклорными образами, он преобразует символ примерно в том же ключе, в котором будет трансформироваться метафора в рамках испанского сюрреализма: узнаваемый традиционный образ приобретает дополнительную субъективную корреляцию, перебрасывая мостик между индивидуальным пространством и пространством культуры.

Есть в лекции и более подробное описание тех черт художественного образа, который интересует Лорку в этот период: «Он входит в то, что можно назвать миром каждой вещи, и там соизмеряет свои чувства с чувствами, которые его окружают. Поэтому для него яблоко равнозначно морю, потому что он знает, что яблоко в своем мире так же беспредельно, как море в своем <...> Величие стиха не зависит ни от значимости темы, ни от ее масштабности, ни от эмоциональности». Мотивы «очищения» поэзии в этом пассаже сочетаются с объективизмом, причем последний присутствует в форме интереса к вещи, который носит принципиально иной характер, чем у Гомеса де ла Серны. Если в центре «вещного» осмысления мира, по Гомесу, стоит тривиальность и преходящий характер вещей, то Лорка сосредоточивается на их бытийственности. И тем самым выявляет (помимо всего прочего) созвучность «поколенческой» поэтике поэзии Х. Гильена, традиционно отодвигаемого исследователями на периферию группы, если и не исключаемого вовсе из авангардистского контекста. Гильен как раз стремится к выражению «чистой» бытийственности, не заслоняемой чувственностью или этикой, т. е. тоже по-своему соединяет принципы «чистой поэзии» с объективизмом.

Лорка не ограничивается переосмыслением образной системы стиха: рассматривая «Одиночества» Гонгоры, он утверждает, что тот сумел создать первую в истории лирическую поэму: «Повествование как скелет поэмы, покрытый великолепным мясом образов. Каждый момент обладает одинаковой напряженностью и

пластической значимостью и история не имеет никакого значения, но своей невидимой нитью придает поэме единство». Из сказанного следует, что Лорку не удовлетворяет нигилистический метод решения проблемы сюжетности стихотворения, резко сужающий поэтическое поле; он стремится к интеграции повествовательного элемента в лирику путем его «преображения».

Первым по времени выхода в свет целостным и концептуально завершенным воплощением этих поисков Лорки становится «Цыганский романсеро»; и вдруг оказывается, что его новаторство не понимает не только «широкая публика», но и очень значимые для Лорки в тот период единомышленники. Дали (а 1925–1927-й годы — период наиболее тесной дружбы между ними, который венчается постановкой «Марианы Пинеды» в декорациях Дали в театре Гойя в Барселоне) писал ему по поводу книги, что она слишком традиционна, «по рукам и ногам связана старой поэтикой». В высшей степени критически высказывается о книге в переписке с Дали и Бунюэль.

Фольклоризм, обращение к «народным истокам» представляется неотъемлемой чертой испанской литературы и, шире, культуры (например, архитектуры и музыки) на протяжении первых трех десятилетий XX в. Не чуждо его было и «поколение 1927 года»: так, несколько форсированно, «стилизованно» откликавшийся на все новые веяния и тенденции Альберти заучивал наизусть народные песни из «Кансьонеро (песенника)», изданного в XIX в. Ф. Асенхо Барбьери, стремясь обогатить таким образом свою творческую манеру (точно так же позднее он учил «Одиночества» Гонгоры). Интерес к фламенко самого Лорки поддерживался дружбой с М. де Фальей, вместе с которым они в 1922 г. организовали в Гранаде Праздник канте хондо. Архаические, мифологические корни фольклорных образов привлекают «поколение 1927 года» своей иррациональностью. Но шлейф традиционных значений, тянущийся за фольклорными образами, затрудняет полноценное восприятие новаторства Лорки, соблазняя читателя-современника чисто орнаментальной трактовкой образности романсов.

Лорка начинает в прозе, драме и поэзии экспериментировать с сюрреалистической поэтикой. Конечно, творческий процесс не линейен, и прямой зависимости между откликом на «Цыганский романсеро» и переходом Лорки к сюрреализму искать не следует. Так, мурсианский журнал «Вердад» еще в 1926 г. анонсировал его совместную с Дали книгу «Гниль», которая, однако, так и не вышла. А в 1927 г. каталонские авангардисты устроили в галерее Далмау единственную выставку его рисунков, в которых специалисты усматривают влияние Миро. В это же время Лорка попытался в письме к С. Гапу определить свою «новую спиритуалистическую манеру» относительно сюрреализма: «...это чистое бесплотное чувство, освобожденное от контроля логики, но <...> подчиненное строжайшей поэтической логике. Это не сюрреализм <...> их освещает самое ясное сознание»<sup>60</sup>. Декларация опоры на чувство показывает, насколько меняется направление поисков Лорки по сравнению с идеями, высказанными в лекции о поэтической образности Гонгоры.

В своей сюрреалистической драматургии («Когда пройдет пять лет», 1931; «Публика», 1933, и т. д.) Лорка в наибольшей степени приближается к характерным для испанского сюрреализма тенденциям: субъективный коррелят получает психоаналитическую «кодировку» с выраженной сексуальной мотивацией, очень

сильны сновидческие мотивы. Сюрреалистическая проза Лорки характеризуется отказом от сюжетной и логической организации текста и отображает мир через картины немотивированного насилия, перемежающиеся комическими образами. Критики часто называют эти произведения стихотворениями в прозе, и для этого есть определенные основания — разрушение сюжетности и причинно-следственных связей осуществляется по принципам, принятым в авангардистской поэзии. Субъективная корреляция значительно слабее, чем в драматургии, однако это говорит не о внутренней эволюции (проза писалась раньше, чем драмы), а скорее о попытке провести какие-то межродовые границы. Причем если в драматургии он исследует возможности, которые открывает для новой поэтики репрезентация чувства, то в прозе, как уже было сказано, движется «от противного». Тут можно усмотреть тот же импульс, который побуждал его к «преображению» сюжетности в романах.

Наиболее оригинальна сюрреалистическая поэзия Лорки. В «Поэте в Нью-Йорке» он использует диссоциативную метафору, но не для отрыва от реальности, а для создания дискордного, принципиально не поддающегося гармонизации образа мира. Кроме того, он сочетает ее с символическими формами, выработанными на предыдущем этапе творчества, а также и с определенной сюжетной организацией стиха. Наконец, сюрреализм в этой книге приобретает ярко выраженный социальный и протестный характер; при этом многие метафорические и символические образы подталкивают к психоаналитическому толкованию. Таким образом, Лорка наглядно демонстрирует «положительный выход» сюрреалистического этапа в развитии испанской литературы: это не только обогащение художественных средств, но и окончательное освобождение от риторики, замененной новой «системой кодировки». Он, кроме того, предвосхищает происшедший в 1930-е годы общий возврат искусства к социальной проблематике.

Если «Поэт в Нью-Йорке» и другие сюрреалистические стихотворения Лорки позволяют оценить плодотворность освоения сюрреализма как бы «изнутри», то его трагедии 1930-х годов, поставангардного периода («Кровавая свадьба» и «Иерма»), а также драма «Дом Бернарды Альбы» раскрывают перспективную значимость авангардистского опыта. Авангардизм не только позволил избавиться от риторического строения фразы и заданного восприятия фигур речи и мысли, он разрушил ту картину мира, которую оформляла риторика, и в первую очередь заданную моралистическую оценку фактов и событий. В результате Лорке удастся решить одну из самых сложных и проблематичных для XX в. задач — найти гармоническое разрешение трагедийного сюжета — вне традиционных категорий добра и зла, в перспективе чистой объективности и бытийственности. Его лекция «Воображение, вдохновение, освобождение» 1928 г. показывает, что он начал двигаться в этом направлении еще в преддверии сюрреалистического периода: «Пока поэт не ищет освобождения, он может благоденствовать в своей раззолоченной нищете. Все риторические и поэтические школы мира начиная с японских канонов предлагают богатейший реквизит закатов, лун, лилий, зеркал и меланхолических облаков применительно к любым вкусам и климатам. Но поэт, который хочет вырваться из вымышленных границ, не жить лишь теми образами, что рождены окружающим, — перестает грезить и перестает желать. Он уже не желает — он любит. От “воображения” — духовного продукта — он переходит к вере. Теперь все

таково, потому что оно таково, без причин и следствий. Нет ни границ, ни пределов — одна упоительная свобода»<sup>61</sup>.

Такую же свободу и избавление от оценочности и предвзятого восприятия дарит сюрреалистический опыт зрелым стихам Висенте Алейксандре и Луиса Сернуды. В «поставангардистский» период творчества мир в произведениях практически для всех представителей «поколения 1927 года» вновь обретает целостность. Однако они по-прежнему противостоят соблазну «вчитать» в этот мир априорный «человеческий» («гуманистический») смысл. Все видимые им смыслы лежат в сфере субъективного, поэтому ассоциативные связи по-прежнему играют заметную роль в их поэзии и нередко нарушаются синтагматика и причинно-следственные связи. Грамматика же, соотносящаяся со сферой объективных, ценностно не окрашенных и не затронутых идеологией реальностей, вызывает гораздо большее почтение. Представители «поколения 1898 года» успешно интегрировали в свою поэтику авангардистские приемы, расширяя таким образом ее выразительные возможности, чтобы вкладывать в свои произведения все более сложные и тонко нюансированные идеи. Представители же «поколения 1927 года», пройдя в своем творчестве через авангардистский этап, создали качественно новую художественную систему, сбалансированную без помощи традиционных ценностных моделей — как этических, так и эстетических — вне субъективной оценочной перспективы, бесспорным благом и единственной реальностью в этой системе выступает само бытие.

Выше уже говорилось о том, что именно эволюция Лорки позволяет понять и оценить «авангардистскую привязку» творчества Х. Гильена, и трагедии 1930-х годов высвечивают ее наиболее ярко. Разница между ними заключается в том, что Гильен очень рано начинает писать как «поставангардист» и ему, в отличие от Лорки, удастся «перескочить» через промежуточный авангардистский этап. Однако, как показывает знакомство с критикой, вне контекста «поколения» и, как нам представляется, в первую очередь, опыта Лорки, его поэзия читается как «классицистическая», «гонгоррианская», «чистая», т. е. в определенном смысле с ней происходит то же, что происходило в синхронии с «Цыганским романсеро»: взятая сама по себе, она допускает слишком большую свободу толкований. Ирония ситуации заключается в том, что Гильен никогда к собственно «чистой поэзии» не стремился и от реальности не открепивался.

### *Каталонский авангардизм*

#### *Каталонский модернизм*

Конец XIX в. в Испании характеризуется оживлением регионалистских движений, в Каталонии вырастающим в национальное возрождение. Этот фактор накладывает свой отпечаток и на процессы развития искусства, которое, в силу традиционной ориентации на Париж столицы провинции — Барселоны, где концентрируется культурная жизнь региона, значительно отличается от неоднородного испанского варианта, хотя формально Каталония в ту эпоху еще не обладала автономией. Каталонский модернизм, составляющий совершенно особое художественное явление, появляется достаточно рано — в 80-х годах XIX в. и охватывает, в

отличие от Испании, широкий спектр искусств: архитектуру, живопись, скульптуру, литературу, прикладное искусство. В целом он делится на два периода. Для первого характерны возврат к романтической проблематике, отторжение позитивизма и утверждение идеала модернизации народов. В это время начинает свой творческий путь А. Гауди и создается один из самых ярких журналов этого направления «Л'Авенс» («L'Avenç»). Влиятельной фигурой в каталонской поэзии того периода был живописавший «каталанскую душу» для журнала «Альма эспаньола» Ж. Марагаль, выдвинувший идею «живого слова» (*paraula viva*): он провозглашал, что вопросы формы вторичны, а самое главное — выразительность. В юности Ж. Марагаль был приверженцем (хоть и умеренным) свободной Каталонии, затем его интересы сместились в область религии. Романские формы этого периода отличаются от предшествующих лишь большей заостренностью социальной критики; лучшим прозаиком-модернистом и единственным признанным ноусентистами был Жоаким Руира. Жоан Пудж-и-Феррертер начинает свое драматургическое творчество с психологических форм, но впоследствии отказывается от них по коммерческим соображениям. Ярким проводником модернистских идей в прозе и театре стал С. Русиньоль, однако его произведения отмечены чертами натурализма.

В начале XX в. наступает новый, гораздо более яркий этап в развитии течения — ноусентизм, получивший название по 1900-му году (*noucentisme*), знаковой фигурой которого становится Эуженио Д'Орс (1881–1954). В годы юности он сотрудничал в таких литературных журналах, как «Катр гатс» («Els Quatre gats»), «Крэу дель Монтсени» («La Creu del Montseny»), «Пел и Плома» («Pèl y Ploma») и «Ауба» («Auba»). Изменения в оценках общества и искусства начинают проявляться в его статьях второй половины 1904 — начала 1905 г. в журнале «Побле Кatala» («El Poble Català»). К тому времени он закончил обучение в Барселонском университете и в 1903 г. переехал в Мадрид для работы над диссертацией. Он разочаровался в каталонских модернистских движениях, не справлявшихся, по его мнению, с задачей возрождения национальной культуры, и начинал выстраивать собственную программу обновления и формирования личности и общества. По его представлению, это единая задача и совершенствование личности, индивидуума является одновременно и совершенствованием общества. На основе эстетических позиций, складывающихся в кружке художников, собиравшихся в кабаре «Катр гатс» с 1897 г.<sup>62</sup>, несколько откорректированных в его случае глубоким пиететом к античной классике, Д'Орс порывает с модернизмом. Его не устраивал индивидуализм и натурализм модернистской эстетики, sentimentalность и спонтанность его художественных проявлений, а также бесплодность каталонского традиционализма, ориентированного на фольклор.

По мнению Д'Орса, эффективное обновление каталонского общества возможно лишь под водительством единой преобразующей воли. Модернизм, признававший только чистое искусство, не предложил единой цели, которая позволила бы объединить разные усилия, направленные на модернизацию. Своему собственному проекту, ориентированному на обновление общества, носящему прежде всего образовательный характер и сочетающему два основных направления — художественное и политическое, Д'Орс и дает название «Ноусентизм». В «Глоссах Ксениуса» («Glosari de Xenius») он таким образом формулирует иде-

ал обновления: «Ноусентисты создали для каталонской идеальности два новых понятия: "империализм-арбитрализм". Два эти слова сходятся в одном единственном — "цивильность" (*Civildad* — слово, объединяющее лексические поля, связанные с понятиями цивилизованности, патриотизма и гражданственности. — *А.М.*)»<sup>63</sup>. Политическую и художественную программы объединяет то, что они являются лишь двумя областями развертывания единого проекта по изменению (реформированию) человека.

В контексте художественных (и литературных) эволюций эпохи немалый интерес представляют и сами глоссы (ежедневные краткие комментарии в прессе на злобу дня, но с выходом на более глубокие размышления), с которыми Д'Орс выступал в течение 16 лет. Следует иметь в виду и то обстоятельство, что в 1906 г. он отправился в Париж корреспондентом газеты «Веу де Каталунья» («*La Veu de Catalunya*») и прожил там до 1910 г., т. е. это еще и взгляд «извне». Найденная им форма выражения своих идей, позволяющая, по его мнению, поймать «пульс времени», чтобы найти катализатор существующим в Каталонии устремлениям к обновлению, соединяет актуальность и сиюминутность, значимые для авангарда, со вполне модернистским отсутствием предубеждений перед обобщениями. К тому же в качестве образца для подражания Д'Орс избирает вольтеровский идеал доступной и удобной энциклопедии, живой и гибкой, не отрешивающейся от повседневности. Сами же глоссы писались как реплики на «Карманный философский словарь» Вольтера.

В художественно-идеологических концепциях Д'Орса роль «мотора» преобразований отводилась не литературе, а изобразительному искусству, при этом они выделялись сильным националистическим оттенком. И точно так же, как испанская мысль, сращиванием искусства и политики, превращением искусства в преобразующую общество силу, поэта Д'Орса перекликается с более поздними авангардистскими построениями.

Что же касается движения в более широком смысле, то начинается оно с выхода в свет в 1906 г. журнала «Насьоналитат Каталана» («*Nacionalitat Catalana*») и длится по крайней мере до 1923 г. С эстетической точки зрения движение исповедует примат разума над чувством и функциональности над декоративностью; для него характерно тяготение к неоклассицизму и охлаждение к сельской тематике, любимой представителями старшего поколения. Основным литературным жанром является поэзия, соединяющая модернистские и символистские черты, а самой яркой поэтической фигурой — Жозеп Карнер. Впрочем, Д'Орс проявил себя не только как публицист, но и как романист. В живописи крупнейшими представителями ноусентизма были Жоакин Суньер, Хавьер Ногес и ранний Хоакин Торрес Гарсиа; в скульптуре — Эрик Касановас и Жозеп Клара.

Небольшой эпизод из истории каталонского модернизма показывает, что в этой провинции культурная ситуация на момент появления авангардистских течений была несколько не проще, чем в остальной Испании; а кроме того, он наглядно демонстрирует заряженность местного модернизма на борьбу и неприятие новых тенденций. Каталонский поэт Габриэль Аломар (1873–1941) вскоре после публикации манифеста футуризма заявил свои права на понятие «футуризм», поскольку в 1904 г. он прочитал в барселонском Атенео лекцию под этим названием. В ней он утверждал: «...футуризм — не случайная система и не шко-

ла, возникая в данный момент, связанная с декадентством или переходным периодом, нет: это избранная часть человечества, которая обновляет с течением веков собственные верования и идеалы, проповедуя их миру в вечном апостольском служении. В общем, это сосуществование с грядущими поколениями, предвидение, предчувствие, преддверие будущих формул»<sup>64</sup>. Это заключение вытекает из представления о том, что по законам природы в обществе существуют и проявляют себя два элемента — женский, обращенный в прошлое и направленный на сохранение и кодификацию традиции, и мужской, направленный в будущее, нацеленный на личностное становление, индивидуализацию и диверсификацию. В самом акте личностного становления присутствуют два момента — отрицающий и утверждающий: «Один отрицает настоящее, а второй утверждает и формулирует более или менее отлично будущее. Только те, кто доходят до второго, начинают ясно чувствовать движение жизни. Вот они есть футуристы». Формой выражения личности становится ересь, т. е. самостоятельное мнение, а поскольку поэт — это тот, кто сердцем чувствует биение альтернативности и раскрывает ее миру в самой прочувствованной и религиозной форме, поэзия является «великим медиатором бесконечного завтра, так же как для бесконечности прошлого, по замечанию Нибура, им становится филология — интуитивное и вдохновенное исследование. Я убежден не только в том, что наука и другие главные сферы приложения человеческого духа должны подчиниться поэзии, но и в том, что они бессильны для любой плодотворной индукции без вечной помощи поэтической фантазии».

С манифестом Маринетти концепцию Аломара роднит лишь отрицание прошлого, правда не столь яростное и однозначное; к тому же, по его мнению, вечно становящийся мир грядущего следует подчинить идеалу и утопии (каталонское возрождение является, с его точки зрения, одной из форм футуризма). Аломару не свойственен индустриализм и культ символизированной скорости; в его лекции не присутствуют массы; выделяемые им научный и сновидческий подходы к миру Аломар возводит к романтическим истокам, а в своих рассуждениях опирается на философские построения Шопенгауэра и Ницше. В целом его взгляды не выходят за рамки каталонского модернизма.

И все же проявляющиеся в 1916 г. в каталонской литературе авангардистские тенденции несут на себе печать футуризма; причем, несмотря на претензии Аломара, ориентиром явно выступает именно итальянский футуризм. Подражание не сводится к тематическим перепевам, а каталонские поэты не ограничиваются воспеванием скорости и разнообразных примет нового и отрицанием традиции, но перенимают у Маринетти и культ войны; на вооружение берутся и такие формальные решения, как разрушение синтаксиса, полиграфические приемы, «слова на свободе». В конце 1918 г. в Барселоне уругвайец Рафаэль Баррадас (1890–1929) провозглашает собственный «-изм» — «вибрасьонизм», — специалисты видят в нем индивидуальную версию кубофутуризма; к 1920 г. он перебрался в Мадрид и к середине 1920-х годов стал постепенно отходить от авангардизма. Но в свой барселонский период он оказал заметное влияние на Хоакина Торреса Гарсиа (1874–1949) — еще одного художника, покинувшего Испанию в 1920 г., тоже уругвайца по происхождению, но сформировавшегося как художник в Барселоне, подтолкнув его к более абстрактной манере письма. Находит сторонников в Каталонии и ульт-



раизм; в отличие от испанской литературы, и ультраизм, и футуризм продолжают здесь свое существование вплоть до 1930 г.

Каталонский авангардизм проходит примерно те же этапы развития, что и испанский, и оказывается восприимчив к тем же влияниям, однако, в силу того что Барселона больше ориентирована на Париж, кубистское влияние в Каталонии как в живописи, так и в поэзии распространяется гораздо шире и проявляется более отчетливо, в частности воздействие «Каллиграмм» Аполлинера просматривается в стихах не одного поэта. Справедливости ради следует отметить, что каталонский модернизм, вслед за французским символизмом, уделял гораздо больше внимания экспериментам с формой. Так, в стихотворном сборнике Рафаэля Ногераса «Мрачные» (1905) стихи перемежаются прозой, применяются различные полиграфические приемы, делаются попытки добиться визуального соответствия стихотворения его тематике и т. д. Таким образом, аналитический, абстрагирующий подход кубистов обрел в каталонской литературе гораздо более подготовленную почву, чем в испанской.

Одним из первых стал знакомить Каталонию с авангардизмом Ж.М. Жуной-и-Мунс (1887–1955), в юности долгое время живший в Париже. Он основал авангардистский журнал «Троссос» (1917–?), а его собственные стихи этого времени несут на себе явную печать влияния Аполлинера. К концу 1920-х годов Жуной стал отходить от авангардизма, однако его произведения авангардистского периода — книги стихов («Стихи и каллиграммы», 1920), прозы («Серый и каменный», 1926) и эссе («Различные маргиналии», 1928) — остались лучшими в его творчестве.

Значительную роль в авангардистском движении в этот период играл Ж. Салват-Папасейт (1894–1924). В середине 1910-х годов он выступал в испанской прессе с либертарианскими статьями по рабочему вопросу под псевдонимом Горькиано. Впоследствии создал ряд авангардистских периодических изданий, в том числе «листок духовного бунта» «Ун энемик дел побле» («Враг народа», 1919), с сильным анархистским уклоном. Среди публикаций «листка» выделялись авангардистские стихи самого Салвата-Папасейта, гражданственная лирика поэта и художника Ж.М. де Сукре (1886–1969) и теоретические статьи Торреса Гарсиа. В № 8 (февраль 1917) был напечатан манифест «Искусство-эволюция», в котором был провозглашен девиз: «Индивидуализм, презентизм, интернационализм». Искусство, чтобы соответствовать жизни, должно постоянно эволюционировать, что исключает не только создание школ — художник должен быть независимым и бороться со школами, — но и формирование устойчивой манеры и даже критериев, исходящих из каких-то неизменных положений. Задача художника — передавать пластичность времени, а значит, он не может предпочитать ту или иную страну и должен быть интернационалистом. Говорить художник может только о себе, а отражать окружающий мир через интуитивное вчувствование. «Листок» также печатал Ж. Фолгеру, Ж.М. Лопеса-Пико, Гомеса де ла Серну и др. За «Врагом народа» последовал и «Арк-Волтаик» («Вольтова дуга», 1918: на обложке единственного номера был напечатан рисунок Миро, а внутри — образец «вибрасьонизма» Рафаэля Баррадаса и манифест Торреса Гарсиа на французском и итальянском языках) и «Проа» (1921; вышло два номера).

содержание. Дали отдельно останавливается на той роли, которую играет паранойя в создании новых сюрреалистических образов — она не только реорганизует реальность, подчиняя ее построениям воображения, но и крайне обостряет внимание. Паранойя позволяет без всякой деформации реальности соединять различные образы (Дали в качестве примера приводит созданное им изображение женщины-лошади), при этом последовательное создание все новых сюрреалистических образов — вопрос только повышения интенсивности паранойи, а их умножение заставляет задуматься над тем, что в реальности представляет тот или иной образ и не являются ли сами реальные образы всего-навсего порождением паранойи.

Дали — парадигматическая фигура для каталонского сюрреализма, выражающего себя наиболее ярко в живописных и пластических формах. Мощное и постоянно возрастающее влияние на протяжении всей второй половины 1920-х годов оказывает на каталонское искусство и Миро, и воспринимается его влияние тоже как сюрреалистическое, хотя концептуально и стилистически его произведения ничуть не похожи на произведения Дали. Миро, по собственному признанию, практиковал автоматизм, картины же Дали, хоть и парадоксальные, концептуальны и по большей части несут в себе вполне читаемое «послание»; при создании их он охотно прибегает к символам, подразумевающим психоаналитическую интерпретацию. Объединяет двух художников интерес к сновидческим образам. Заметное влияние Дали демонстрируют произведения А. Плanelьса, Ж. Массанета; к сюрреалистам также принадлежали Ж. де Тогорес, Р. Варо и Э. Франсес. Развитие каталонского сюрреализма продолжается в 1930-х годах: в 1932 г. под руководством Ж. Пратса было образовано общество «Друзья нового искусства» (ADLAN), просуществовавшее до начала гражданской войны. Оно ставило перед собой задачу «защитить и развивать искусство во всех его проявлениях». Одним из самых крупных проведенных им мероприятий стала барселонская выставка Пикассо 1936 г. В том же году прошла и самая масштабная в Испании сюрреалистическая Логикофобистская выставка.

В 1928 г. «Л'Амик де лес артс» опубликовал «Желтый манифест», подписанный Дали, Гашем и Л. Монтаньей, в котором возникает так полюбившееся Гомесу де ла Серне слово «асептика»: каталонская культура загнивает и надо опасаться заражения. Авторы заявляют, что во имя «гигиены духа» избавляются от всякой сюжетности, от всей литературы, всей лирики и всей философии в пользу собственных мыслей, ограничивают себя объективным перечислением фактов и демонстрацией гротескного и печального зрелища, которое представляет собой современная интеллектуальная элита Каталонии. Ближе к концу манифеста они принимаются за перечисление всего, что с их точки зрения достойно обличения.

Положительная же программа начинается с заявления: они знают, что хотят сказать, и основой всего нового и всякой возможности создать что-то новое является машинизация, которая революционизировала сознание и, открыв футуристическую перспективу, позволила полотнам достигнуть небывалой глубины. Анонимная, антихудожественная масса своими повседневными усилиями способствует утверждению новой эпохи — уже сформировался постмашинный дух и художники должны соответствовать ему и своей эпохе. Развенчивая

культ античной Греции, они заявляют, что спортсмены стоят к ней ближе и лучше понимают искусство, чем каталонские интеллектуалы; Греция продолжается в моторах самолетов, в английских мануфактурах, в ню, в американском мюзик-холле.

Своему манифесту авторы постарались придать современную форму: он фрагментирован, перемежает обобщения конкретными наблюдениями и оценочными замечаниями; для повышения выразительности и наглядности использованы различные полиграфические средства. В качестве проявления нового духа приветствуются среди прочего: кино, стадионы и различные виды спорта, популярная музыка — джаз и современный танец, салон автомобиля и самолета, конкурсы красоты на свежем воздухе, современная музыка, автодромы, выставки современных художников, инженерные достижения, современная архитектура, современные предметы быта и мебель, современная литература, поэты и театр, граммофон, фотоаппарат, газеты, оперативно публикующие информацию, невероятно полные энциклопедии, чрезвычайно активная наука, документированная и направляющая критика. Великими художниками современности названы: Пикассо, Грис, Кирико, Миро, Липшиц, Арп, Ле Корбюзье, Реверди, Тцара, Элюар, Арагон, Деснос, Кокто, Гарсиа Лорка, Стравинский, Маритен, Бретон и др.

Налицо попытка выйти за рамки сюрреалистического направления и добиться максимального охвата современных искусств, хоть и с упором на авангардистские ценности. Новые мотивы, прозвучавшие в «Желтом манифесте», получили свое развитие в 1930-е годы, и не только в Каталонии.

### *1930-е годы*

Одним из первых на происходящие изменения отреагировал, что вполне естественно, Ортега-и-Гассет; в 1930 г. он напечатал «Восстание масс». Вопедешие в книгу статьи, как указывает автор в добавленном в 1937 г. «Вступлении для французов», писались и печатались в прессе начиная с 1926 г., однако, объединенные под одной обложкой, зримо подводят черту под эпохой утопических надежд «дегуманизации искусства». Работа носит социологический характер, но косвенно высвечивает несколько принципиальных для испанского авангардизма моментов. Ряд отмечаемых Ортегой черт нового общества давно уже мелькает в манифестах и теоретических построениях авангардистов — то, что для испанского философа становится предметом анализа во второй половине 1920-х годов, художники остальной Европы пытались выразить и осмыслить еще до Первой мировой войны. Отчасти эта «задержка» объясняется разницей в подходах — обобщение требует определенной временной дистанции, но симптоматично, что такой социально активный и чуткий к новым тенденциям философ, как Ортега-и-Гассет, в 1910-х годах был сосредоточен на совершенно иных проблемах — очевидно, приобретшая уже качественный характер трансформация мира в тот период еще не стала фактором испанской общественной жизни.

Выстраиваемый этой работой контекст интерпретации нового искусства показывает, до какой степени антиавангардной была по сути эстетическая концепция Ортеги времен «Дегуманизации искусства». И конкретные приемы острашения ре-

альности, и, шире, все усилия, направленные на разрушение риторической модели и призванные расчистить дорогу к новому, адекватному отражению мира, он интерпретирует *исключительно* в контексте концепции чистого искусства. Восприятие тех же самых явлений Гомесом де ла Серной, отразившееся как в его теоретических эссе, так и в художественных произведениях, дополнительно оттеняет абсолютную неписанность Ортеги в авангардистский контекст. Связь «поколения 1927 года» и с Ортегой-и-Гассетом и с Гомесом де ла Серной в данной перспективе дает дополнительный материал к пониманию того, как и почему, выйдя за рамки авангардизма, они сумели достигнуть нового литературного качества, т. е. создать систему, не описывающуюся полностью в категориях функционирующих к тому моменту стилей.

Парадигматической фигурой этого периода может считаться Мигель Эрнандес (1910–1927). Несмотря на то что по возрасту он принадлежит к следующему поэтическому поколению, Эрнандес фактически движется, с некоторым запаздыванием, в русле «поколения 1927 года», проходя в своем творчестве гонгористский (книга стихов «Знатоки луны», 1933) и сюрреалистический периоды. При этом его нельзя считать эпигоном — спектр обращений к золотому веку у него гораздо шире, чем у «поколения 1927 года»: в стихах просматривается обращение к Гарсиласо и Кеведо; Кальдерон вдохновляет на создание «ауто сакраменталь» «Кто тебя видел и кто тебя видит и тень того, кем ты был» (1929); а сюрреализм носит выражено теллуристический характер, не свойственный в целом старшим поэтам. Но самой яркой отличительной чертой его творчества становится политическая ангажированность — из поэтов «поколения 1927 года» неизменно демонстрировал ее только Альберти.

Человеком, подтолкнувшим в этом направлении Эрнандеса и выступившим катализатором, если не вдохновителем, политизации испанской поэзии в целом, стал Пабло Неруда — третий по счету латиноамериканский поэт, изменивший течение испанского литературного процесса. В 1934 г. он становится чилийским консулом в Барселоне, затем добивается перевода в Мадрид. Благодаря знакомству с Лоркой, состоявшемуся в 1933 г. в Аргентине, он быстро сходится с «поколением 1927 года»; оценить, насколько сильное впечатление он произвел, позволяет инициированное ими «Посвящение Пабло Неруде» (1935), в котором в самом восторженном ключе выражается восхищение его творчеством; в проекте участвовали Эрнандес, Лорка, Альберти. Под влиянием и при непосредственном участии Неруды в Мадриде создается журнал «Кабальо верде пара ла поэзия» (1935–1936), редактором которого становится Альголагирре. Неруда выступает за «нечистую» поэзию: в первом номере он публикует манифест «О поэзии без чистоты», а в третьем подтверждает свою позицию в редакционной статье «Поведение и поэзия»; Гонгоре и Гарсиласо он противопоставляет Кеведо и отвергает поэтическую концепцию Верлена и Малларме, которую отстаивал Хименес.

Политическая поэзия и драма Эрнандеса отмечены пропагандистскими чертами — особенно заметны они становятся с началом гражданской войны. Как ни парадоксально, но это наглядное свидетельство окончательного разрушения старой риторической системы: патетичные и пафосные приемы и жесты полностью освобождены от шлейфа прежних значений и «возвращены в обраще-

ние» — открыты для нового идеологического наполнения. Возможно, еще выразительнее в этом отношении творчество Леона Фелипе (псевдоним Фелипе Камино Галисна де ла Роса, 1884–1968), обретшего оригинальный и узнаваемый поэтический голос именно в политической лирике времен гражданской войны. Он не пропагандист, он не выбирает сторон, только воспекает свободу, обличает несправедливость, оплакивает жертвы и сочувствует угнетенным. Вслед за Уитменом он обращается к библейской традиции — и посредством прямых аллюзий, и в форме стиха; взгляды его далеки от патриархальных, поэтому этот жест возможен для него благодаря все тому же разрушению риторической системы.

Политическую ангажированность художественного авангарда в 1930-е годы демонстрирует республиканский павильон на Парижской выставке 1937 г., в котором Пикассо выставил знаменитую «Гернику». Кроме него в оформлении павильона приняли участие Л. Альберто, Х. Гонсалес, Ж. Миро и А. Кальдер.

*Влияние авангардизма на последующее развитие  
испанской литературы и искусства*

После гражданской войны многие поэты и художники-авангардисты покинули страну; в самой франкистской Испании авангардистское искусство не поощрялось. Но в середине 1940-х в Мадриде формируется литературное течение «постизм» (от «постсюрреализма»), стремившееся к синтезу всех предшествующих авангардистских тенденций. Сама по себе такая постановка задачи говорит, с одной стороны, о том, что ориентированные на авангардизм испанские литераторы вновь начинают воспринимать его как целостную художественную систему, если не как традицию. В Барселоне же в 1948 г. был основан журнал «Дау ал сет», чьи создатели — художники, поэты и критики (в том числе Х.Э. Сирлот) — стремились возродить предвоенные дискуссии. Ориентированы они были конкретно на сюрреализм, тоже воспринимавшийся ими как сложившаяся художественная система.

Что касается живописи, то к авангардистским приемам обращаются сформировавшиеся в конце 1940-х годов Альтамирская школа в Сантьяго-дель-Мар и обратившаяся к абстракционизму группа «Портико» из Сарагосы, а также целый ряд отдельных художников. Работы, отмеченные авангардистскими чертами, появляются на Первой испаноамериканской выставке в Мадриде в 1951 г. Но уже с середины 1950-х испанская живопись, не отказываясь от авангардистского наследия, обращается к более современным формам художественного языка.

Наиболее плодотворно и органично авангардистские идеи и приемы вписываются в стилистику испанского кино, примером чему может служить творчество К. Сауры, но не только оно. Однако и в воспринявшем авангардистский опыт кино — в силу того что и оно не было чуждо потребности осмыслить опыт гражданской войны — не удерживается таких трудов стоившее авангардистам «очищение» эстетики от социального чувства. Что же до литературы, то в нее социальность возвращается еще в рамках тремендизма, а дальнейшие заметные изменения в этой области связаны уже с постмодернистским кризисом.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Sánchez Ferrer J. L.* Las vanguardias. <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/lit/01/011390.asp>.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> Название этого литературного направления отсылает к «году Катастрофы», когда Испания потерпела поражение в войне с Соединенными Штатами Америки и потеряла последнюю заокеанскую колонию — Кубу. Подобный формирующий фактор обуславливает политическую ангажированность духовных вождей «поколения 1898 года» и непримиримость ко всему старому, приведшему страну к краху. «Поколение» состояло преимущественно из прозаиков; к наиболее значительным его представителям относились М. де Унамуно, Асорин (Х. Мартинес Руис), П. Бароха, Р. де Маэсту, Р.М. дель Валье-Инклан, А. Мачадо.

<sup>4</sup> Это течение, отмеченное влиянием Парнасской школы и французского символизма и наиболее ярко проявившее себя в поэзии, сформировалось первоначально в Латинской Америке; распространению его влияния на Испанию способствовал приезд в страну в 1892 г. одного из его основоположников — Рубена Дарио. «Модернистский» этап в своем поэтическом творчестве прошли Валье-Инклан, Мачадо, Хименес.

Большинство современных исследователей сходятся в том, что вместе «испаноамериканский модернизм» и «поколение 1898 года» определяют основные тенденции развития испанского модернизма (в общепринятом значении термина).

<sup>5</sup> *Mainer J.-C.* La edad de plata (1902–1931): Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Barcelona, 1975. P. 25.

<sup>6</sup> *Torre G. de.* Apología del cubismo y de Picasso // *La aventura estética de nuestra edad.* Barcelona, 1961.

<sup>7</sup> *Gómez de la Serna R.* Obras completas. Barcelona, 1956. T. 2. P. 996.

<sup>8</sup> *L'Esprit Nouveau.* N 5., 1921. P. 533–534; цит. по: On-line Picasso project (<http://www.tamu.edu/mocl/picasso/tour/thome.html>).

<sup>9</sup> Цит. по: *Gómez de la Serna R.* Op. cit. P. 995.

<sup>10</sup> В этом журнале, основанном отцом писателя, который видел его — в традициях «поколения 1898 года» — литературно-политическим изданием, Р. Гомес де ла Серна первоначально вел литературный раздел (впоследствии весь журнал перешел под его руководство) и стремился знакомить читателей не только (и, возможно, не столько) с новейшими тенденциями, но со всем нестандартным и нетрадиционным. В свете влияний, которые определяли в значительной степени лицо испанского авангардизма, представляется интересным тот факт, что в «Прометее» печатались и Хименес, и Кансинос-Ассенс. Но это обстоятельство никоим образом не позволяет считать журнал неким ядром формирования авангардизма или даже говорить о предвосхищении в нем авангардистских тенденций, поскольку в нем публиковался и представитель испаноамериканского модернизма Вилья-эспеса.

<sup>11</sup> Атенео (Атенеум) — традиционный для многих стран мира общественно-культурный институт. Название восходит к храму Паллады в древних Афинах (II в.).

<sup>12</sup> *Grecó M.* 1909 // *Boletín Ramón.* 2002. N 4. [http://www.gomezdelaserma.net/bR4.1909\(MGR\).htm](http://www.gomezdelaserma.net/bR4.1909(MGR).htm).

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> <http://www.ramongomezdelaserma.net/Abc1d-Pombo.htm>.

<sup>15</sup> Цит. по: *Mainer J.-C.* Op. cit. P. 211.

<sup>16</sup> <http://www.ramongomezdelaserma.net/Abc1d-greguer%C3%ADas.htm>.

<sup>17</sup> <http://www.ramongomezdelaserma.net/Abc1d-Jos%C3%A9%20Ortega%20y%20Gasset.htm>.

<sup>18</sup> Омофор — элемент церковного облачения.

- 19 Los vanguardistas españoles (1925–1935). Madrid; Alianza, 1973. P. 418.
- 20 Стайн Г. Автобиография Эллис Б. Токлас. Пикассо: Лекции в Америке. М., 2001. С. 119–120.
- 21 См.: Sánchez Ferrer J. L. Op. cit.
- 22 <http://comunidad-escolar.pntic.mec.es/documentos/diego/diego2.html>.
- 23 Sánchez Ferrer J. L. Op. cit.
- 24 Впрочем, Х. Морено Вилья связывает их появление с распространившимся в то время увлечением Аполлинером, см.: Mainer J.-C. Op. cit. P. 215–217.
- 25 Sánchez Ferrer J. L. Op. cit.
- 26 Цит. по: Geist A. L. La poética de la generación del 27 y las revistas literarias: de la vanguardia al compromiso (1918–1936). Barcelona, 1980. P. 175.
- 27 Ibid. P. 177.
- 28 Ibid. P. 215.
- 29 Ibid. P. 178.
- 30 См.: Geist A. L. Op. cit. P. 174.
- 31 Bodini V. Los poetas surrealistas españoles. Barcelona, 1982.
- 32 Videla G. El Ultraísmo. Madrid, 1963. P. 31–32.
- 33 Ibid. P. 38.
- 34 Торре подчеркивает неуместность в ультраистском контексте названий этих двух журналов, унаследованных от их основателей, придерживавшихся принципиально иных литературных взглядов, см.: Torre G. de. Historia de las literaturas de Vanguardia. Madrid, 1971. P. 218–221.
- 35 Videla G. Op. cit. P. 59.
- 36 Ibid. P. 60.
- 37 Documents of the Spanish Vanguard. Valencia, 1969. P. 111–115.
- 38 Ibid. P. 119–120.
- 39 Videla G. Op. cit. P. 77.
- 40 Ibid. P. 76.
- 41 Ibid. P. 38.
- 42 Цит. по: Berroa R. El esperpento de Valle-Inclán: apuntes para una interpretación ([http://mason.gmu.edu/%7Erberroa/Valle-Inclan.htm#N\\_1](http://mason.gmu.edu/%7Erberroa/Valle-Inclan.htm#N_1)).
- 43 Ibid.
- 44 Ibid.
- 45 Цит. по: Domenech J. Antonio Machado (1875–1939): Cronología // Abel Martín. Revista de estudios sobre Antonio Machado ([www.abelmartin.com](http://www.abelmartin.com)).
- 46 La Gaceta Literaria. 1928. N 34. 15 mayo. Цит. по: Domenech J. Op. cit.
- 47 Cernuda L. Estudios sobre poesía española contemporánea (1957) // Cernuda L. Prosa I. Madrid, 1994. Vol. 2.
- 48 Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 255.
- 49 Domenech J. Op. cit.
- 50 Ibid.
- 51 Alvar M. La teoría poética de «Los Complementarios». Alicante, 2007.
- 52 Цит. по: Mainer J.-C. Op. cit. P. 204.
- 53 Цит. по: Sánchez Ferrer J. L. Op. cit.
- 54 В рус. пер. «Поэтический образ у дон Луиса де Гонгоры»; см.: Гарсия Лорка Ф. Избр. произв.: В 2 т. М., 1976. Т. 1.
- 55 Из эссе «Супрареализм» ([http://www.ramongomezdelaserna.net/Br5.elvanguardismo.\(JMG\).htm](http://www.ramongomezdelaserna.net/Br5.elvanguardismo.(JMG).htm)).
- 56 Ibid.
- 57 По другим источникам номера было три.

<sup>58</sup> Documents of the Spanish Vanguard. P. 149–151.

<sup>59</sup> Цит. по: *Capote Benot J.M.* El surrealismo en la poesía de Luis Cernuda. Sevilla, 1976. P. 242.

<sup>60</sup> Цит. по: *Тертерян И.А.* Испытание историей: Очерки испанской литературы XX века. М., 1973. С. 394.

<sup>61</sup> *Гарсиа Лорка Ф.* Избранное. М., 1983. С. 325.

<sup>62</sup> В него входили Нонель, Мигель Утрильо, Рамон Касас, Русиньоля, Англада Камарасса, Мир; во время своего пребывания в Барселоне его посещал Пикассо, именно там познакомившийся с Маноло Уге и Карлесом Касахемасом.

<sup>63</sup> Цит. по: *Torregrosa M., Nubiola J.* El hombre y su obra (<http://www.ensayistas.org/filosofos/Ors>).

<sup>64</sup> Documents of the Spanish Vanguard. P. 42; все дальнейшие цитаты из лекции Аломара даются по этому изданию.



## АВАНГАРДИЗМ В ПОРТУГАЛИИ

---

В португальской традиции слово «авангард» (задолго до появления его современных политических или художественных значений) имело вполне определенную сферу употребления: «португальским авангардом» именовались португальские мореплаватели — участники Великих географических открытий, от Васко да Гамы до Педру Алвареша Кабрала. Концепт «авангарда» соотносился с той эпохой в жизни страны, которая когда-то принесла Португалии всемирную славу, с тем историческим периодом, когда Португалия превращалась в одну из крупнейших колониальных держав. К началу XX в. золотая эпоха первооткрывателей и колониального господства (несмотря на сохранявшиеся владения в Африке) осталась в глубоком прошлом. И в политике, и в экономике, и в культурном самоощущении Португалия давно превратилась в «окраину» Европы, но уже пережитый когда-то этой страной «авангард», ее «былая слава» именно на рубеже XIX–XX вв. становятся одним из пунктов постепенно оформлявшейся идеологии национального возрождения. Эта идеология еще очень опосредованно соотносится с инновациями в собственно художественной сфере: ее основные положения, по существу, сводятся к сугубо национальному мессианизму, но не выступают в четко осознаваемую программу действий.

Идеология национального возрождения формировалась в период кризиса конца XIX в.; в стране лавинообразно нарастало недовольство политикой правящей династии (Португалия была конституционной монархией) и существовавшего при ней правительства, полной зависимостью от иностранного (в первую очередь английского) капитала. Да и португальские заморские владения оставались португальскими только номинально: в 1890 г. англо-португальский конфликт по вопросу управления восточноафриканскими колониальными территориями достиг кульминации. Великобритания выдвинула ультиматум, практически отграничивающий Португалию от ее владений, который был в конечном итоге принят португальским правительством. Принятие «Ультиматума» вызвало бурный протест в кругах республикански настроенной буржуазии; в январе 1891 г. в городе Порто произошло республиканское восстание (Первая республиканская революция), подавленное вооруженными силами.

С этого момента в политической сфере обозначилось тяготение к диктаторской форме правления в рамках конституционной монархии, эскизно наметилась та жесткая модель реформирования экономики, которая много позднее, в XX в., возобладала с приходом к власти режима Салазара. Первым диктатором-реформатором был глава послекризисного правительства Ж. Франко, разработавший

на рубеже XIX–XX вв. ряд прогрессистских программ, которые провалились одна за другой. Слишком велико и неразрешимо к тому времени было противостояние с монархией, затронувшее весь социум; в антимонархической среде оформилась чрезвычайно активная экстремистская группа, подготовившая убийство монарха. В результате террористического акта 1 февраля 1908 г. были взорваны король Карлос I и наследный принц Луиш Фелипе. Однако монархия сохранилась и просуществовала еще два года, будучи окончательно сломленной только 4 октября 1910 г., когда произошло новое восстание и было образовано Временное республиканское правительство, возглавленное Теофилио Брагой. В 1911 г. Учредительное собрание провозгласило Португалию республикой, было вновь запланировано проведение ряда реформ, которые так и остались на бумаге. В Первую мировую войну Португалия вступила в состоянии очередного глубочайшего кризиса.

Реальная политика и экономика, реальная глубокая отсталость страны отчетливо обозначили границы «национального возрождения», приобретшего к середине 1910-х годов явно утопический характер; возможность восстановления национальной «силы» (восстановления уже пережитого в прошлом «авангарда») ассоциировалась с совершенно неопределенным будущим. И именно в это время возник португальский художественный авангард.

В 1911 г. в Лиссабоне проходит Свободная выставка (*Exposição livre*) молодых художников, в которой принимают участие Фр. Смит, М. Бентеш, Э. Нунеш, Фр. Алвареш Кабрал, Д. Ребело, А. Кардозо, Э. Виана, а также бразилец Р. Колин. Все они учились и жили в столице фовизма и кубизма Париже, но выставленные ими работы (пейзажи, натюрморты, портреты) были весьма опосредованно связаны с новейшими живописными тенденциями. Программа «свободного» искусства в большей мере соотносилась с идеями «плэнэра», с одной стороны, а с другой — смыкалась с национальной идеологией «освобождения», заданной республиканской революцией.

Элементы новой живописной поэтики, присутствовавшие в полотнах, в какой-то мере соотносились с экспрессионистской выразительностью<sup>1</sup>, но не с иными «авангардными» программами. Однако португальская пресса тех лет все же не преминула раскритиковать молодых художников, чьи картины были названы «живописными бирюльками» (М. де Араужо в «Паиш») и «сумасшествием» (И. де Мендонса в «Нотисиаш»). Но пресса отметила и знаковость названия выставки, само слово «свобода» не прошло мимо журналистов: «...свободная живопись — это была формула протеста, направленного на все официальные школы, на академизмы и классицизмы, на все древнее, догматичное и освященное традицией», — говорилось в обзоре живописных событий в «Илуштрасао португеза» в апреле 1911 г.

Действительно, эта первая выставка уже обозначила, но в живописи еще никак не выразила особую потребность в «освобождении», неопределенный дух которого преследовал в это время и других португальцев-живописцев, уехавших «в Европу» для нового открытия искусства. Среди них были Гильерме де Санта-Рита (1889–1918), позднее избравший себе полупсевдоним Художник (Santa-Rita-Pintor) и Амадео де Соуза Кардозо (1887–1918), в выставке участие не принявшие. Соуза

Кардозо писал накануне ее открытия: «Я совершенно не согласен с моими друзьями-соотечественниками, они идут по отсталым, рутинным путям, а все, что ими делается, не выходит за рамки посредственности»<sup>2</sup>. Кардозо уехал в Париж, намереваясь углубленно готовиться к архитектурной карьере, однако вскоре оставил эти планы, увлеченный уроками живописи в мастерской каталонца Э. Англады-и-Камаразы. Уже в самом начале творческого пути проявился его талант карикатуриста и графика, в его образах парижских пригородов 1910-х годов стало заметно влияние кубизма, а в 1911 г. он уже сдружился с А. Модильяни, вместе с которым в 1911 г. впервые выставил свои картины, а затем участвовал в парижском Осеннем салоне 1912 г. Кубизм сосуществовал в творчестве Кардозо с элементами стилистики модерна, восточным экзотизмом, стилизованной графикой, навешенной оформительской практикой «Русских балетов» Дягилева, страстным поклонником которых был молодой португалец. В начале 1910-х годов его карьера продолжала развиваться вдали от родины, он вернулся в Португалию только в 1914 г., но так и остался на периферии становления той программы обновления искусства и литературы, которая постепенно возникала у его соотечественников. Но именно он уже стал «лицом» новейшей португальской живописи для Европы и Нового Света: в 1913 г. Кардозо принимает участие в Armory Show в Нью-Йорке, Чикаго и Бостоне, в 1914 г. выставляется в Германии, причем посещение Берлина вносит в полистилистическую палитру художника элементы поэтики экспрессионизма.

Новейшие тенденции европейской живописи привлекают внимание учившегося во Франции Г. де Санта-Риты. Еще самые ранние его работы были отмечены своеобразным экспрессионистским духом<sup>3</sup> (видимо, возникшим не столько под влиянием немецкой «школы», сколько присущим ему внутренне), явленным в картине «Орфей в аду» (1907). В 1909 г. Санта-Рита уехал в Париж, получив национальную правительственную стипендию в Школе изящных искусств, которой был лишен в 1912 г. за монархические убеждения. Однако он не уехал из Франции, но погрузился в соответствующий — богемный, свободный — образ жизни. Он так и остался самоучкой, а в его дальнейшем развитии особое значение имело знакомство с футуристской живописью на парижской выставке в 1912 г. С этого момента Санта-Рита становится страстным приверженцем футуризма, причисляет себя самого к участникам «всемирного» футуристического движения. По всей видимости, именно к этому году относится самое известное полотно Санта-Риты «Голова». Станный портрет современника, воспроизводящий вихреобразную динамику, свойственную футуристам, но повторяющий и характерную овальность кубистических полотен Пикассо, с аллюзиями на лица «Авиньонских девиц». В Париже Санта-Рита знакомится с Маринетти, посещает его лекции и добывается официального разрешения мэтра футуризма на перевод и публикацию итальянских манифестов в Португалии, куда художник возвращается в сентябре 1914 г. Впрочем, его внутреннее восприятие футуризма существенно трансформировало итальянский образец. Для Санта-Риты футуристические ожидания слились с мистической утопией португальского возрождения, возможного при восстановлении монархии, при возвращении власти ордену иезуитов и возрождении инквизиции — основы будущего порядка<sup>4</sup>.

А в самой Португалии после Свободной выставки 1911 г. намечается создание сообщества художников, развивавших сатирическую, гротескную стилистику. Жур-

нал «Сатира» публикует программу основания Сообщества португальских юмористов (по аналогии с соответствующим французским сообществом, возникшим в 1907 г.). В организации сообщества помимо основной массы вполне традиционалистски настроенных художников принимает участие Жозе Собрал де Алмада Негрейрош (1893–1970). В 1912 г. проходит Первый салон юмористов, организованный как общенациональный проект (салон открыл президент страны, купивший по одной картине всех участников для национальной галереи). Критика уделяет особое внимание работам Алмады Негрейроша, называя его самым талантливым представителем молодого поколения карикатуристов. В марте 1913 г. Алмада Негрейрош организует собственную выставку в Международной школе живописи в Лиссабоне, и на сей раз его картины привлекают внимание молодого теоретика Фернандо Пессоа, в то время сотрудничавшего с влиятельным литературно-художественным журналом «Агиа» («Орел»). Пессоа посвящает Алмаде большую статью «Карикатуры Алмады Негрейроша» (1913. 2 серия. № 16), подчеркивая, что «в улыбке карандаша художника выявляется особый творческий полиморфизм»<sup>1</sup>. Алмада продолжает выставляться вместе с другими юмористами (Второй салон проходит со значительно меньшим успехом в 1913 г.), становится одним из руководителей «монархического еженедельника» «Королевский попугай» (1914), принимает участие в Выставке юмористов и модернистов в г. Порто в 1915 г., следуя характерной для всех «юмористов» графической стилистике модерна.

В это же время Алмада Негрейрош является активным участником совершенно иного сообщества. В 1913 г. он сближается с небольшим кружком лиссабонских литераторов, в который входили, в частности, Ф. Пессоа (1888–1935) и М. де Са-Карнейро (1890–1915). Последний, впрочем, в основном жил в Париже, но после немногих личных встреч его связала с Пессоа постоянная переписка (Пессоа было суждено сыграть совершенно особую роль в национальном культурном пространстве первой трети XX в., на которой мы подробнее остановимся позднее). А в Париже Са-Карнейро был близок и с Союзой Кардозо, и с Санта-Ритой, регулярно сообщая о них своему португальскому корреспонденту, а еще раньше в лице его соучеником был будущий знаменитый историк и литератор Луиш да Силва Рамош (Луиш де Монталвор). К моменту знакомства и Пессоа, и Са-Карнейро находились в самом начале творческого пути: в последние годы лицейской жизни Са-Карнейро пробовал себя в драме, он написал несколько пьес в соавторстве с соучениками и создал самостоятельное произведение, поставленное в лицее, — символистскую мистерию «Дружба». Первыми опубликованными произведениями Са-Карнейро были рассказы, выдержанные в том же символистском ключе (сборник «Дебют» («Princípio»), 1912). Позднее его поэтическая проза (сборники «Признание Лусио», 1914; «Небо в огне», 1915) соединится с поэзией как таковой: с 1913 г. Са-Карнейро работает над стихами, вошедшими в сборник «Рассеивание» («Dispersão», 1914).

Ф. Пессоа в 1912 г. уже выделялся как автор теоретических работ, эссе, публикуемых в литературно-культурологических изданиях. Он занимался и собственно художественным творчеством, но его юношеские опыты на английском языке в португальской художественной среде были неизвестны. Юность Пессоа прошла вдали от Португалии. Его отец скончался, когда мальчику было пять лет; мать бу-

дущего поэта вскоре вновь вышла замуж. Среднее образование юноша получил в Южной Африке, в Дурбане, куда его отчим был назначен португальским консулом. В монастырской школе он быстро овладел английским языком, затем окончил элитную среднюю школу и был принят в Кейптаунский университет, получив специальную премию от королевы Виктории за «великолепную стилистику»: в это время Пессоа не только обладал опытом сочинительства на английском языке, но великолепно ориентировался в англоязычной литературной традиции, зная практически «наизусть» тома Байрона, Шелли, Теннисона, Карлейля и особенно увлекался Мильтоном и Эдгаром По. В 1905 г. Пессоа навсегда уезжает из Южной Африки, в 1906 г. поступает на Высшие филологические курсы (позднее филологический факультет Лиссабонского университета) и заново открывает для себя собственную родину. Он увлекается французским символизмом, серьезно изучает Бодлера, погружается в чтение испанских писателей «поколения 1898 года» (особенно его интересует Унамуно). Однако за участие в республиканской демонстрации 1907 г. поэта исключают с курсов. Он не возвращается к учебе, но продолжает заниматься самостоятельно; углубляется в творчество Сезарио Верде, знакомится с Камило Пессаньей, принимая их варианты «символизма» в круг своих художественных интересов. Наконец, происходит знакомство Пессоа с М. де Са-Карнейро и Ж. Алмадой Негрейрошем, с которыми завязываются особые дружеские и творческие отношения. В начале 1912 г. Пессоа приступает к циклу статей «О новой португальской поэзии», публиковавшихся в течение 1912–1913 гг. на страницах журнала «Орел».

В 1913 г. Пессоа и Са-Карнейро мечтают о создании собственного периодического издания со знаковым названием «Европа», на страницах которого они могли бы развивать и пропагандировать свои теоретические и художественные опыты. Потребность в собственном печатном органе становится все более отчетливой, а в 1914 г., когда в Португалию возвращаются Са-Карнейро, Санта-Рита и Соуза Кардозо, разрабатывается обобщенная программа будущего издания, в котором могли бы быть представлены «все направления современной художественности». Впрочем, таково и было творчество вошедших в эту группу единомышленников: Санта-Рита пропагандировал футуристическую программу, в творчестве Соузы Кардозо присутствовали и кубизм, и экспрессионизм, и элементы символизма, на грани символизма и экспрессионизма сочинял Са-Карнейро. И в возникших к 1914 г. художественных опытах Пессоа присутствовали «следы» самых разнообразных поэтик и стилей — от символизма до неоклассицизма, от импрессионизма до кубизма.

Са-Карнейро, Санта-Рита и Пессоа объединяются с лицейским другом Са-Карнейро — Луишем да Силвой Рамошем (Луиш де Монталвор), разрабатывавшим в контакте с бразильскими писателями проект совместного лубообразильского издания. Местом сбора молодых авторов становится лиссабонское кафе «Единые братья», где конкретизируется программа, авторский состав и название планируемого журнала. Наконец, в 1915 г. проект осуществляется: выходит первый номер лубообразильского журнала «Орфей» (всего вышло два номера). Португальскими участниками издания становятся Л. да Силва Рамош, Ф. Пессоа, М. де Са-Карнейро, Алмада Негрейрош, Армандо Сезар Кортеш Родригеш (1891–1971), Алфредо Педро Гизадо и Раул Леал (1886–1964), опосредованно — Анжело де Лима

(1872–1921; он находился в психиатрической лечебнице) и Алваро де Кампош (один из возникших к этому моменту гетеронимов Ф. Пессоа); Бразилия была представлена в журнале именами Роналда де Карвальо и Эдуардо Гимараэс. Первый номер «Орфея» вышел в марте под руководством Монталвора и Роналда де Карвальо, второй — под редакцией Са-Карнейро и Пессоа в июне. Были подготовлены материалы к изданию третьего номера, но он не был опубликован — сначала не хватало средств, а вскоре произошло трагическое событие — самоубийство одного из главных вдохновителей проекта М. де Са-Карнейро.

Пессоа определил эстетику «Орфея» как «сумму и синтез всех современных течений в литературе», он писал М. де Унамуну об ориентации журнала на «современную европейскую литературу», о его «открытости» всему новому. Инокультурными ориентирами «новизны» служили кубизм и футуризм; со страниц журнала декларировалась необходимость преодоления «эпигонства» португальской (бразильской) словесности, приверженность поэтике эксперимента, воплощающейся в гротескно-грубой, парадоксально-алогичной, антистетичной образности. Впрочем, отзвуки «преодолеваемого» символизма были весьма отчетливы в творчестве и Пессоа, и Са-Карнейро, как и Роналда де Карвальо. Заметим, что в бразильский модернизм (см. главу «Бразильский модернизм» ниже) «Орфей» включается как один из фактов предистории становления собственно экспериментальной программы, как неосимволистское и предавангардное явление. Для португальских поэтов явным ориентиром служит и символизм, и иные примеры национальных предшественников: это, в частности, свободный стих, введенный и разработанный Антеро де Кенталом; это стремление к трансформированному возрождению образности «Варварского цикла» (1866–1868) Ж.М. Эса де Кероша.

Официальная критика встречает появление «Орфея» всплеском негодования, которое быстро стихает. Старые авторы новых не столько не признают, сколько стараются просто не замечать, считая их недостойными даже критики. «Сумасшедшими я назову не самих этих вычурных поэтов, которые хотят, чтобы их произведения покупали, читали, обсуждали, — писал известный в то время литератор Жулио Данташ. — С ума сошли те, кто стал их покупать, читать и пытается с ними спорить» («Илуштрасао португеза». 1915. 19 апреля)<sup>6</sup>. Этот официальный поэт и драматург, уже подвергавшийся критике со стороны Ф. Пессоа в 1913 г., становится объектом нападок Алмады Негрейроша, выпустившего в октябре 1915 г. «Манифест против Данташа», где фигура писателя приобрела эмблематический характер, воплотив все консервативные силы португальских литературно-художественных кругов.

В 1915–1916 гг., после публикации «Орфея», организуются выставки Негрейроша и Кардозо; Алмада, Алваро де Кампош и Са-Карнейро создают близкие футуризму стихи. Летом 1915 г. основным местом собраний группы становится лиссабонская пивная «У Янсена», где происходят «заседания конгресса нового поколения» — так обозначают эти встречи Санта-Рита, Алмада и художники братья Козльо (Пашеко Козльо был автором обложки первого номера «Орфея»). Санта-Рита пытается привлечь к «конгрессам» внимание прессы, но она не проявляет интереса к дискуссиям в пивной. Тем более что проходят они не в самый подходящий политический момент — летом 1915 г. Португалия была охвачена забастовками и манифестациями, связанными с небывалой инфляцией. Страна пережи-

вала очередной критический момент, и эстетика эксперимента оказалась вне интересов печати.

Тем же летом в Португалию (по рекомендации Кардозо) приезжают Робер и Соня Делоне, они размещаются на севере страны, в Миньо (на Вила-до-Конде), куда приезжают Кардозо, Э. Виана (уже знакомый с французским художником по Парижу) и Алмада Негрейрош, страстно увлекающийся русской женой художника. Португальское жилище Делоне именуется «Симультанностью» (*La Simultanée*), а союз португальских художников с основателем симультанеизма получает название Новая корпорация (*Corporation Nouvelle*). Алмада Негрейрош строит планы на постоянные контакты с французскими авторами-экспериментаторами, надеясь на приезд в Португалию Аполлинера и Сандрара. Португальцы увлечены «орфизмом» и неосимволистской абстракцией, их полотна того времени отчетливо ориентированы на «круги» и световые открытия Делоне, который переживает в Португалии творческий подъем, трансформируя в своих полотнах особую «силу пронизанной светом португальской атмосферы».

Осенью супруги Делоне уезжают, а португальцы возвращаются в Лиссабон; Негрейрош публикует «Манифест против Данташа», в подзаголовке к которому впервые называет самого себя футуристом: «Поэт-футурист от Орфея и Всего» («*Poeta futurista de Orpheu e Tudo*»). Алмада в очередной раз пытается привлечь внимание к деятельности группы, но о футуризме и «Орфее», об экспериментах и скандалах продолжают говорить только сами члены группы, жившие в создаваемом ими самими мире, превращавшие встречи в кафе в «конгрессы» и «заседания». В 1915–1916 гг. они перемещались из «Единых братьев» в «Бразилейрадо Шиадо», были завсегдатаями ресторанов Мартиньо де Аркада и Тавареша, являясь объектом внимания отдыхающей публики, которая, однако, не принимала практически никакого участия в акциях (чтении стихов, знакомстве с рисунками) группы.

Однако в 1916 г. происходит значимое событие: Союза Кардозо, не участвовавший в лиссабонских собраниях и живший в загородном поместье, решает провести выставки своей «абстрактной» живописи, близкой симультанеизму. Около 120 работ художника выставляются сначала в г. Порто, а затем в столице. Кардозо приходится жить в обстановке перманентного скандала: в Порто его публично оскорбляет вся городская пресса, выставку рекомендуют запретить с помощью полиции. Но художник ждет до объявленного заранее конца экспозиции, а затем перевозит картины в Лиссабон. В «орфических» кругах выставка была классифицирована как футуристская, и определение было в конечном итоге принято самим художником. Лиссабонская пресса критиковала выставку со всех сторон: левый журнал «А Лукта» сожалел, что с картинами Амадео «футуристская болезнь пересекла границы нашей Португалии», а в правой прессе наряду с повторяющимися штампами о «материализации безумия» зазвучали ноты об отсутствии у художника оригинальности. Однако газета «Диа» (монархической ориентации) взяла у художника большое интервью, в котором Соуза Кардозо пытался разъяснить основы своей поэтики и ссылался на манифесты итальянских футуристов. В интервью были приведены большие цитаты из «Манифеста художников-футуристов» (1910) и «Манифеста Мюзик-холла» (1913). Выставка Кардозо привлекла значительно большее внимание, чем все предыдущие акции

лиссабонских экспериментаторов. На волне этого скандального «успеха» Санта-Рита пытается возобновить свой проект по публикации футуристских манифестов на португальском языке, однако Кардозо, не отказывая прямо своему коллеге, в дальнейшей пропаганде футуризма не участвует (футуристская линия в принципе не была для художника основным вектором, но являлась лишь одной из моделей создания его художественного мира). Алмада Негрейрош, в свою очередь, пользуется выставкой для публикации «Манифеста о выставке Амадео Соузы Кардозо». Он называет Кардозо «гением от живописи», который «открыл Португалию Европе», а его выставку представляет как «лаконичное свидетельство Португальской Расы в XX веке»<sup>7</sup>. Кардозо на эти громкие слова никак не реагирует, по окончании выставки он уезжает из Лиссабона и вновь скрывается в своем поместье, приступая к работе над новой серией картин.

В отличие от Негрейроша и Санта-Риты, Ф. Пессоа в 1916 г. в какой-то степени отходит от авангардной программы. Он сотрудничает во вновь появляющихся изданиях: «Сентауро» («Кентавр», один номер), «Эзилио» («Убежище», один номер), которые возрождают идею «декаданса» как единственного «убежища» Красоты. Программа «нового декаданса» объявляется со страниц журнала «Сентауро» в статье Л. де Монталвора «Опыт исследования декаданса». В журнале появляется подборка неопубликованных стихов символиста К. Пессаньи, декадентские сонеты А. Озорио де Каштру, рассказ Р. Леала «Приключения Сатиры, или смерть Адониса», сонеты Ф. Пессоа. «Эзилио» выходит в свет со сходной программой под руководством Ф. Санта-Риты (брата Санта-Риты-Художника), А. Гизадо, А. Ферро и Кортеша-Родригеша, как и Пессоа участвовавших в «Орфее». На страницах «Эзилио» тезис о «неисчерпанности декадентских стилизаций» дополняется националистическими лозунгами, призывами к пробуждению от «летаргического сна»; а в программной статье Антонио Сардиньи «Высота вдохновения» («*Colina inspirada*») речь идет не только о возрождении «метафизической сущности Народа», но и о «фашистском вдохновении», способном возродить «боевую песнь» Португалии<sup>8</sup>. В «Эзилио» Пессоа выступает с текстом «Время Абсурда».

Но в 1917 г. Пессоа (в гетеронимном облике Кампоша) участвует в новых футуристских акциях. В апреле 1917 г. Алмада Негрейрош и Санта-Рита организуют Первую футуристскую конференцию, арендуя для своего проекта Лиссабонский республиканский театр. В зале зачитываются четыре текста: «Футуристский Ультиматум португальским поколениям XX века», принадлежащий Алмаде, «Футуристский манифест о похоти» В. де Сен-Пуан и два манифеста Маринетти — «Убьем лунный свет» и «Мюзик-холл». Зал остается полупустым: на конференцию собрались только немногочисленные любопытствующие посетители тех кафе, где проходили встречи «футуристов», и столь же немногочисленные студенты. Пресса (за исключением сдержанной реакции в газете «Капитал» — «Столица») обошла конференцию молчанием. Алмада Негрейрош послал в «Капитал» «открытое письмо», где объявил о планирующемся проведении новых акций и выделил основные цели португальского футуристского «движения»: превращение «нашей Португалии в молодую и радостную» и обретение «интенсивности, свойственной современной жизни», но все еще чуждой национальному существованию<sup>9</sup>. Оглашенный на конференции «Ультиматум» по ряду позиций оказался очень близким



декадентским изданиям 1916 г.; критика «умственного и социального положения страны», содержавшаяся в этом манифесте, существенно дополнялась утопико-патриотическими лозунгами и программой «возрождения мужественности», «создания Родины XX века». Португальский вариант футуризма стал именоваться «абсолютно националистическим».

После конференции Алмада Негрейрош и Санта-Рита начинают подготовку первого национального собственно футуристского издания, собирают материалы и средства для журнала, который выходит в ноябре 1917 г.: это был первый и единственный номер «Португал футуришта» («Футуристская Португалия»). На его страницах воспроизводились живописные работы Кардозо («Маяк», «Черная голова») и Санта-Риты, в том числе его раннее полотно «Орфей в Аду», а также «Голова—Линия—Сила. Органическая дополнительность», «Интуитивно-врожденная абстракция» и др. Алмада Негрейрош выступил с восторженным очерком о «Русских балетах», опубликовал опыт «симультанной» эссеистики «Акробаты» и поэму-коллаж «Мима-на-аркане. Космополитическая симфония и апология женского треугольника». Алваро де Кампоз выдвинул свой «Ультиматум» против властей и традиций; Р. Леал изучал «Футуристский абстракционизм» Санта-Риты, а Беттенкур-Ребело исследовал творчество Санта-Риты в качестве «латинского провидца» и создал обобщенный образ «футуризма» по материалам итальянских манифестов и творчеству художников-итальянцев. На страницах журнала увидел свет отчет об апрельской конференции и были напечатаны оглашенные в ее ходе футуристские манифесты. Но рядом появились три стихотворения М. де Са-Карнейро, выглядевшие среди остальных публикаций несколько чуждыми, как и произведения Пессоа. Заключали футуристское собрание стихотворения Аполлинера «Дерево» и Сандрара «Башни», воспроизведенные по спискам Сони Делоне.

Однако все эти материалы вообще не дошли до читающей публики: весь тираж журнала был конфискован полицией. Больше футуристских акций в Португалии не проводилось, хотя отзвуки несостоявшегося «футуризма» еще слышались в некоторых текстах и манифестах 1920-х годов. Фр. Левита резко критиковал Алмаду Негрейроша в эссе «Негрейрош-Данташ. Дополнения к истории национальной литературы» по поводу соответствующего манифеста; Антонио Ферро (соиздатель «Орфея», а позднее глава пропагандистского ведомства при режиме Салазара) выступил, будучи приглашенным в Бразилию, с пронизанным футуристской риторикой манифестом «Мы» (1921, опубликован в бразильском модернистском журнале «Клаксон» в июле 1922); наконец, в 1925 г. в Коимбре был распространен подписанный несколькими псевдонимами Манифест, открывавшийся двумя цитатами из Маринетти<sup>10</sup>.

Конец футуризма переживался его португальскими «создателями» как трагедия. Санта-Рита не смог оправиться от потрясения, он скончался в 1918 г., завещав своим родственникам уничтожить все свои картины. В тот же год умер и Амадео Соуза Кардозо: он готовился к отъезду во Францию, собирал новую выставку для заграничных салонов (с 1917 г. он работал в стилистике, близкой дадаизму). Алмада Негрейрош нашел «спасение» от футуристского краха в «Русских балетах», которыми начал увлекаться еще при подготовке журнала. В 1918 г. он работал над собственным вариантом балетных постановок, а в 1919 г. уехал в Париж, чтобы открыть истинную «европейскую реальность», недоступную в Португалии и для

Португалии. Однако в этой добровольной (не слишком долгой) ссылке художник понял, каким в действительности он был патриотом. Много позднее, в 1926 г., вспоминая Францию, Алмада Негрейрош говорил на открытии Второго осеннего салона в Алкасер-до-Сал: «Искусство не живет вне родины художника. Вот что я понял за границей»<sup>11</sup>. В Париже, готовясь к возвращению на родину, он пишет по-французски ностальгическую поэму в прозе «История Португалии наизусть».

В начале 1920-х годов Алмада вновь организует собственные публичные выступления, участвует в новых периодических изданиях. Первым из них стал журнал «Контемпоранеа» («Современница»), вышедший в мае 1922 г. (обложка была создана Негрейрошем). Журнал оказался довольно долговременным проектом, издание длилось четыре года, всего за период с 1922 по 1926 г. появилось 13 номеров. В выпуске «Контемпоранеа» принимали участие художники, работавшие в самых разных стилях: Э. Виана, Э. Ваш, М. Поссож, Б. Маркеш, А. Карнейро; воспроизводились здесь и работы А. Соузы Кардозо. Литературные новаторские тенденции также представляли во всем возможном для португальской словесности того времени разнообразии. К сотрудничеству в журнале были привлечены поздние символисты и «декаденты» Т. де Пашкоайш и А. Коррейя де Оливейра, А. Дуарте, А. Лопеш Виейра, А. Рибейро. «Контемпоранеа» обращался к изданию неопубликованных стихотворений М. де Са-Карнейро и новых произведений Ф. Пессоа, А. де Кампоза; освещал творчество других репрезентативных фигур нового поколения писателей: М. Саа, А. де Санта-Риты, А. Ботто. Эти поэтические и живописные миры-фрагменты являли общий для создателей журнала «эллинистический» (в определении Пессоа) идеал разнообразия, указывая на принципиальную незавершенность эстетического пространства. По мнению того же Пессоа (ведущего теоретика журнала), специфика нового эстетического идеала проявляется в его направленности от идеи «красоты» как таковой к «идее истины и блага», причем и то и другое приобретало сугубо релятивистскую трактовку, будучи рассмотренным в динамическом контексте индивидуальных картин мира — своего рода сменяющих друг друга экзистенциальных «обстоятельств», формирующихся по воле автора.

Своеобразно понятый «эллинизм» «Контемпоранеа» входил в широкое поле «неоклассических» тенденций португальской словесности конца 1910-х — середины 1920-х годов. Программная «реконструкция» античных идеалов была заявлена в целом ряде изданий. В Коимбре в 1919 г. издавался журнал «Икар» (три номера), в создании которого участвовали К. до Нашсименто, Виейра де Каштро, А. Кортеш Пинто, Т. де Пашкоайш; здесь же в 1923 г. возникает журнал «Бизансио» («Византия»), в котором сотрудничают А. де Соуза, В. Немезио и Ж. Режио. В различных подходах к «идеальной» классике, возводимой к Греции и Риму, сталкиваются диаметрально противоположные смыслы, функционирующие в единой образно-риторической системе, строящейся на основе релятивизма, сложного метафоризма, герметических мотивов. Новую «неоклассическую» программу разрабатывает в это время и Ф. Пессоа, организующий вместе с Р. Вашем журнал «Афина» (1924–1925, пять номеров). Имя греческой богини приобретает эмблематический смысл, указывая на особый идеал творчества, присутствовавший в античности и основанный на единстве «искусства» и «науки». Новое искусство, по Пессоа, должно следовать именно этому идеалу, ибо, как и весь со-

временный мир, оно устремлено к высшей гармонии — абстрактной. В теории, развиваемой на страницах журнала, как и в публикуемых здесь текстах (Ф. Пессоа, М. Саа), весьма отчетливо обозначается тенденция, которую можно назвать «конструктивистской», вскоре детально развитой в самом влиятельном португальском издании конца 1920-х — 1930-х годов — журнале «Презенса» («Присутствие», 1927–1940).

Журнал «Презенса» начал выходить в свет, когда в Португалии кардинально изменилась политическая ситуация: 28 мая 1926 г. в стране был совершен военный переворот, была запрещена оппозиционная деятельность. С 1926 по 1932 г. диктатура укрепляла свои позиции, наконец, в 1932 г. к власти пришел Антонио де Оливейра Салазар, находившийся с 1928 г. на посту министра финансов. Начало правления Салазара было обозначено как создание нового государства, представлявшего собой репрессивную тоталитарную полицейско-фашистскую систему, сходную с нацистской. Именно нацистская Германия впоследствии стала одним из главных политических партнеров салазаризма.

Политические вопросы мало затрагивались в журнале, организованном группой выпускников старейшего в Португалии Коимбрского университета. Создатели нового издания (в том числе Ж. Режио, Ж. Гашпар Симозинш, А. Казайш Монтейро) ставили задачу осовременивания португальской литературы, ее «европеизации», которая подразумевала освоение всех тенденций «новой» поэтики (тезис, повторявшийся со времен «Орфея») и освобождение от «провинциализма». Именно презенсисты обратили серьезное научное и творческое внимание на своих ближайших предшественников, они начали популяризировать и изучать творчество Пессоа, Са-Карнейро, Алмады Негрейроша, проясняя его значение для национальной культуры. Научное «открытие» Пессоа, впрочем, началось еще до выхода в свет первого номера журнала. Творчество крупнейшего национального поэта XX в. впервые анализировалось в диссертации Жозе Режио «Новые личности, новые течения в современной португальской литературе» (1925).

Как и иные творческие сообщества португальских литераторов и художников, презенсизм не являлся единой системой. И в эстетике, и в литературной теории, и в художественной практике презенсистов были представлены различные позиции, причем различие во взглядах обнажилось уже на раннем этапе существования журнала, когда на его страницах возникла полемика «объективистов» (в будущем представители «художественной объективности» сформировали группу писателей-неореалистов, в которую вошли Ф. Намора и М. Торга) и «субъективистов» (Ж. Режио, Ж. Гашпар Симозинш). Позднее одним из главных предметов полемики становится проблема психологии творчества, функции и роли интуиции и разума, подсознания и сознания в творческом процессе, в контексте этой дискуссии анализируются границы применения психоанализа в литературоведении; популяризируются теории К.-Г. Юнга и З. Фрейда.

К этому же времени относятся первые сюрреалистические опыты в художественном творчестве португальских писателей. Мотивировки ассоциирования образного ряда, сходные с сюрреалистическими, проявляются в начале 1930-х годов в произведениях Эдмундо де Беттенкура, а в середине 1930-х — в поэзии и живописи Антонио Педро (1909–1966), одного из многочисленных португальских парижан, второго после художника Кардозо автора, принимавшего участие в акциях

европейского авангарда. В 1935 г. он становится соавтором концептуализированно-конструктивистского Манифеста дименсионизма, созданного М. Дюшаном, В. Кандинским, Пикабиа, Делоне, Миро и др. В художественном творчестве А. Педро следует конструктивно-абстракционистским принципам, развивая пространственную, геометрическую логику постижения «сущности» в сборниках «Стихи в пространстве» («*Poema no espaço*», 1935), «Метафизический аппарат для медитаций» («*Aparelho metafísico da meditação*», 1935) и «Поэмы в трех измерениях» («*Poemas dimensionais*», 1936).

Творчество А. Педро 1930-х годов предшествовало формированию в Португалии сюрреалистического (непосредственно связанного с А. Бретоном) сообщества, возникающего в начале 1940-х годов, когда группа молодых литераторов и художников формулирует основания «новой» поэтики, противопоставленной неореализму. В полемике с неореализмом возобновляется интерес к художественным экспериментам 1910-х. Специфическая заинтересованность в опыте международного сюрреализма связывается с вниманием к сфере подсознания, с еще не опробованными на португальском языке возможностями автоматического письма, с изучением поэтики деструкции, алогизма, игровых оснований творчества. Особое значение придается положениям о возможностях самораскрытия личности в многомерной реальности, мистическим, эзотерическим силам в человеке и мире.

В 1940 г. в салоне Репе проходит выставка работ А. Педро и А. да Кошты; а в 1942 г. публикуются первые опыты «автоматического письма» — сборник А. Педро «Просто повесть». В 1942 г. Педро выступает с планом сюрреалистического издания, способного изменить культурную атмосферу в стране; «грандиозный» проект в итоге реализуется в эфемерном журнале «Вариант» (вышло два номера — весной 1942 и зимой 1943). В начале 40-х оживают лиссабонские кафе: в «Эрминьюсе» и «Лижбоа Модерно» происходят периодические встречи друзей-интеллектуалов. В них принимают участие писатели и художники Марио Сезарини де Вашконселеш (р. 1923), Алешандре О'Нилл (1924–1986), Антонио Домингеш, Жоан Мониз Перейра, Жозе-Аугусто Франса, Кандидо да Кошта Пинто, Педро Оом, Антонио Мария Лижбоа (1928–1953), А. Педро и другие. Они заново перечитывают Лотреамона, Рембо, Кафку, ранние манифесты французского сюрреализма, дополняя свои литературные увлечения изучением трудов Фрейда и Маркса. К концу 1947 г. в согласии с методикой сюрреализма создаются довольно многочисленные поэтические и живописные произведения; в это же время устанавливаются контакты с сюрреалистами в других странах. Педро связывается с английскими писателями и художниками, близкими сюрреализму; Сезарини вступает в переговоры с Бретоном по поводу представления основателем направления первого сборника произведений португальских авторов; К. да Кошта Пинто предлагает свою картину на Международную выставку сюрреализма 1947 г. Период 1940-х — начала 1950-х годов был ознаменован появлением ряда португальских сюрреалистических манифестов: «Сюрреалистическая деятельность в Португалии» (1949) Ж.-А. Франсы, «Собственная ошибка» (1949) А.М. Лижбоа, «Коллективный манифест инакомыслящих сюрреалистов» (1952) М.Э. Лейрии.

В 1947 г. была основана первая сюрреалистическая организация, названная Лиссабонская сюрреалистическая группа (*Grupo surrealista de Lisboa*). Однако с момента возникновения это объединение находится на грани распада, хотя и про-

водит периодические выставки, публичные чтения, начинает издание «Сюрреалистических тетрадей» («Cadernos surrealistas», с 1948). В устойчивый состав группы входят А. Педро, Ж.-А. Франса, А.О'Нилл; другие сюрреалисты периодически покидают группу, однако собственных объединений не формируют. В 1952 г. возникает новая организация, именующая себя Группа инакомыслящих сюрреалистов (Grupo surrealista dissidente), ее составляют М. Сезарини, А.М. Лижбоа, П. Оом, М. Эрике Лейриа, К. Эурико да Кошта, Ф. Алвеш душ Сантош. Одним из плодов деятельности группы становится появление ряда малотиражных периодических изданий (трудности с их публикацией были связаны не только с постоянной полемикой в кругу сюрреалистов, но и с полной подцензурностью португальской культуры в условиях диктатуры Салазара). С начала 50-х годов сюрреалистические тенденции проявляются в общей ориентации журналов «Момент» («Momento», 1950), «Круглый стол» («Tavola redonda», 1950–1954), «Дерево» («Arvore», 1951–1953), «Сизиф» («Sisifo», 1952), «Кассиопея» («Cassiopeia», 1955), «Грааль» («Graal», 1956–1957), «Поэтические страницы» («Folhas de Poesia», 1957–1959), «Полуденные тетради» («Cadernos do Meio-Dia», 1958–1960), «Пирамида» («Piramide», 1959–1960), «Гидра» («Hidra», 1966).

Наиболее значительные в национальном контексте художественные произведения принадлежат М. Сезарини (поэма «Полиптих о Марии Клопас, названной Матерью людей», 1944; драма «Ауто о Иерусалиме», 1946; собрания стихов «Бурлескные, теоретические и сентиментальные», 1942–1944; «Благороднейшее видение», 1945–1946; «Прославление и упрощение Алваро де Кампоша», 1953); А. О'Нилу («Чудодейственная склянка», 1949); А.М. Лижбоа («Малая история самой фантастической любви», 1949; сборники стихов «Собрание костей», 1952; «Это единственное вчера», 1953); Э.М. Лейрии (сборники стихов «Ортопедические края», 1949; «Ясность, данная временем», 1951). А. Педро в 1940-е годы обращается к прозе («Просто повесть», 1942; «Протопозма о горах Аргю», 1948) и собирает «Практический иллюстрированный словарь сюрреализма» (1955). Сюрреалистическую прозу пишет Ж.-А. Франса: («Натюрморт», 1949, «Три коротких африканских рассказа», 1955), позднее отошедший от художественного творчества и обратившийся к углубленному изучению истории национальной живописи, в том числе восстановивший процесс становления поэтики эксперимента в португальском искусстве XX в. Одним из итогов сюрреалистической литературной практики стало издание в 1961 г. «Сюрреалистической Антологии Изысканного Трупа» («Antologia Surrealista do Cadáver Esquisito»), в которой были собраны разнообразные опыты португальских писателей, по большей части слишком точно воспроизводившие французские образцы. В начале 1960-х активная жизнь сюрреалистических объединений в Португалии прекращается. Впрочем, организованное сюрреалистское движение в Португалии возникло достаточно поздно и, по существу, стало пограничным явлением между экспериментальными поэтиками 1910-х годов (художественностью времени исторического авангарда) и неоавангардом второй половины XX в.

Обращаясь к исследованию экспериментальных поэтик, представленных в португальской литературно-художественной сфере первой половины XX в., необходимо иметь в виду, что у португальских авторов 1910–1930-х годов степень во-

влеченности в художественный эксперимент была весьма различной, но в той или иной мере поэтика инноваций коснулась творчества всех наиболее репрезентативных (в португальском контексте) фигур. Приведем еще раз «список» упоминавшихся ранее авторов: в период 1910-х годов это писатели Фернандо Ногейра Пессоа (1888–1935) и Марио де Са-Карнейро (1890–1915), писатель и живописец Жозе Собрал де Алмада Негрейрош (1893–1970), живописец Гильерме де Санта-Рита (1889–1918). В период 1910–1920-х на различных этапах своего творчества на авангардно-модернистскую орбиту выходят поэты Анжело де Лима (1872–1921), Раул Леал (1886–1964), Армандо Сезар Кортеш Родригеш (1891–1971), Антонио Бото (1897–1959), Марио Саа (1894–1971), Алфредо Педро Гизадо, писатель и историк Луиш да Силва Рамош (Луиш де Монталвор); прозаик, эссеист Антонио Ферро, писатель и литературовед Жозе Режио (1901–1969), поэт и прозаик Мануэл да Фонсека (1911–?), поэты Мигел Торга (Адолфо Роша, 1904–1967) и Алваро Фейжо (1916–1941). Среди живописцев, помимо уже названных Санта-Риты и Негрейроша, это Амадео де Соуза Кардозо (1887–1918) и Эдуардо Виана (1881–1967).

Для всех перечисленных авторов релевантна полистилистическая парадигма, причем на начальном этапе (1910-е годы) особое значение имеют непосредственные связи с символизмом (эстетизмом, живописно-графической стилистикой модерна). В португальской литературной ситуации не сложилось отчетливого противостояния символизма и постсимволистских поэтик; напротив, символизм «как миропонимание» остается неисчерпанным вплоть до середины 1930-х годов, модифицируясь под влиянием специфичного для авангарда «неоплатонизма», авангардистского утопического «инфинитизма» — двойственной тяги к запредельности и сущностным смыслам вещей как таковых.

Однако авангардистская перспектива расставляет особые акценты в стилистически предшествующем (но реально современном) авангарду периоде. Так, наиболее значимым среди португальских поэтов-символистов (для авангардизма) считалось творчество двух авторов — Сезарио Верде и Камило Пессанья. С. Верде (1855–1866) принадлежит особое место в истории португальской словесности. Его творчество исторически предвеляет символизм, однако на тематическом и образном уровне как бы выходит в постсимволистскую поэтику. Его стихам свойственна особая речевая полифония, почти коллажное смешение просторечия и высокой книжности, оголенной публицистичности и избыточного метафоризма. Пристального внимания заслуживает и специфическое решение поэтом национальной темы («Мир чувств западного человека»), воплощенной на характерной для поэтов XX в. грани беспредельной любви и нескрываемой ненависти, гротескно материализованных в телесной риторике. К. Пессанья (1867–1926), напротив, по-своему замыкает символизм, почти полностью растворяя собственно символические смыслы в полной беспредметности, дематериализации, граничащей с абстрактностью: так развивается смысл цветов в его поэме «Белизна и алость» — от характерной эмблематики к чисто живописному (предназначенному видению как таковому) столкновению контрастов.

В творчестве С. Верде и К. Пессанья символизм предстает как своего рода открытая система, предполагающая возможные дополнения и продолжения. Однако португальская литература на рубеже XIX–XX вв. в целом характеризовалась неко-

торой внутренней незавершенностью, сосуществованием позднеромантических моделей с предсимволистскими и символистскими, в большой мере ориентированными на соответствующие французские образцы. Особенно ощутимым французское влияние было в становлении символистского урбанизма. Образ Лиссабона, возникающий в поэзии Антеро да Кентала, Сезарио Верде, Антонию Нобре, Энрике де Вашконселаша, Гильерме де Азеведу, во многом оказывается своеобразным преобразованием бодлеровского образа Парижа, при этом и сама столица Франции неизменно появляется в творчестве португальских поэтов, превращаясь в амбивалентный символ истинно современной культуры и современного «ужаса цивилизации».

При всей внешней (и сознательно манифестированной) незаинтересованности в следовании национальной художественной традиции, португальский символизм на являет собой сконденсированный ее образ, в котором прихотливо связываются и романтические, и рокайльные, и барочные фрагменты. Язык как таковой соединяет сумеречную и ночную символистскую образность с поэтическим миром Мануэла Барбоза де Бокаже, впервые в истории португальской словесности обратившегося в конце XVIII в. к размышлениям об особом ночном мире и о восприятии его художником и поэтом. Мир пасторали (и в прямом, и в гротескно-трансформированном облике) — идеального царства духа — объединяет символистскую поэзию с традицией Лузитанской Аркадии — видным направлением в португальской литературной истории середины XVIII в. Для последующего — экспериментального — периода приобретает специфическое значение романтическое увлечение поэтов-символистов готическими мотивами, апология человеческих страстей и своеволия, углубление лироэпического психологизма — исследование и выражение внутреннего мира человека во всех его реакциях и проявлениях. А общее для символизма тяготение к мистицизму и оккультизму, по сути, подготавливает возрождение сугубо национальной мистики в начале XX в. Причем мистический «выход» за пределы реальности приобретает особый смысл начиная с 1890-х годов, когда в символизме переживается тема национальной фрустрации, непосредственно связанная с пройденным страной кризисом и английским «Ультиматумом», воспринятым в художественно-литературной среде как смертный приговор нации и национальной культуре.

Проблема национального самовыражения ставится на стыке романтической, символистской и постсимволистской программ, явленном в творчестве и идейных установках поэта и философа Тейшейры де Пашкоайша (1877–1952). Романтическая образно-стилистическая линия проглядывает и в ранних, и в поздних произведениях автора, являясь особенно отчетливой в сборниках «Эфирная жизнь» (1906) и «Возвращение в Рай» (1912). Но романтический пафос существенно корректируется введением народно-католических мотивов, своеобразного символистского францисканства, на основе которого формируется идея всеобщего единства мира, возникает общность всех малых и великих мира сего, включая и людей, и зверей, и «мельчайшую букашку», и «высочайшие деревья», и «тяжелейшие горы»; необъятность жизни и смерти (сборники «Сеньора Ночь», 1909; «Дурачок и Смерть», 1913, и др.). Мир лирики Пашкоайша выстраивается на грани полного развоплощения, преобразования в зыбкую тень неведомого, и ясно ведомой вещности мира, гиперболизированной массивности реальных форм и тел.

На грани «символов» и «вещей» возникает и принадлежащая Пашкоайшу программа национального культурного возрождения. Исходным пунктом для поэта становится символично-метафизическое обобщение национального «идеала», воплощенного в парадоксальном и принципиально непереводаемом на иные (даже родственные) языки португальском слове *saudade*, соединяющем в себе идею «тоски» и «одиночества», любовного томления и тяги ко всеобщему смыслу, слиянию «запредельного» и «земного» и неизбежной «заброшенности» в чужом мире. В философской перспективе семантическая бесконечность *saudade* (на уже предавангардном уровне «слова как такового») объединяет неоплатоническую традицию и экзистенциализм, возникающие в единстве мифопоэтического слова-имени. В нем как бы содержится и статика уже возникшей и определившейся «ситуации в мире», и динамика возможных путей развития смысла, его возможного нарастания — возвышения к «идеалу» или убывания — полного исчезновения в «заброшенности» и «невидимости» национального одиночества. Логика возможного самоосуществления нации как бы прорастает изнутри телесно понятого «слова», в слове-вещи (в риторическом смысле *res*) обретается телесно-духовное единство Португалии.

Слово, найденное поэтом, дает название движению — «саудозизму» — своего рода художественной «школе» выявления национального естества и духа. Тейшейра де Пашкоайш писал: «Саудозизм — духовная сущность португальцев, божественное начало нации, ее истинный лик. Саудозизм в своем глубинном сущностном значении — это единение всего явленного, то, что может связать тело и душу, боль и радость, небесную любовь и земную страсть, землю и небо соединить в божественной вечности»<sup>12</sup>. Эскиз саудозизма возникает в период предреволюционного кризиса 1910 г., а после провозглашения республики Пашкоайш пытается превратить свою программу в общенациональную, считая саудозизм основой начального этапа в реальном культурном развитии нации. В 1910 г. он становится основателем журнала «Агрия» («*A Águia*» — «Орел»; выходил вплоть до 1930 г.), а через два года возглавляет группу «Португальское Возрождение» («*A Renascença Portuguesa*», г. Порто), которая постепенно начинает приобретать статус довольно значительного общественно-культурного движения. В нем участвуют многие видные интеллектуалы: поэты Аугушту Казимиру, Антонио Коррейя де Оливейра, Марио Бейран, Афонсо Дуарте; поэт и драматург, а позднее замечательный историк Жайме Кортезан, художник Антонио Карнейро, философ и культуролог Леонардо Коимбра и др.

Леонардо Коимбра (1883–1936) осмыслял саудозизм в соединении с концепцией криасионизма (порт. *criação* — творчество, созидание, изобретение), разрабатывавшейся философом в 1910–1920-х годах в диссертации «Криасионизм» (1913), книге «Творческое мышление» («*O Pensamento criacionista*», 1914), многочисленных статьях, публиковавшихся на страницах «Агрия» и в других периодических изданиях. Философская концепция Коимбры вписывается в круг предавангардного мироосмысления, являя собой своеобразную полемическую модель преобразования самых различных философских и культурологических построений: от неоплатонизма до Канта, от Лейбница до Гоббса, от Ницше и Шопенгаруэра до Бергсона. В центре размышлений португальского философа



стоит проблема творческих возможностей, понимаемых как идеальное слияние рассудочных и интуитивных начал.

В трактовке Л. Коимбры саудозизм приобретает отчетливо утопические признаки, воспринимаясь как стремление в пространственную или временную завершенность. Саудозистские ощущения появляются в особые моменты эмоциональных напряжений, связанных с атмосферой психологического «инобытия», восприятия «прерванности» пространственно-временного континуума, возникающего в моменты праздников или горестей, но открывающегося человеку и в минуты его особенного — «неожиданного» — слияния с природной стихией. Саудозизм, будучи пограничным феноменом, выражает волю к сущностным смыслам, потребность в целостности, стремление к абсолютам Прекрасного, Блага, Истины. К тому суммарному мировосприятию, к которому человек стремится в своем относительном и частном самосовершенствовании. Однако и человек как таковой оказывается для Коимбры существом природно пограничным. Человек первично определяется своей предсознательной природой, которая довлеет ему. Природные начала в нем отличаются внутренней «эмоциональной» (*emotiva*) диалектикой, предшествующей абстрактной, интеллектуальной диалектике сознания. В процессе познания человек, как правило, переживает разрыв между этими диалектиками, но на пути к своему истинному освобождению должен добиваться «встречи» сознания и природы. Саудозизм, по Коимбре, является лузитанской творческой формой, принадлежащей к такому пограничному пространству встречи сознательного и природного (понятие «бессознательное» в данном случае Коимбра не использует). Саудозизм пронизан «духом любви», жадой объединения, стремлением к слитности с универсумом.

Творческое познание мира предполагает именно такое «любовное» отношение («Познавать — значит любить»), которое порождается внутренним тождеством реальности и мысли, их природной способностью к взаимопониманию и взаимопритяжению, обусловленным тем сущностным диалогизмом, в котором определяется универсум: «Универсум — это собеседование <...> Опыт — это задумчивое собеседование созданий»<sup>13</sup>. И творчество — это особое собеседование, в процессе которого становятся проницаемыми субъектно-объектные границы. Криасионизм являет собой некую золотую середину между природой и сознанием, в которой определяется особость срединного, гармоничного восприятия и воссоздания универсума, его нового сотворения на основе преобразования той ценностной системы, которая установилась в сугубо сознательной — аналитической — перспективе. В противостоянии с ней формируются основополагающие «категорические императивы» криасионизма: «эстетика свободы» и «этика прекрасного»<sup>14</sup>.

Идеальная программа саудозизма, подобно современным ей политическим программам, так и не принесла реальных плодов, она осталась эстетической утопией, не получив соответствующего художественного развития. Но главный орган саудозизма — журнал «Агиа» в течение двух десятилетий был постоянным побудительным фактором национального самоосмысления, приковывая к себе внимание нового поколения авторов, стремившихся к перестройке и обновлению португальской культуры. Именно на страницах журнала появились первые публикации Фернандо Пессоа, в том числе целая серия работ, посвященных перспективам раз-

вития национальной словесности: «Новая португальская поэзия в социологическом освещении» («Агиа». Вып. 2. № 4).

Подобно большинству молодых интеллектуалов, Пессоа с надеждой принял республиканскую революцию, но достаточно быстро энтузиазм сменился разочарованием: смена правления ничего не меняла в жизни страны. Но служение идеалу «португальского возрождения» было сущностно близким Пессоа. Уже в 1908 г. он размышляет о создании произведения, которое могло бы воплотить «дух» Португалии и поэтически материализовать истинный смысл ее истории. В это время он «живет» в библиотеках: пытается сквозь призму словесной традиции осознать прошлое, прочувствовать его, чтобы очертить модель будущего страны. Он изучает галисийско-португальскую лирику, открывает для себя мир Камозанса, Алмейды Гаррета, Антеро де Кентала; изумляется «чуду португальского языка» Антонио Виейры; читает Алешандре Эркулану и Эса де Кейроша. Высокий литературный «вымысел» пробуждает в нем странное ощущение реального страдания, соболезнования собственной родине: «Как мне описать глубину моего страдания за Португалию, — говорит он в это время. — Как бы мне хотелось сделать что-то, что могло бы изменить нынешнее состояние моей страны <...> Но я чувствую себя таким одиноким, и одиночество лишает меня веры в себя. Мучительно переживать португальское “сегодня” — это действительно мука, которая приводит меня порой на грань безумия»<sup>15</sup>.

Пессоа начал сотрудничать с журналом Пашкойша, думая найти единомышленников в среде саудозистов, пробуя со своей стороны обосновать возможные пути художественного воплощения национального духа, «этнической интуиции». Однако, стремясь доказать значительность саудозизма, пытается раскрыть его специфичность, Пессоа приходит к совершенно иной творческой программе, существенно полемичной по отношению к саудозистскому мистицизму. Принципы, изложенные в статьях, обозначают начальный этап формирования специфической концепции современного искусства, оказываются первым шагом на пути художественного экспериментаторства, на пути поиска собственного «голоса». Пессоа стремится (пока в теории) интегрировать современные художественные системы (символизм, импрессионизм и не названные, но узнаваемые кубизм и футуризм), чтобы на основе их совмещения добиваться иного, необычного для каждой «системы» в отдельности звучания; он пытается выйти к новой — фрагментарной и синтетической одновременно — образности.

Эта образная модель воплощается в поэтических произведениях автора 1913 г., одновременно появляется череда «измов», изобретаемых Пессоа, которые наделяются их автором статусом «школ». Первым был «паулизм» (от португальского *paul* — «болото»), по первому слову стихотворения «Сумеречные впечатления» (*Impressões do crepúsculo*), 1913), затем «интерсексионизм» (*intersecção* — «взаимопересеченность») и «сенсасионизм» (*sensação* — «ощущение», «восприятие»). Изобретенные «школы» начинают интересовать Марио де Са-Карнейро, также сотрудничавшего с журналом «Агиа». Са-Карнейро увлекается «конструктивной поэтикой» Пессоа и, следуя принципам паулизма, пишет стихотворение «Рассеивание» (1913).

Образцы новой поэтики, созданные Пессоа, наметили весьма существенный метод совмещения различных художественно-образных моделей, причем важное

для паулизма переосмысление импрессионизма в контексте декаданса сохраняло свою влияние и в дальнейшем, как и кубистский перспективизм, положенный в основу интерсексионизма. По сути, интерсексионизм был попыткой перенесения в поэзию кубистской пространственно-временной развертки, реализованной в цикле стихотворений Пессоа «Косой дождь» («*Chuva oblíqua*», 1913–1914; принятый русский перевод несколько неточен, поскольку дает излишне конкретное впечатление явления природы, а в португальском *oblíquo* заложено также значение «оживый», «неискренний»). Поэт пытается создать ощущение одновременного видения пространственных форм извне и изнутри (церковь во втором стихотворении цикла), воплотить впечатление смещения горизонтали и вертикали (дорога, деревья, море и порт в первом стихотворении), безостановочной динамики метаморфоз вещного мира, всегда предстающего своими отдельными (семантически не соединимыми) сторонами. Неуловимый смысл «вещей» возникает в образе крутящегося под звуки музыки «мячика» (шестое стихотворение цикла), вошедшего в постоянный цитатный фонд португальской литературы XX столетия:

Музыка так похожа на детство  
И день, когда в нашем саду  
Я играл у белой стены и кидал в нее мяч,  
На котором с одной стороны был зеленый пес,  
А с другой — голубая лошадка под желтым жокеем...  
Музыка длится, и вдруг между мной и оркестром  
Вырастает из детства стена, и вращается мяч,  
И носится взад и вперед то зеленый мой пес,  
То моя голубая лошадка под желтым жокеем...  
Весь театр — это музыка, ставшая белой стеной,  
Где зеленому псу не угнаться за памятью детства,  
Голубой моей лошастью, загнанной желтым жокеем...

Перевод А. Гелескула

В 1914–1916 гг. Ф. Пессоа, развивая интерсексионистские положения, формулирует программу сенсасионизма, которая становится основой формирования общей теории культуры и первичным моментом в эстетической концепции «объективной поэзии». Суть сенсасионизма поначалу понимается как рационализация чувства/ощущения: поэт не должен передавать собственные непосредственные эмоции и излишне индивидуальные ощущения от явлений реальной действительности, но, отстранившись от «события», должен на «рациональном уровне моделировать» различные ощущения, которые могли бы возникнуть от гипотетического объекта; моделируя, тем самым, и самого носителя эмоций и таким образом исследуя всевозможные проявления «жизни». Позднее объективная поэтика сенсасионизма приобретает отчетливую спциентистско-символическую направленность: «Существует ничто, не существует реальности, только ощущение. Идеи суть ощущения, но они производятся вещами вне пространства, а иногда и вне времени. Логика — местонахождение идей — это иное пространство. Сны также являются ощущениями, но двухмерными. Идеи — это одномерные ощущения. Ли-

ния — это идея. Всякое ощущение твердых тел (в сугубо естественнонаучном смысле. — *М.Н.*) также является твердым телом, возникающим в границах плоскостной проекции внутренних образов (природа сна диктует двухмерную проекцию), которые, в свою очередь, подчиняются линейному ограничению (преобразаясь в одномерные идеи). Сенсасионизм, осознающий эту истинную реальность, стремится реализовать в искусстве разложение (*decomposição*) реальности до ее психогеометрических элементов. Истинная цель искусства — содействовать человеческому самосознанию <...> Углубление процесса разложения и анализа ощущений ведет к усилению самоосознания. Искусство должно быть все более сознательным. В классическую эпоху искусство развивалось на уровне трехмерности <...> Христианская эпоха стала стремиться к созданию двухмерного образа. Мы должны создать искусство одномерности» («*Páginas íntimas...*»).

Именно сенсасионизм — искусство геометризации — стал первым объяснением созданных в 1914 г. гетеронимов поэта и одновременно характеризовал, с точки зрения Пессоа, ту «новую литературную позицию», которая проявилась в творчестве авторов журнала «Орфей». В настоящее время уже невозможно документально восстановить, насколько полно принимали и понимали эту поэтику авторы, публиковавшиеся в журнале. Однако и Алмада Негрейрош, и Са-Карнейро себя сенсасионистами именовали, считая многие свои произведения воплощением «программы», предложенной Пессоа. И сам поэт причислял их к этому движению, говоря, что стихи Са-Карнейро объединили сенсасионизм с символизмом, что у Л. де Монталвора символизм явно превалирует, а Алмада Негрейрош и А. де Кампоз совестили сенсасионизм «с современным типом чувствования и письма». А. де Кампоз — это один из гетеронимов поэта, действительно наиболее близкий современным поэтическим «школам», воплотивший пессоанский образ и понимание футуризма.

Принцип гетеронимного художественного творчества составляет основу художественного мира Пессоа. Поэт исходит из концепции многомерности внутреннего мира личности, жизнь «я» понимается Пессоа как постоянная внутренняя драма с множеством персонажей. Искусство способно сделать эту драму осязаемой: в процессе творчества автор как бы расчленяет свое «я», выявляет во внешне целостной структуре личности имманентное многообразие компонентов. Но каждой «ипостаси» «я» присуща своя судьба, свои отношения с миром внешним и внутренним: так возникают начиная с 1914 г. гетеронимы Пессоа — авторы стихотворений и философских заметок, полемизирующие и учащие друг друга. Поэт называет свою лирику «драматизированной», но персонажи этой драмы действуют не на театральных подмостках, а на сцене «культуры», в пространстве которой они как бы обретают целостную судьбу.

Никакое объяснение гетеронимии Пессоа не может претендовать на полную объективность и безоговорочность: интерпретация гетеронимии всегда оказывается повторным изобретением уже изобретенного и замкнутого в себе мира, созданного поэтом. С психопатологической точки зрения (а Пессоа неоднократно указывал, что его творения рождены двойственным состоянием истерии и невроза) этот феномен поведет нас к ситуации Р. Шумана, которого преследовали его двойники-теоретики. Попытка введения гетеронимов в типологию постромантической творческой личности свяжет Пессоа с образами Абея Мартина и Хуана Майрены

(апокрифических авторов сборников Антонио Мачадо), с поэзией и прозой Фради-ке Мендеша, созданного Эсой де Кейрошем и Антеро де Кенталом, с подставными авторами С. Кьеркегора и в то же время с «героями» П. Валери — Господином Тестом, Леонардо да Винчи, Эвпалиносом. Все эти маски, множащиеся alter ego их создателей, развивались далее самостоятельно, как бы полностью объективировались, постепенно обретали плоть и кровь, наделялись не только своеобразным литературным стилем, но и собственной биографией, своеобразными чертами характера. Жанровая модель, напротив, выведет гетеронимы к романтизму, объединит гетеронимное творчество с чрезвычайно близкой Пессоа английской литературной традицией, в которой особое место занимал «драматический» монолог. Так или иначе, но, создавая гетеронимы, Пессоа как бы переносил себя вовне, формируя иной структурно организованный образ человека. Создание гетеронимов — это своего рода фикционалистское расщепление «я», взгляд на себя со стороны «как-бы-не-я» — означало маскарадно-фигурный выход из замкнутости, было некоей художественной школой понимания «другого» в себе.

Творческий контекст самопроявления авторов-гетеронимов — первый шаг к ним — был непосредственно связан с попытками приобщения к античной традиции. Это была попытка создания стилизаций под «языческую» поэзию в 1912 г., на фоне которой как бы появляются смутные очертания поэта, способного писать такие стихи. Приблизительно в 1914 г. Пессоа (опять-таки вполне сознательно) пытается изобрести своеобразного «буколического» автора, чтобы разыграть М. де Са-Карнейро, представив буколики созданными неким реальным лицом<sup>16</sup>. Вскоре обе поэтические программы действительно персонализируются в поэтов Алберто Казйро и Рикардо Рейша. Появление последнего непосредственно связано с размышлениями Пессоа о культурной традиции, внутри или на фоне которых возникает некая программа научного неоклассицизма (причем изначально неясно, принадлежит ли она еще Пессоа или уже Рикардо Рейшу), полемичная как по отношению к романтизму, так и к неоклассицизму типа Морраса<sup>17</sup>. Одновременно возникает третий, наиболее известный гетероним — футурист Алваро де Кампош. Между гетеронимами устанавливается специфическая иерархия: Казйро — это учитель, но Рейш его последователь, а Кампош — отрицатель.

Гетеронимия может рассматриваться как своеобразная развернутая метафора самоосуществления литературной традиции; внутри гетеронимной системы Казйро — это своего рода первоисток поэзии, непосредственно соприкасающийся с природой и ей «подражающий», Рикардо Рейш — сознательный традиционалист, цитатный по отношению к своему учителю, Кампош же реализует отрицание традиции. В то же время Казйро в контексте литературной традиции оказывается ближе всего не к древнегреческой поэзии, Рикардо Рейш явственно ориентирован на одическую лирику Горация, а Кампош воспроизводит странный образ футуризма, ибо футуристический беспорядок как бы превращается в «готовое слово» новой традиции. Характерно, что гетеронимы Пессоа не только воспроизводят модель наследования традиции, но полностью вписываются в метафизический контекст античной поэзии, ибо и первый из них являет собой язычество как таковое, и Рейш наделен верой в богов-олимпийцев.

Гетеронимия — это построение некоего множества художественных миров по тропологическому принципу, представление себя через другого и другого через

себя как перенесение и совмещение тождественного и иного. «Ложная классичность» Р. Рейша, идеально-первичная «пасторальность» А. Казейро, «футуризм» Кампоша, «квадраш» в народном духе и другие циклы, написанные под именем Ф. Пессоа (в том числе поэма «Послание»), суть *иносказание* «готового слова» (в самом широком смысле). Гетеронимы являются вариантами диалога и оперирования «чужим словом», поэзия Ф. Пессоа является реконструкцией множества возможных художественных миров. Метафоризм здесь подразумевает выведенность реконструирующего за пределы той или иной модели мира, которая тем самым предстает как бы в абсолютно завершенном виде. Такова специфическая риторичность «Послания»: отдельные стихотворения-фрагменты поэмы написаны как бы в форме притч, эпитафий, од, элегий, народного романа. Единоначалие авторского «я» принципиально исключается из поэмы, мир которой словно создается разными авторами со своей «речевой экспрессией». В поэме, написанной по принципам многосубъектного искусства, воплощается и тип ближневосточного «многоопытного книжного мудреца», создателя учительных текстов, «развлекающегося хитроумными сентенциями, загадками и иносказаниями»,<sup>18</sup> и стиль своего рода средневекового летописца (например, стихотворение «*Screvo meu livro a beiga-magoa*»), и идеальный словесный образ «народного» сказителя. Сам Пессоа в одном из писем к М. де Са-Карнейро отмечал возможность использования в некоем будущем произведении канонических форм ближневосточной поэзии<sup>19</sup>. А работая непосредственно над планами поэмы (1919–1922), размышлял о том, как можно было бы объединить в рамках одного произведения элементы античного эпоса и средневековых философских текстов<sup>20</sup>.

Гетеронимия как система оказывается завершенным образом саморазвертывания традиции от ее истоков до самоотрицания, идеальной моделью идеального литературного мира. Идеальность его как бы все время преувеличенно доказывается постоянными высказываниями гетеронимов друг о друге, однако сама завершенность системы в себе делает ее непроницаемой. Пессоа в итоге естественно не возрождает традицию, но изображает способ ее осуществления, изобретая (или обретая-открывая в себе) образ поэта-классика, идеального основателя традиции, и поэта-наследника, т. е. идеального «классициста». Характерно, что изобретение первоисточка традиции, реализованное Казейро, осуществляется не по принципу собирания возможно большего количества «голосов» традиции, строится не на реминисценциях или аллюзиях, но на формировании обобщенного интеллектуального образа «первоклассицизма», на построении общей логики его соответствия идеалу первичности. В какой-то степени стихи Казейро близки жанру античной эпиграммы, переплетенной с буколичкой. В творениях Казейро (цикл «Хранитель стада» и др.) этот идеал реализуется в иллюзорной непосредственности приобщения к иллюзорному природному миру, в идеальной созерцательности, покое, приобщения к истине простоты. Весь мир Казейро строится на основе принципиальной условности («Я никогда не пас стада, но будет так, как будто я пастух»), обретения первичной гармонии и чистоты, которая еще воспринимает мир в весьма обобщенном образе. Чистое восприятие не знает бытовых и природных подробностей — так и поэзия Казейро не знает отдельных проявлений природного и материального мира, ей доступны лишь родовые понятия: в мире Казейро произрастают «деревья» и «цветы», пасутся «стада», летают и ползают «насекомые». Чистое

восприятие реализуется как поток вербализованных ощущений приобщающегося к миру индивидуума, но не осознающего сознания. Сознание, по Казйро, сродни болезненности, от всяких проявлений которой ограничен его мир.

Но и А. де Кампош вступает в сложные отношения с текстами футуризма, прежде всего с текстами Маринетти. Исследователями часто отмечается полемический (трансформационного типа) параллелизм одного из стихотворений гетеронима с основополагающим тезисом Первого футуристского манифеста. А. де Кампош писал: «Бином Ньютона так же прекрасен, как Венера Милосская». На этом исследовательское внимание к стихотворению Кампоша, как правило, заканчивается. Но за этой строкой следуют такие слова: «Немногие это понимают». В манифесте Маринетти было заявлено, что «гоночный автомобиль прекраснее Ники Самофракийской». Кампош выстраивает не столько параллельно-трансформационную конструкцию, сколько своеобразное уравнение (полностью противопоставляя его неравенству Маринетти). В этом уравнении функционируют два пограничных понятия — наука и культура, абстрактность формулы и скульптурность фигуративного образа. Их пограничность выявляется в неполной понятности смысла уравнения и, соответственно, в недоступности истинного смысла членов уравнения для некоего «большинства». Амбивалентный процесс наращивания эзотерического смысла или полной десемантизации развивается в следующей строке стихотворения: «oooo — oooooo ooo — ooooooo ooooooooo». За количественной (нумерологически значимой) репрезентацией звука как такового следует последняя строка: «(Ветер там, снаружи)», как бы раскрывающая «слышимый» смысл предыдущих графем, но одновременно завершающая идею сокрытия внутреннего смысла на символическом уровне.

Гетеронимия Пессоа особым образом сказалась на творчестве его ближайшего окружения. По сути, и немногочисленные футуристские эксперименты М. де Са-Карнейро («Маникюр», «Апофеоз», 1915), и футуристская поэзия Алмады («Сцена ненависти», 1915; «Мима-на-аркане. Космополитическая симфония и апология женского треугольника», 1917) являют собой очень специфический эксперимент по созданию функционально-театрализованного текста, написанного как бы от лица учеников-последователей-отрицателей футуризма, воспроизводящих элементы системы его поэтических нововведений. Не случайно принцип «свободных слов», математическая знаковость, индустриальные образы, метаграфемика метатекстуально обыгрываются обоими поэтами. Однако при этом сама футуристская система дестабилизируется, будучи соположенной с декадентскими мотивами в стихотворениях Са-Карнейро, взаимодействуя с гротескной телесностью, тангово-самбовой цитатностью у Алмады.

Литературное наследие Жозе Собрала де Алмады Негрейроша (1893–1970) в полном объеме было оценено только после его смерти. В историю современного португальского искусства Алмада вошел прежде всего как живописец, иллюстратор, карикатурист. В недолгий период футуристического эпатажа единственными текстами Алмады, известными за пределами узкого круга литераторов-«реформаторов», были созданные им манифесты («Манифест Анти-Данташ», 1915; «Первое открытие Португалии Европой XX в.» — Манифест выставки А. де Соузы Кардозо, 1916; «Ультиматум португальским футуристским поколениям XX в.», 1917, и др.). А его первые поэтические опыты оставались неопубликованными в

течение десятилетий. Так, программная поэма «Явление ненависти» («A senu do ódio», 1915) впервые увидела свет в отрывках в середине 1920-х годов, но полностью текст был опубликован в 1958 г. В поэме на фоне нарциссического упоения ненавистью («Я Нарцисс моей ненависти») <sup>21</sup> выстраивается своеобразный каталог отвратительных существ, рожденных мифологией и философией, перечисляются всевозможные сюжеты и образы, возбуждающие страх и ужас, несущие смерть и боль. Развитие темы ненависти соединяется с мотивом странствия, подразумевающего самопознание, воплощенное в движении в четырехмерном — пространственно-временном мире. Самоутверждение «я» сопровождается характерными мотивами «выключения солнца», пробуждения в себе самом «гнева предков-варваров». Новое обретение варварства выводит героя к столкновению с «другим», неким «ты», воплощающим все пороки цивилизаторского, социального плена, насильственного подавления стихийных первоначал в социуме. Социальная машина подавления обретает конкретику в своем постоянном стремлении к разрушению: так, всякое искусство стремится к однозначности «искусства убивать», а «мания изобретений и открытий» ведет мир ко все большему обезличиванию. Именно в этой поэме начинает формироваться мотивно-образная система художественного мира Негрейроша: здесь возникают мотивы безумия, сна, чувственного познания и творческого незнания, приобретают ценностный статус фигуры акробата и шута.

Творчество Алмады 1910-х годов являет собой характерный пример эклектики, футуристически-гротескная образность сменяется «классикой» жанра эпохи модерна: стихотворения в прозе «Бордюры» («Frisos», 1915), в которых появляется образ «вечной женственности», игривой «баловницы», романтически роковой, но телесно «цепляющей» своей непосредственностью («Mima Fatáxa»), позднее преобразующейся в открытую сексуальность, воспетую в «симфонии» «Мима-на-аркане» (1916). Экспериментальные произведения Негрейроша этого периода отличаются вниманием к шрифтовому варьированию, иным средствам метаграфемки, возникает в них и акцент на рукотворности текста: поэтические впечатления от живописи А. де Соузы Кардозу «Побережье» («Litoral», 1916) намеренно распространяются в письменном виде. Перевод живописи в поэзию осуществляется в создании своеобразных синтетических образов: особенности композиционной многозначности картин художника находят выражение в поэтике логогрифа, характерной для барокко (разделенные сегменты строк допускают двойное чтение, как по вертикали, так и по горизонтали). Элементы барокко обнаруживаются и в написанной по-французски небольшой поэме в прозе «История Португалии наизусть» («Histoire du Portugal par coeur», 1919; журнальная публикация в «Контемпоранеа», 1922), в основе образной системы которой лежит топоним «мира-книги» («Тежо — корешок моего стиха, открытого на страницах Солнца») <sup>22</sup>. Стихи Негрейроша проникнуты мессианскими настроениями в контексте осмысления судьбы нации, потерявшей самое себя по исполнению героической роли «открытия» миру его современного образа.

В 1920-е годы художественно-культурологическое исследование смысловой многомерности «открытия» соединяется с разработкой концепции «непосредственного» поэтического видения, свойственного клоунам, паяцам и шутам (реальным воплощением этого культурного архетипа становится Ч. Чаплин), вновь ожи-



вающим в живописном и поэтическом мире Негрейроша. Простое чувственное познание мира, «простое» видение, моментальное «схватывание» реальности становятся художественным идеалом поэта. Особым ценностным смыслом наделяется фигура творца-самоучки: владение словом не подразумевает ученого знания, истинное слово рождается истиной чувства, диктующего правильные эмоции и правильный образ мира (эссе «Человек, который не умел писать»).

Своеобразным итогом философствования на тему «целостного человека» (*homem contínuo*) является многочастная лекция «Откровение светлого дня» (*Invenção do dia claro*), прочитанная Алмадой в 1921 г. Во вводной части поэт окончательно отвергает «книжное» знание и намечает эскиз новой гармонии (воплощением ее служит символический образ «матушки») природного и культурного, основанной на сущностном опыте — непосредственном, целостном, неклассифицируемом. В первой части — «Инвенция» (со ссылками на «Изумрудную скрижаль» Гермеса Трисмегиста) — излагается суть «магического, суммарного, итогового» познания. Познание или узнавание процессуально, синонимично поэзии, но противоположно статике знания как такового. Именно в динамике познания восстанавливается микрокосмическое и макрокосмическое единство мира, возникает связь внутреннего и внешнего; вырисовывается возможность социальной гармонии, генезис которой обнаруживается в признании отдельным индивидуумом своего тождества с «другими». Телесная целостность универсума воплощается в словах — «вечно изменчивых странниках». Согласно Алмаде, история открытия такой природы слова и наблюдения за изменчивым «характером» слов ведет свое начало из Египта. Но «открытие» и «уловление» слова (процесс общения со словом описывается Алмадой термином «инвенция» — *invenção*) — это бесконечно повторяющийся процесс, который вновь происходит в современном мире: «Мы принадлежим веку нового открытия уже открытых слов». Новое открытие «слов» — это внутренний долг творческого сознания. «Горсть (*malcheia*) слов» в современном мире сменяет копье Христово, которым в эпоху Страстей была «пробита слепота», и люди обрели «ясность». Сущностное «слово», по Алмаде, связано с тем истинным миропониманием, истоки которого обнаруживаются в особой гармонии безумия, способной превратиться в творческую силу, породить воображение. Во второй части лекции «Путешествие, или Непредсказуемое» поэт излагал собственный опыт миропознания на примере парижского периода, где он прошел путь от самовознесения к самоуменьшению. Основой третьей части «Возвращение, или Человек основательный» служила притча о блудном сыне, и рассказывалось о том, что «крутосветные путешествия», «вселенские пути» должны неизменно возвращать человека внутрь себя самого, вести к обретению таких границ «тела», в обладании которыми наступает «откровение светлого дня».

Воплощением основных положений концепции должны были стать новые художественные произведения Алмады Негрейроша. Первым из них была драма «Пьеро и Арлекин» (1924) с подзаголовком «диалогические опыты»: традиционные маски итальянской комедии оказались в трансформированной неоплатонической ситуации испытания любовью. Но некая утопическая золотая середина непосредственного отношения к любви изначально недоступна обоим персонажам. Пьеро у Алмады «болен» идеалом, в принципе не способен отдаться простой любви, а Арлекин (чей образ отсылает и к архетипу Дон Жуана) не может любить од-

ну-единственную, он ввергнут в круговорот подобий и не способен к любовному самоосознанию. В персонажах этой драмы воплощались априорные моменты познания: динамика и статика, в равной мере неприемлемые в поиске золотой середины мира, которым был озабочен Алмада, одновременно с написанием драмы начавший разрабатывать собственную концепцию современного театра — «всеобщего действия». Апологетизируя театр, драматург придает ему особое значение в перспективе открытия истины. Театральное пространство должно, по Алмаде, объединить всех («великих и малых, ученых и безграмотных, мудрецов и невежд») в единое существо; театральное слово наделяется особым познавательным статусом, именно оно способно создать непосредственное ощущение обычных вещей. Этот эффект достигается в специфическом синтезе условности и реальности: персонажи, по Алмаде, должны всегда оставаться масками, наделяться отчетливой «нереальностью», именно в отсутствии жизнеподобия в масках осуществляется иносказательное обобщение сущностей. Год спустя обобщающая функция маски переносится Алмадой в прозу: в 1925 г. он работает над романом «Имя войны», главный герой которого, Антунеш, проводится через перепетии воспитания чувств. Первый вариант романа был заброшен автором, а затем забыт среди бумаг перед отъездом Алмады в Испанию. Алмада вернулся к тексту много позднее, он дописывал его в конце 1930-х, и в это время книга была прочитана как первое современное урбанистическое произведение. Роман был опубликован в 1938 г., открывая серию «Современные авторы», основанную одним из создателей журнала «Презенса», Ж.Г. Симозншем.

Журнал «Презенса», как и возникший при журнале издательский дом, публиковал и художественные тексты, и литературоведческие, искусствоведческие, философские работы. «Презенса» выпустила такие книги, как «Темы» (1929), «Тайна поэзии» (1931), «Новые темы» (1938) Ж. Гашпара Симознша, «Личные доводы» (1933) А. Казайша Монтейро, «О художественном выражении» (1940) Ж. Режио. Теория литературы, литературоведение занимали особое место в творчестве презенсистов, пытавшихся выявить те принципы в современной словесности, которые позволяли бы наметить путь развития «живой» (концептуальное определение для презенсистов) португальской литературы, причем первостепенное внимание уделялось проблеме автора (она герменевтически решалась Ж. Режио, фрейдистски — Ж. Гашпаром Симозншем). Гетеронимия Пессоа, выражение внутренней многосубъектности творческой личности в произведениях Са-Карнейро и Алмады, их концепции и художественные изыскания становятся объектом пристального внимания презенсистов, начинающих изучать экспериментальную поэтику своих предшественников. Обращаясь к возникавшей в 1910-е годы полемике «архаистов» и «новаторов», презенсисты (Режио, Гашпар Симознш, Казайш Монтейро) привлекали внимание к проблеме «оригинальности» литературного творчества, связанной с формальными поисками, являющимися специфическим воспроизведением нового типа личности (статья «Живая литература» Режио в первом номере журнала).

Литературная теория презенсистов, исследования в области закономерностей развития иных видов искусства (живописи, музыки, кинематографа) шли от анализа и фиксации определенных явлений художественной практики к теоретическому обоснованию новых эстетических норм, причем особое внимание иссле-

дователей привлекала проблема создания множественности точек зрения в искусстве. Авторы теоретических и историко-литературных статей, публиковавшихся на страницах журнала, объединяет внимание к анализу авторской позиции, формам присутствия «автора» в произведении, формальным и содержательным аспектам возможных взаимодействий «автора» и «протагонистов». «Мир произведения искусства так или иначе, но организован его создателем, и главным для критики я считаю исследование различных сторон проблемы автора»<sup>23</sup>, — писал Жозе Режио.

Появление к концу 1920-х годов такого издания, как «Презенса», необходимо соотносить с общим состоянием португальской словесности, которая, по словам Ж. Аутушто Франсы, «продолжала загнивать на задворках Европы»<sup>24</sup>. Новый журнал стал явлением примечательным, привел к решению насущных проблем создавшейся литературной ситуации. Презенсисты на совершенно новом уровне поставили те же вопросы, которые заявляли их ближайшие предшественники. Полемикой «старой» и «новой» литературы обусловлено внимание Ж. Режио, А. Казайш Монтейро, Ж. Гашпара Симозинша к вопросу оригинальности литературного творчества, к апологии формальных поисков и новаций. В первом номере журнала Режио выступил со статьей «Живая литература» («*Literatura viva*»), в которой писал: «В искусстве живо всё, что оригинально. Оригинальным следует считать всё, что исходит из глубины личности художника. Первое условие создания оригинального произведения — это то, чтобы автор был личностью и только этой личности в себе умел подчиняться»<sup>25</sup>. Режио основывал программу оригинального творчества на объективной необходимости коренного обновления той литературы, которая представлялась «консерваторам», приверженцам установившихся эстетических понятий истинным и единственно верным путем искусства, всякое отклонение от которого считалось пустым оригинальничанием. И Ф. Пессоа еще в 1916 г. в споре со «старой» критикой, уже нашедшей штампы-определения для «новой» литературы: «вычурная», «экстравагантная», «со странностями», писал о том, что автор прежде всего должен быть оригинальным, т. е. «обладать оригинальностью мысли, способностью самобытного видения мира и оригинальной организации своих мыслей и ощущений»<sup>26</sup>.

Большая часть презенсистских исследований посвящается доказательству того, что «новая» литература — это путь плодотворного поиска путей обновления всего словесного творчества. Авторы показывают, что произведения, написанные с новых литературных позиций, нельзя судить по старым меркам. В сущности, подобная полемика характеризует всякий переломный этап в развитии искусства, этап формирования новых художественных принципов, возникновения нового типа художественного сознания, когда формальные поиски отражают одну из сторон многогранного процесса преобразования искусства. Необходимость формального поиска в такие периоды была прекрасно обоснована Аполлинером, писавшим в статье «Новое сознание и поэты» (1918): «Формальные поиски приобрели отныне огромное значение. И это закономерно. Как могут эти искания оставаться безразличными для поэта, если они способны обусловить новые открытия в мире мысли и в лирике»<sup>27</sup>. Презенсисты, однако, уже видят «опасность» голого следования чистому приему, считая, что воспроизведение один раз открытого «формального изобретения» обезличивает и иссушает литературу, лишает ее жизненности, а в

дальнейшем приводит к бесконечному эпитонству, механическому усвоению разработанных формальных принципов, а не к творчеству как таковому<sup>28</sup>.

Защита сущностной ценности новых эстетических норм требовала осознания и изучения тех принципов, на основе которых развивалась современная литература, выявления характеризующих ее общих устойчивых признаков. И хотя литературоведческие исследования презенсистов посвящались в основном творчеству отдельных писателей, но, исходя из рассмотренных частных явлений, вскрывались закономерности историко-литературного процесса в его целостности. Общие вопросы истории и теории литературы рассматривались, в частности, в работах: Ж. Режио «Классицизм и модернизм» («Презенса». № 2); «Литература книжная и литература живая» («Презенса». № 9); Ж. Гаппара Симознша «Тайна поэзии. Две формы лиризма», «Индивидуализм и универсализм» («Презенса». № 4); А. Казайш Монтейро «Поэтическая реальность» («Презенса». № 38), «Тропы правды» («Презенса». № 41–42).

Особое значение презенсисты придавали изучению актуальных для современного искусства традиций, выявляли связи искусства эксперимента с романтизмом, с драматургией и прозой XIX в. Режио и Симознш специально обращаются к творчеству Г. Ибсена, Ф.М. Достоевского, Ж.-М. Эсы де Кейроша, рассматривая их как непосредственных предшественников словесности XX в. и исследуя проблему многогранности видения мира, разнообразие приемов, используемых авторами для воссоздания реальности, формирующиеся способы моделирования действительности с разных точек зрения. Искусство понимается презенсистами как диалектическое единство частного и всеобщего. На переплетении индивидуального и универсального строится то искусство, которое Режио называет классическим<sup>29</sup>, а Ж. Гаппар Симознш универсальным<sup>30</sup>. Термин «классический» употребляется Режио в значении «обладающий непреходящей художественной ценностью»: «Замечу, что я решительно отказываюсь от того исторического значения, в котором употребляется слово "классический", от всех академических его определений». «Классическое искусство», по Режио, это общее эстетическое понятие, применимое к художественному творчеству от его зарождения до современности. В классике обязательны «гармония изображаемой действительности и художественных средств ее изображения», а «созданный образ должен обладать универсальностью»<sup>31</sup>. «Индивидуалистическое искусство, — пишет Режио, — всегда вторично, ибо не способно осветить истинную, глубинную сущность человеческого вообще; ему дано выразить только одно случайное событие, никогда не приобретающее универсальной эстетической ценности»<sup>32</sup>.

По мнению презенсистов, изменение принципов художественности, формальные поиски были обусловлены сущностными изменениями самой действительности, обновлением быта и трансформацией восприятия бытия, которые влекли за собой перестройку мироощущения и самоощущения личности. Сама проблема универсализма, поставленная как первоочередная, в статьях Режио подразумевала «отражение внутренних проблем человеческого». Однако концентрация на внутренних проблемах не означает, что из «художественного произведения будут исключены вопросы политики и религии, что в художественном творчестве не будут освещаться национальные, социальные, этические проблемы», напротив, в отражении их — вся сложность «общечеловеческого», явленная в произведениях та-

ких писателей, как Ибсен, Стриндберг, Жид, Шоу, Клодель, Горький, Пиранделло, Тагор<sup>33</sup>.

Общечеловеческая проблематика остается актуальной для новой и новейшей литературы, но коренным образом меняются формы выражения ее. Процесс обновления формы начинается с изменений в мировосприятии художника. Заметим, что Ж. Гашпар Симозин подчеркивает близость нового поэтического сознания детскому: «Художник смотрит на мир глазами ребенка, который еще не успел впитать многовековой опыт человеческого познания действительности, а потому исследует и переживает мир как будто впервые»<sup>34</sup>. Поэтическое мировидение, по презенсистам, изначально должно быть настроено на открытие, на возможность даже самое привычное, обыденное увидеть по-новому. Авторы журнала анализируют потенциал характерно авангардного принципа «новизны», трансформации мира и человека «в только что рожденных» или «возрожденных» в литературе аспектах с применением некоей новой точки зрения. Презенсисты модифицируют тезис Аполлинера об «искусстве, изумленном жизнью», но одновременно отчетливо опираются на положения эстетики английского имажизма, привлекая в свое теоретизирование некоторые положения концепции Т.Э. Хьюма, касающиеся приемов построения обновленной картины мира — «неожиданной аранжировки общих мест». Заметим, что А. Казайш Монтейро в конце 1920-х — начале 1930-х годов занимался португальским языком с Р. Олдингтоном (чей ранний период творчества был связан с имажизмом), посещавшим Португалию; а несколько позднее завязалась переписка между Олдингтоном и Симозином, способствовавшая, по словам португальского исследователя, «теоретическому и художественному росту» авторов журнала<sup>35</sup>.

Презенсистская концепция литературы основывается на феноменологическом принципе; на скрупулезном исследовании состояния личности в условиях экзистенциального кризиса. Современная «субъективность» анализировалась на научном уровне и воплощалась в художественном творчестве авторов журнала: Ф. Пессоа, обращаясь в 1935 г. к поэзии презенсистов (А. Казайш Монтейро, М. Торги, Ж. Режио), назвал их творчество вариантом описанного им самим ранее «искусства воображения»; подчеркивая смещение акцентов в сторону индивидуальности, он выявлял стремление описывать мир изнутри «человеческого», как специфическую черту поэтики этих авторов<sup>36</sup>.

Творческая личность предстает в презенсизме во всем многообразии ее проявлений, а человеческое «я» выявляет присущую ему структурную сложность. Авторы журнала во многом опираются и на Д.Г. Лоуренса, пытавшегося осмыслить человека в единстве духовного, физического и физиологического; в какой-то мере воспроизводят образ человека Г. Гессе, спускавшегося к первопричинам человеческого существа, чтобы «вновь найти ориентиры и предпринять новое сотворение, новую оценку и классификацию мира»<sup>37</sup>. Но эстетическая антропология презенсистов выходит и к образу «человека сознания», по Канту и Декарту, соединяя его с образом «человека естественного», страдающего, томящегося, наполненного желанием и действием, анализируя такой мир человеческого в диахроническом плане от Руссо и Гёте к романтикам, Ницше и Шопенгауэру.

Впрочем, если Режио все же отдает предпочтение рациональному, то Симозин в большей степени разрабатывает «естественночеловеческие» аспекты. А наи-

более полно презенсистская концепция внутреннего мира человека предстает в работе Эдуардо Лобо «Метафизика бесконечного» (*«Metafisica infinitista»* — «Презенса». № 37), где развивается идея внутреннего мира как динамичной и многосоставной структуры. Лобо писал: «Мой внутренний мир состоит из теней, сжатых сумрачной глубиной бессознательного, движения полутеней подсознания и ясности сознания. Первые — обитатели мрака — неразличимы, не имеют формы, неясны; вторые — расплывчатые и неопределенные, а те, что составляют светлую зону сознания, определяются, конкретизируются, объективируются. Но все они являются драматическим выражением моего поведения, моей личности, борьбы всех моих “я”»<sup>38</sup>. Структура личности выстраивается, по Лобо, не только в статике слоев психики. Человек существует в определенном пространственно-временном континууме, движется в материальном мире в потоке событий действительности. Внутренняя структура личности не может оставаться неизменным, раз и навсегда заданным каркасом; она динамична, и динамика ее становится для португальского исследователя основной характеристикой личности и условием ее существования. Собственно, понятие внутренней динамики синонимично у Лобо понятию «процесса жизни» как ряда меняющихся состояний, движения миро- и самоощущения. Душевная многосубъектная жизнь преобразуется под воздействием среды: «Мое последнее “я”, — пишет Лобо, — всегда за пределами меня самого, мой жизненный путь — это вечный поиск последнего “я”»<sup>39</sup>. Моменты «времени я» уподобляются квантам или атомам, которые объединяются разумом, памятью, ассоциативными и логическими возможностями человека, образуя уровень динамичного целого — личности.

В понятие «памяти» Лобо включает не только непосредственные сведения, полученные в непосредственном опыте, но и генетическую духовную память, в определенной степени соответствующую архетипам К.-Г. Юнга. В свое время С.С. Аверинцев писал о том, что Г. Гессе, увидевший в юнгианском «понимании индивидуальной душевной жизни как внутренней драмы со множеством персонажей (“Я”, “Анима”, “Самость”, “Тень” — как бы перечень действующих лиц) принцип поэтики, переводит его в теоретико-литературное измерение»<sup>40</sup>. По сути, именно таким образом переводит структуру личности в теоретико-литературный план Лобо: «Воображение автора может выстроить из множества внутренних “я” систему будущих персонажей. Говоря о некоей плюралистичности “я”, закономерно представить себе части личности в виде персонажей, дать им имена». Номинация понимается Лобо в мифопоэтико-философском смысле, как наделение безличного именем-логосом, процесс введения нового имени означает, собственно, процесс оживления, созидания вообще. Оживленные автором части «я» и будут действовать в произведении искусства»<sup>41</sup>.

Гашпар Симозинш рассматривает проблему творческой многосубъектности, непосредственно опираясь на Фрейда, он исследует творчество своих ближайших предшественников с компенсаторной точки зрения, как терапию подавленного культурой природного естества художника. Симозинш интересуется погружение поэтов в «пропасти» (*abismos*) души и отражение темных, скрытых глубин поэтического «я». Медицинские данные изучения неврозов применяются к творчеству Ф. Пессоа, М. де Са-Карнейро, А. Ботто. Статьи Симозинша получили отрицательную оценку в письме к нему Ф. Пессоа (от 11 декабря 1931): «С моей точки зре-

ния, — писал Пессоа, — фрейдизм — система несовершенная, узкая, хотя и весьма полезная. Ее несовершенство проявляется, если мы считаем, что именно эта система может служить ключом к пониманию всех бесконечных проблем человеческой души, не объяснимых полностью ни одной специальной системой. Узость фрейдизма заключается в том, что он все сводит к сексуальности, а ведь ничто не может быть сведено к какому-либо одному началу, даже в мире атомов. Фрейдизм полезен как психологическая, медицинская система. Именно психоаналитический метод впервые привлекает такое внимание ученых соответствующих специальностей к трем элементам душевной жизни, с точки зрения которых ведется интерпретация сознания: к роли подсознания, интуиции, различного рода инстинктов и рефлексов, к объективному значению сексуального начала, которое ранее было приуменьшено или вовсе не изучалось, и, наконец, к тому явлению, которое я определил бы как “перемещение” (*translação*), то есть нахождение соответствий между определенными слагаемыми психики (конечно, не одного сексуального начала) и различными проявлениями индивидуальности человека, с первого взгляда кажущимися необъяснимыми<sup>42</sup>. Однако для Пессоа оказывается очень близкой драматизированная концепция внутреннего мира личности, развиваемая Симоэншем на основе психоанализа (ср. у Фрейда: Я—Оно—Сверх-Я), восприятие душевной жизни как подвижной динамической структуры. Творческий процесс оказывается естественным структурированием мира, подчинением его внутреннему миру автора, но при этом Симоэншем выделяются два типа творческих личностей: для первого типа существует «внешний мир»<sup>43</sup>, для второго материалом создания художественного образа служит только жизнь его собственного «я»<sup>44</sup>.

Проблема структурности художественного образа является специальной темой исследований Симоэнша. Создание образа понимается литературоведом как кристаллизация душевных движений, психологических состояний, чувственных впечатлений в словесном знаке, обыденно-абстрактном в каждодневном употреблении, но приобретающем эстетическую ценность в процессе поэтической переработки. «Все, что было текучим и неопределенным, кристаллизуется и становится ясным, как вода, превратившаяся в лед. Вода при замерзании не перестает существовать, и чувства, впечатления, проявления воли, эмоции продолжают свою жизнь в поэзии, латентно, в кристаллах слов. Лед тает под лучами солнца; лед слов тает под воздействием духовной силы человека. Читатель возвращает к текучести кристаллизованную в искусстве психологическую реальность»<sup>45</sup>. Отметим, что создание кристаллизованного, структурированного образа, образа конструктивного считалось презенсистами сущностно важным для новой литературы. Процесс художественного творчества, по их мнению, представляет собой моделирование, а талант писателя проявляется в создании сконструированного произведения. Отсюда, в частности, тезис Режио о необходимом усилении интеллектуального, рационального начала в художественном творчестве, о необходимости работать над образом, ибо «самопись», «инстинктивное письмо» (отчетливо отсылающие к «автоматическому письму» сюрреализма) в литературе и искусстве остаются любопытными фактами, но никак не становятся искусством в истинном значении этого слова. Это опыты, которые должны расцениваться как черновики, запечатлевшие мимолетное мгновение бытия или «сознания», но не превратившие их в художественно ценное произведение<sup>46</sup>. Для осуществления произведения необходима определенная рам-

ка, отделяющая событие реальной жизни от художественного события (то, что П. Флоренский называл «эстетической изолированностью»).

В творческом акте участвуют, естественно, сознание и подсознание, разум и интуиция, роль которых у презенсистов варьируется. Для неоклассициста Режио определяющим становится мастерство — талантливый автор должен учиться интеллектуальной организации произведения. Для Симозниша — интуитивно присущее талантливому художнику стремление к художественному конструированию. Однако всех презенсистов объединяет понятие «конструкция» и стремление включить в «сконструированность» и формальные, и содержательные элементы. Конструктивистская эстетика презенсистов была весьма созвучна сенсационизму Пессоа (если не непосредственно с ним связана), его программе рационализации искусства. А концепция «объективной литературы» презенсизма непосредственно стыкуется с культурологически понимаемой гетеронимией. В статье «О поколении модернистов» («Презенса». № 3) Режио писал о трех тенденциях, характеризующих новую португальскую литературу. Это «ощутимое внутренне стремление авторов утвердить себя в личностной множественности (*multiplicidade de personalidade*), уделение все меньшего внимания силам подсознательного и усиление интеллектуального начала в творчестве; наконец, это тенденция к парадоксальному выражению мыслей и ощущений, к смещению привычных словесных значений»<sup>47</sup>. На первое место ведущий теоретик журнала ставил принцип «протеистичности», множественности авторского «я», опираясь прежде всего на творчество Ф. Пессоа, которого уже в то время причислял к классикам португальской литературы. Но к авторам-протейм Режио относил и Пираделло, и Пруста, и Ибсена («Марсель Пруст» — «Презенса». № 5; «Пьеса Пираделло “Шесть персонажей в поисках автора”», «О смыслах одной драмы Ибсена» — «Презенса». № 7). Главным в новом типе творческой личности становится ее умение «перевоплощаться»; создавая произведение «объективного» искусства, автор как бы отказывается от собственного «я», от своей индивидуальности, становится «актером», полностью растворяющимся в каждой новой роли, в новом образе. А. Казайш Монтейро, анализируя творчество Эса де Кейроша («Презенса». № 3, 17), называет его метод «субъективным реализмом», считая основным его принципом «множественность автора», способного утверждать релятивистскую ценность отдельных точек зрения на мир. В этом случае сама истина превращается в «динамическую» величину, всякий раз заново раскрываясь в споре, в диалоге героев, в развернутом сопоставлении и противопоставлении различных мнений. Личность автора, по мнению презенсистов, не может довлеть художественному миру, не может сковывать действие, развивающееся по законам естественной спонтанности, присущей природному закону. От автора зависит отбор «объектов» реального мира и конструирование отдельной его модели, структурное построение произведения, прочие «технические» организации художественного текста. Но внутри него «должно отразиться множество свободных микрокосмов», — пишет Ж. Гашпар Симозниш («После Достоевского» — «Презенса». № 6)<sup>48</sup>.

Выходом за пределы своего «я», поиском «другого» в «себе» характеризуется поэзия «многосубъектного» типа (в теоретических построениях Ф. Пессоа она определялась как «драматизированная»). К проблеме драматизированной деперсонализации автора в лирике обращается, исследуя художественное своеобразие



современной поэзии, Ж. Гашпар Симозинш. В статье, посвященной творчеству Ж. Режио, он пишет о возможности проникновения элементов драмы в лирику, хотя бы в силу внутренней «драматической структуры» многосоставного мира личности<sup>49</sup>. Более того, различным уровням «художника» могут быть присущи различные видовые способы самовыражения, переходы между степенями присутствия лирического, эпического или драматического начал. Обращаясь к поэзии М. де Са-Карнейро, Симозинш акцентирует внимание на специфической фрагментарности его художественного мира, изменяющегося в своих отдельных частях до неузнаваемости, являющего собой такую систему, в которой парадоксально сосуществуют противоположные и кажущиеся несовместимыми элементы. Все это происходит потому, что «Са-Карнейро поэтизировал движения множественности своих “я”, которые действовали в многомерном пространстве души поэта»<sup>50</sup>.

Презенсизм существенно трансформировал восприятие инновационных тенденций 1910-х годов, переведя тексты того времени из критико-полемиического поля в исследовательское. Но метатекстовое преобразование поэтики эксперимента соединялось в презенсизме с восприятием основных концептуально-образных комплексов, характерных для авангарда: адамизм и витализм сосуществовали в теории и практике презенсизмов с характерным спциентизмом и релятивизмом; но и в случае презенсизма авангардные тенденции выступали в единстве с общемодернистской программой.

В современной португалистике термин «авангард» в принципе занимает маргинальное положение в сравнении с общепринятым термином «модернизм», служащим для описания всего комплекса инновационных поэтик первой трети XX в. Хотя с 1970-х годов именно в рамках понятия «авангард» начинают рассматриваться и «орфическая» поэтика в целом, и презенсизм, и поэзия «Нового песенника» 1930-х годов; но такая точка зрения до сих пор является предметом полемики<sup>51</sup>. На наш взгляд, следует рассматривать португальскую ситуацию как весьма сложный авангардно-модернистский комплекс, в котором благодаря определенным специфическим факторам формируется весьма отчетливое, обобщенное понимание «авангардизма» как некой общекультурной доминанты, соотносимой и с реальными эстетическими процессами соответствующего времени, и с общим проблемным полем инновационных механизмов культурообразования.

Границы «авангардизма» в Португалии могут представлять как крайне распыляемые (с 1910-х по 1960), и, таким образом, первые экспериментальные поэтики оказываются непосредственно связанными с неоавангардом. Или, напротив, ограничение оказывается предельным, излишне четким, замыкающим в себе чрезвычайно малый промежуток времени, в основном связанный с 1915–1917 гг. (от «Орфея» до «Португал футуришта»), причем в последнем случае португальские авангардистские тенденции видятся в явно отраженном свете по отношению к инокультурным (кубизму, футуризму и пр.) «оригиналам». Эволюция исторического авангарда действительно связана с целым комплексом межнациональных и межгрупповых влияний, в сферу которых естественно была вовлечена и Португалия. Португальские авторы — Алмада Негрейрош, Санта-Рита, А. Соуза Кардозо, А. де Кампош — прибегают в самоименовании к использованию международных

«-измов», футуризма в первую очередь (о сюрреализме в силу его позднего проявления мы говорить не будем), но одновременно используют названия, рожденные на португальской почве: к таковым относятся, например, «изобретенные» Ф. Пессоа «интерсексионизм» и «сенсасионизм».

История восприятия инокультурных авангардных программ в Португалии говорит о необходимости предваряющего всякое восприятие вызревания внутренних тенденций, на которые накладывались возникающие в Италии или во Франции соответствующие экспериментальные поэтики. Так, знакомство португальцев с футуризмом произошло отнюдь не по инициативе писателей или художников. Сообщение о «новой поэтической школе — футуризме» было опубликовано в газете «Журнал де Нотисианш» (г. Порту) 26 февраля 1909 г. Шавьер де Карвальо в «Письме из Парижа» обобщал основные положения Первого манифеста Маринетти, приводя в достаточно точном переводе пассажи, касающиеся апологии войны и разрушения старой культуры. Хотя журналист и оценил манифест как «карнавальную шутку» (публикация состоялась на масленичной неделе), именно Карвальо стал активным пропагандистом итальянского футуризма в Португалии и даже пытался пригласить Маринетти в Комитет по празднованию юбилея Камюэнса во Франции, однако основатель итальянской школы так и не смог принять участие в торжествах<sup>52</sup>. А полный текст Первого манифеста Маринетти появился на португальском языке в «Диа́рио душ Асо́реш» 5 августа 1909 г., одновременно с интервью самого Маринетти, который в это время пытался распространить влияние созданной им школы на Португалию<sup>53</sup>. Но в это время в собственно литературно-художественной португальской среде футуризм особого впечатления не производил. Определенное тяготение к иностранным инновационным поэтикам оформляется значительно позднее — в 1912–1913 гг., только тогда и кубизм, и футуризм, и экспрессионизм вызывают углубленный интерес у целого ряда молодых литераторов и художников, начинающих формировать собственную группу (формирование «своего» круга, групповое сознание, самоосмысление внутри некоего сообщества, своего рода «цеховая» организованность принципиальны для авангарда).

Однако в общеевропейском контексте португальские имена явно не входят в круг влиятельных, более того, за некоторым исключением (А. Соуза Кардозо, Алмада Негрейрош, Санта-Рита-Художник, Ф. Пессоа; позднее — презенсисты и А. Ферро и А. Педро), португальские писатели и художники вообще мало контактируют с иностранными (европейскими, латиноамериканскими и североамериканскими) авторами. И в таких контактах, как правило, португальская сторона оказывается воспринимавшей, а не «транслирующей». Единственным автором, постепенно превращающимся в объект подражания, оказывается Ф. Пессоа, однако понимание его роли в общекультурных трансформационных процессах XX в. начинается за рамками периода исторического авангарда.

Учитывая явную односторонность коммуникационного процесса, в котором португальские авторы являются «воспринимавшей» стороной, необходимо иметь в виду протекающие при этом специфические трансформационные процессы, которые можно охарактеризовать как метатекстуально-синтезирующие. В программе португальского авангарда проявляется характерная тенденция к суммарному видению своего рода парадигмы «обновления», в которой различия между отдельными школами оказываются менее существенными, чем обобщенная уста-

новка на художественный эксперимент, а разница в художественных идиолектах отдельных школ размывается в общепотребимых образах и мотивах (динамики, скорости, сциентизма, урбанизма, икарийства и т. д.). Воспринимаемая обобщенная инновационная модель, естественно, включает набор определенных значимых «технических» позиций: в поэзии это выбор белого (не всегда нерифмованного стиха), акцентуация ассоциативно-метафорической выразительности (частным случаем которой выступает поэтика «свободных слов»), внимание к метаграфемике; обращение к поэтике фрагмента и нонфинитности; характерной как для поэтических (сборник), так и для прозаических (заметки, записки) жанров; динамизация образа, тяготение к пространственно-временным смещениям, разнообразные приемы «расчленения» образа (и в литературе, и в живописи), концептуально обоснованное тяготение к абстракции (и в литературе, и в живописи). Обобщающая тенденция была в большой мере обусловлена специфическим «конструктивизмом», присущим самым первым художественным экспериментам в Португалии. В то же время позиция португальских авторов в пространстве авангарда оказывается типологически сходной с латиноамериканской.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> *França J.-A. A arte em Portugal no século XX. Lisboa, 1974. P. 25.*
- <sup>2</sup> Цит. по: *França J.-A. Amadeo de Sousa Cardoso. Lisboa, 1956. P. 14.*
- <sup>3</sup> *França J.-A. A arte em Portugal no século XX. P. 52.*
- <sup>4</sup> *Cartas de M. De Sa-Carneiro a F. Pessoa. Lisboa, [s.d.] Vol. 2. P. 89.*
- <sup>5</sup> Цит. по: *França J.-A. A arte em Portugal no século XX. P. 112.*
- <sup>6</sup> Цит. по: *França J.-A. Amadeo & Cardoso. Lisboa, 1986. P. 189.*
- <sup>7</sup> *Almada Negreiros J. de. Manifesto da Exposição de Amadeo de Sousa Cardoso // Almada Negreiros J. de. Obras completas. Lisboa, 1972. Vol. 6: Textos de intervenção. P. 22.*
- <sup>8</sup> Цит. по: *Rocha C. Revistas literárias do século XX em Portugal. Lisboa, 1985. P. 353–354.*
- <sup>9</sup> *Almada Negreiros J. de. A ideia futurista na Ribalta // Almada Negreiros J. de. Obras completas. Vol. 6. P. 41–42.*
- <sup>10</sup> См.: *Alves das Neves J. Movimento futurista em Portugal. Lisboa, 1987. P. 33.*
- <sup>11</sup> Цит. по: *França J.-A. A arte em Portugal no século XX. Lisboa, 1974. P. 127.*
- <sup>12</sup> *A Renascença portuguesa // Dicionário de literatura portuguesa. Lisboa, 1973. Vol. 4. P. 1005.*
- <sup>13</sup> *Coimbra L. A luta pela imortalidade. Porto, 1918. P. 25.*
- <sup>14</sup> *Coimbra L. Raciocínio e intuição // Coimbra L. Dispersos. Lisboa, 1987. Vol. 2. P. 90.*
- <sup>15</sup> *Pessoa F. Páginas íntimas e de auto-interpretação. Lisboa, 1966. P. 7–8.*
- <sup>16</sup> *Pessoa F. Obra poética e em prosa. Porto, 1986. Vol. 2. P. 340–341.*
- <sup>17</sup> *Pessoa F. Obra poética e em prosa. Porto, 1986. Vol. 1. P. 804.*
- <sup>18</sup> Так определяет этот тип С.С. Аверинцев, см. его статью «Ближневосточная «словесность» и древнегреческая литература» в сб. «Типология литератур древнего мира» (М., 1971. С. 211).
- <sup>19</sup> *Gaspar Simões J. Vida e obra de F. Pessoa. Lisboa, 1973. P. 632.*
- <sup>20</sup> *Nemésio J. A obra poética de F. Pessoa. Bahia, 1958. P. 75–77.*
- <sup>21</sup> *Almada Negreiros. Poesia. Lisboa, 1971. P. 20.*
- <sup>22</sup> *Ibid. Poesia. Lisboa, 1971. P. 102.*
- <sup>23</sup> *Régio J. Literatura lívresca e literatura viva (Presença N 9) // Régio J. Páginas de doutrina e crítica literária. Porto, 1977. P. 47.*

- 24 *França J. A. A arte e a sociedade portuguesa no século XX.* Lisboa, [s.d.]. P. 29.
- 25 *Regio J. Páginas de doutrina...* P. 17.
- 26 *Pessoa F. Páginas de estética e de teoria e crítica literárias.* Lisboa, 1973. P. 119–120.
- 27 Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 53.
- 28 *Regio J. Páginas de doutrina...* P. 17–19.
- 29 *Ibid.* P. 18–19.
- 30 *Gaspar Simões J. Individualismo e universalismo // Gaspar Simões J. História do movimento da «Presença» seguida de uma antologia.* Coimbra, 1958. P. 117–120.
- 31 *Regio J. Páginas de doutrina...* P. 21–22.
- 32 *Ibid.* P. 24.
- 33 *Ibid.* P. 48.
- 34 *Gaspar Simões J. O misterio de poesia.* Porto, 1971. P. 50.
- 35 *Gaspar Simões J. Jose Regio e a historia do movimento da Presença.* Porto, 1977. P. 126–127.
- 36 *Pessoa F. Páginas de estética e de teoria e crítica literárias.* Lisboa, 1973. P. 344–348.
- 37 Гессе Г. Взгляд в хаос (1920 г.). Цит. по: *Каралаишвили Р.* Мир романа Г. Гессе. Тбилиси, 1984. С. 35.
- 38 *Presença.* N 37. Coimbra, 1934. P. 9.
- 39 *Ibid.*
- 40 *Аверинцев С.С.* Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии // О современной буржуазной эстетике. М., 1972. Вып. 3. С. 133.
- 41 *Presença.* № 37. P. 9–10.
- 42 Цит. по: *Gaspar Simões J. O mistério de poesia.* Porto, 1971. P. 13–14.
- 43 *Gaspar Simões J. O mistério de poesia.* P. 128, 140, 174, 206.
- 44 См. исследования, посвященные С. Верде и А. Ботто: *Gaspar Simões J. O mistério de poesia.* P. 169–195.
- 45 *Gaspar Simões J. O misterio de poesia.* P. 45–46.
- 46 *Regio J. Páginas de doutrina...* P. 30.
- 47 *Ibid.*
- 48 *Gaspar Simões J. História do movimento da Presença.* Porto, 1977. P. 120.
- 49 *Gaspar Simões J. O mistério de poesia.* P. 222.
- 50 *Ibid.* P. 54.
- 51 См.: *Casais Monteiro A. A poesia portuguesa contemporânea.* Lisboa, 1977; *Presença: Publicação comemorativa do cinquentenário da Presença.* Lisboa, 1977; *Melo e Castro E. M. As vanguardas na poesia portuguesa do sec. XX.* Lisboa, 1987.
- 52 *Saraiva A. O futurismo em Portugal e no Brasil // Saraiva A. O modernismo brasileiro e o modernismo português.* Porto, 1986. P. 158–160.
- 53 *Les avant-gardes littéraires au XX s.* Bp., 1984. P. 184.

В Латинской Америке в целом — не только в испаноязычных странах — бытование авангарда обладало рядом черт, специфических для культур пограничного типа. Во-первых, он возник здесь с характерной для латиноамериканской культуры ретардацией (примерно на 10–15 лет). Во-вторых, его влияние оказалось настолько инерционным, что привело к стилистически диффузным формам искусства. В-третьих, и это главное, остраивающе-очуждающая европейскую рационалистскую модель мира поэтика «сдвига» оказалась для Латинской Америки подомашнему «своей», исторически встроенной в собственную картину мира. А утопически ориентированный эсхатологизм и трансформирующий активизм авангардистской идеологии совпали с исконно латиноамериканской традицией выстраивания собственного образа в утопически-эсхатологической перспективе. Поэтому почти все культурные рецепции естественным и органичным образом вписывались в общую стратегию самосозидания латиноамериканского мира, что особенно ярко и своеобразно проявилось в культуре Бразилии (в феномене так называемого бразильского модернизма).

Однако такой уникальный случай схождения эндо- и экзогенных культурных факторов вовсе не предполагал беспроблемной слиянности в общем культурогенном континууме. Все обстояло намного сложнее. Латинская Америка развивалась своими путями, подчас пролежавшими очень далеко от европейских магистралей<sup>1</sup>. Это относится и к первым десятилетиям XX в. «Весь тот комплекс обстоятельств, обусловивший определенный дух эпохи, который только и сделал возможным появление в Европе авангардизма, этого спорного литературно-художественного феномена, возникшего в начале века <...> и просуществовавшего практически до 40- годов, в Латинской Америке отсутствовал, и, следовательно, наш континент не мог приобщиться к нему с самого начала». Так начинает свою статью, посвященную проблематике авангардизма в латиноамериканской литературе, чилийский исследователь Х. Корреа<sup>2</sup>, тут же делающий оговорку: «Но это отсутствие не отменяет наличия авангардизма в творчестве некоторых латиноамериканцев, которые участвовали в нем изначально очень активным и творческим образом».

В латиноамериканском культуроведении в оценке явлений литературы и искусства сложилась устойчивая традиция старательного выискивания в панораме собственного культурного ландшафта обязательных соответствий европейским «каноническим» образцам, что, по замыслу, должно служить своего рода сертификатом зрелости и «настоящести» художественных процессов в этой части света. В то же самое время — в логическом контрапункте с обозначенной тенденцией —

ярко проявляется и совершенно противоположное устремление представлять локальные версии универсальной авангардистской парадигмы (при всей их эфемерности) как исключительно оригинальный вклад Латинской Америки в мировую культуру. Вполне очевидно, что обе взаимосвязанные тенденции — проявление одного и того же комплекса культурной маргинальности, прокламированной, в частности, представителями самой латиноамериканской мысли. В подобной проблематизации собственного культурного вклада есть некоторый резон.

Общий механизм рецепции, ассимиляции и инкорпорации авангардистских новаций в Латинской Америке (при том что типологически сходные проявления возникали спонтанно и автономно) предполагал не просто их транскрипцию на языки национальных культур, но подразумевал их метаморфную переработку и встраивание в собственный текст культуры. Этот агглютинативный принцип (не случайно получивший в Бразилии именование «антропофагия») соответствовал сложившемуся здесь типу культурообразовательных процессов<sup>3</sup>, который предполагал следующие особенности: а) восприятие и внедрение новаций происходило некритично, купно, в соответствии с продуктивным для латиноамериканских культурообразовательных процессов принципом эклектизма; б) все ассимилируемые феномены подвергались неизбежной ресемантизации и рекодификации; в) усваивались преимущественно формы, наполнявшиеся актуальным для собственных потребностей содержанием. В результате эпоха авангарда в латиноамериканском культурном мире охарактеризовалась специфической смещенностью не только в стадийном, но и в типологическом планах.

Следует отметить и то обстоятельство, что формирование авангардной культуры в испаноязычных странах было в значительной степени детерминировано исключительно эндогенным фактором, а именно: вырождением предшествующей культурной модели — испаноамериканского модернизма<sup>4</sup>, — которая представляла собой общекоинтентальную форму поиска цивилизационной идентичности. И если испаноамериканский модернизм как способ самообретения предлагал поэтику двойственности, метаморфности, эссенциальной протечности, то авангардистская поэтика, напротив, предлагала оперирование категориями целостности, тотальности, утопическую самореализацию в космистском либо же, по принципу энантиосемии, в архаико-теллурическом проекте. Вместе с тем характерная для авангардного типа искусства преемственность по отношению к стадийно предшествующим формам в культурном мире Испанской Америки была явственна, как нигде. Любопытно, что ввел Маринетти в латиноамериканский культурный обиход не кто иной, как Рубен Дарио, патриарх испаноамериканского модернизма — течения, стадийно предшествующего и, по сути, антагонистического авангардной эпохе. Тем не менее именно подобного рода тип культурной интерференции является чрезвычайно характерным для механики культурообразования в Латинской Америке. Снисходительно-благодушную статью о Маринетти, «хорошем поэте, заметном итальянском поэте, пишущем по-французски», Р. Дарио опубликовал еще в 1909 г., заметив в конце: «Единственное, что я нахожу в нем напрасным, так это его манифест». Впрочем, продолжал Дарио, и сам футуризм не является открытием Маринетти — о футуризме писал задолго до итальянца испанский поэт Габриэль Аломар, не возведший, однако, его в теорию<sup>5</sup>. Еще более показательным, что когда в 1914 г. о футуризме заговорил Висенте Уйдобро, наиболее яркий пред-

ставитель латиноамериканского авангардизма, он со свойственной ему амбициозностью и резкостью не только отверг притязания Маринетти на хоть сколько-нибудь значительную роль в литературе, высмеяв его инфантильную агрессивность, но, продолжив мысль Дарио, неожиданно заключил: «А еще раньше, чем Аломар, футуризм провозгласил латиноамериканец Армандо Вассёр, чей аугурализм по существу есть не что иное, как целая футуристическая теория. Поэтому футуризм — наше, латиноамериканское открытие»<sup>6</sup>. Уйдобро, как всегда, довел ситуацию до курьеза, но в этой крайности наглядно проявился характер отношения латиноамериканцев к немало раздражавшему их футуризму.

Все это в совокупности выделяет латиноамериканский вариант авангарда в цивилизационно детерминированную форму универсальной парадигмы и в то же время выявляет ее типологически общие признаки.

Если поэтика и идеология европейского авангарда в основном базировались на двух взаимосотносимых мифологемах — архаико-теллурической и мессиански-утопической, — то в латиноамериканском культурном мире обе эти категории оказываются имманентно встроенными в самое его историческое бытие. Идея Утопии составляет поистине альфу и омегу латиноамериканской культуры, стержень становления цивилизационного самосознания народов континента. В силу исторических обстоятельств эта мифологема определила специфическую векторность латиноамериканской ментальности и, будучи связанной с представлениями об исторической судьбе Латинской Америки, в разные периоды претворялась в различных художественно-идеологических формах. На непосредственно предшествующем рассматриваемому периоду этапе идея латиноамериканской Утопии обрела свое выражение в художественной практике испаноамериканского модернизма и в концепции «аризмизма», связанной с именем уругвайского мыслителя Х.Э. Родо. Утопизм конца XIX — начала XX в. идеализировал культурную «самость» Латинской Америки, выражая идею чисто духовного противостояния латиноамериканского мира грубому материализму «Янкиландии» и веру в неминуемое преображение латиноамериканца в подлинного «всечеловека» будущего.

В 20-е годы всплеск мессианско-утопической идеологии в Латинской Америке также связан с опорой на автохтонные ценности, но трактовка его имеет уже этнографически конкретные и приземленные основания. Теперь латиноамериканская «самость» определяется исключительно почвенническими факторами и традициями (Р. Рохас. «Евроиндия», 1924); апологии почвы, корней сопутствует апология «крови», причем фактор чистоты расы (индейской, негритянской) в ценностном отношении уступал фактору метисности. Эта специфически латиноамериканская самоинтерпретация обусловила возникновение новой версии утопизма — культурфилософской концепции «вселенской расы» (1925) мексиканского мыслителя Х. Васконселоса, предполагающей, что народ Латинской Америки должен будет составить окончательную и всеобщую человеческую «расу», духовно интегрирующую все предшествующие народы и культуры.

Универсалистский утопизм Васконселоса был поддержан страстным проповедником идеи американизма П. Энрикесом Уреньей, писавшим в своей работе «Утопия Америки» (1925), что Америке предстоит стать «землей обетованной для всего человечества», где возникнет наконец-то «подлинно вселенский человек»<sup>7</sup>.

В дальнейшем целостная мифологема Васконселоса и Энрикеса Уренья редуцировалась в социально-политическую (у Мариатеги) и националистическую (у Айа дела Торре) идеологии. Впрочем, как указывал сам Мариатеги, в Латинской Америке «социалистическая идея, в силу конкретных обстоятельств, обретает форму национализма», а национальный «авангардизм выступает за воссоздание перуанского начала на индейской основе»<sup>8</sup>.

С другой стороны, утопические искания европейского авангардизма также нуждались в мифогенной архаико-теллурической подпочве. И подобно тому как некогда новооткрытая американская земля послужила материальным облачением европейских утопических конструкций, так и в начале XX в. разочаровавшийся в рационалистической гносеологии европейский ум обращается в своей интеллектуальной авантюре к заповеднику «чуждести» — Латинской Америке. Возникает парадоксальная ситуация: культура-реципиент сама оказывается в роли инспиратора культуры, инновационной по своей сути, а рецепция новых веяний обретает неожиданно непростую интригу. Ситуация осложняется еще и тем обстоятельством, что многие латиноамериканские писатели традиционно работали, обретали себя как художники и творили новую культуру универсальной значимости за рубежом, т. е. в культурном пограничье: достаточно привести имена аргентинца Х.Л. Борхеса, чилийца В. Уйдобро, перуанца С. Вальехо.

Собственно говоря, общий рисунок восприятия Латинской Америкой авангардных инноваций таков: во-первых, рецепция (футуризм и сюрреализм), во-вторых, трансплантация (ультраизм) и, в-третьих, продуцирование оригинальных ценностей в авангардистском векторе (креасьонизм В. Уйдобро и поэта С. Вальехо, а также негрзм). При этом, в соответствии с традиционной латиноамериканской моделью, инокультурные ценности воспринимались недифференцированно, без учета различий в эстетических программах и даже различий стадийального характера, и этот принцип восприятия не раз декларативно обосновывался в соответствующих эссе и манифестах. Латиноамериканскую культуру не интересовали внутренние отличия заимствованных течений — важна была сама по себе подпитка эндогенной энергии обновления. Поэтому говорить о конкретном воздействии и функционировании в Латинской Америке какого-либо «-изма» не имеет большого смысла, к тому же таких прямых воздействий было крайне мало. Проще всего дело обстоит с футуризмом — он не прижился. Конечно, находилось и немало приверженцев, но в целом и общем футуризм равным образом и в испаноязычных культурах, и в Бразилии категорически был отторгнут. («Даже будь ты расперифутистом, / Все равно не быть тебе футуристичным», — едко писал бразильский авангардист М. де Андраде.) Вернее будет сказать, он не был принят в его оригинальной, маринеттиевской версии (Первый манифест был переведен и опубликован тотчас же, в 1909 г.), вызывавшей насмешку наивной агрессивностью и антиприродным пафосом. Тем не менее поэтика футуризма все же вошла в общий свод обновленного художественного мышления латиноамериканских деятелей культуры, но недифференцированно, в составе множества других течений и веяний, усвоенных и переработанных в должный момент и для собственных нужд.

Много сложнее оказалась ситуация с сюрреализмом, считающимся едва ли не родовой принадлежностью латиноамериканской культуры. (Эта же интерпрета-



тивная аберрация имеет место и в отношении экспрессионизма.) Как представляется, подобного типа феномен проявления весьма близких в стилевом отношении признаков не относится даже к случаю так называемых типологических сходжений, потому что имеет место не типология, а скорее некая художественная омонимия, имеющая под собой совершенно разную культурно-этимологическую основу. Механизм функционирования латиноамериканской культуры, особенно в том, что касается универсальных, типологически общих или близких по смежности культурных феноменов, все еще мало изучен. Это относится и к рецепции сюрреализма латиноамериканской культурой: на эту тему существует множество работ<sup>9</sup>, но, как представляется, вопрос еще далеко не исчерпан.

Начать хотя бы с того, что именно в отношении сюрреализма не латиноамериканская культура является традиционным реципиентом, а наоборот — сам сюрреализм оказывается данником Латинской Америки. Естественно, что сюрреализм как течение, школа, культурный феномен возник в Европе; примечательно, однако, что с самого начала ему была свойственна имманентная ориентация на горизонты запредельного, иного, «чуждого». И когда мэтры сюрреализма стали один за другим совершать паломничества в Латинскую Америку, они обнаружили там, как им казалось, подлинную материализацию сюрреалистических идей. Сюрреалисты по-своему актуализировали извечную утопистскую грезу Европы и спроецировали ее на мифологизированный образ Нового Света. Так сюрреализм совершил новое открытие Америки; оно произошло, как и во времена первопроходцев, под воздействием априорных мифопоэтических установок стремившейся преодолеть собственные пределы европейской ойкумены. Характерно высказывание А. Бретона по поводу творчества кубинского художника В. Лама: «Никогда никому так, как Ламу, не удавалось столь гармонично соединить реальный мир и мир фантастический; никому не удавалось так, как ему, овладеть тайной соединения чувственного восприятия и рационального осмысления, тайной, которую мы всегда пытались постичь с помощью сюрреализма, ибо, на наш взгляд, наивысшая драма современного сознания заключена в растущем разъединении этих двух сторон бытия»<sup>10</sup>.

Многочисленные контакты европейских сюрреалистов с Латинской Америкой, происходившие на протяжении примерно 20 лет, делятся на два четко различимых этапа, первый из которых можно назвать «паломничеством», а второй — «исходом», связанным с началом Второй мировой войны. Первое обращение сюрреалистов к Латинской Америке произошло, очевидно, в 1927 г., когда Поль Элюар написал текст к каталогу выставки Ива Танги, названный им «О континенте подлинности» («D'un vrai continent»), поскольку на выставке экспонировались и произведения искусства доколумбовой Америки. В 1928 г. в Гавану приезжает Робер Деснос, там он завязывает знакомство с Алехо Карпентьером и Мигелем Анхелем Астуриасом. Латинская Америка становится для европейских сюрреалистов подлинно землей обетованной. Они оседают в Аргентине, Чили, Гватемале, Перу, США, осваивают страны Карибского бассейна — Кубу, Гаити, Доминиканскую республику, Мартинику, посещают другие страны. Здесь они надеялись найти теоретически выпестованную ими альтернативу одиозной для них культуре буржуазного Запада; здесь искали они встречи с чудесным, мифологичным, магичным, экзотичным, архаичным миром сюрреалистической грезы. Это был уникальный

эстетический опыт — «для нас автоматическое письмо и мир грез были одновременно поэтикой и этикой, мировидением и сублимацией»; они означали, пишет он дальше, «откровение и мятель»<sup>15</sup>. Таким образом, сюрреализм, которому Бретон, при всей противоречивости его позиций, пытался придать смысл именно доктрины и вероучения, отразился в латиноамериканской культуре не как эстетическая программа, но как некий духовный импульс, приведший в движение заложенные в самой этой культуре внутренние потенции. Этот типичный для латиноамериканской культуры механизм реакции на внешние раздражители уже не раз проявлял себя на стадияльно предшествующих этапах — особенно показательным в этом смысле был феномен испаноамериканского модернизма<sup>16</sup>. Выражаясь метафорически, зерна сюрреализма были занесены на латиноамериканскую почву мощным веянием авангардистского вихря, охватившего в 20–30-е годы XX в. большую часть земного шара.

Характерно, однако, что подавляющее большинство писателей, поэтов и художников обрели себя не собственно в контакте с сюрреализмом, а в творческой атмосфере парижской жизни, этого артистического горнила, через которое прошли практически все виднейшие деятели культуры Латинской Америки. И когда под флагом сюрреализма стали выступать латиноамериканцы, их художественный дискурс нес в себе совсем иные смыслы, ведомые только Латинской Америке. А новое течение попросту растворилось в художественном сознании, ментальности латиноамериканского мира, сделавшись — в полном соответствии с механикой латиноамериканского культурогенеза — составной частью его собственного культурного бытия. Возникшую ситуацию прекрасно обрисовал М.А. Астуриас, также прошедший через искусы парижской интеллектуальной и художественной жизни: «Для нас сюрреализм предоставлял возможность обнаружить не европейское, а индейское и американское начало... Для латиноамериканских писателей, в особенности для меня, сюрреализм был возможностью освобождения от западных образцов»<sup>17</sup>.

Эта ситуация была типологически общей для всего ибероамериканского авангардизма. Так, Ж. де Алмада Негрейрош, португальский писатель, считавший себя adeptом футуризма, писал тем не менее: «...то, что португальцы считали для себя заемным европеизмом, для бразильцев оказывалось подлинным американизмом»<sup>18</sup>.

В 1928 г. Карпентьер, тогда приверженец сюрреализма, от которого он вскоре отрешится, публикует в Гаване апологетическую статью под названием «На переднем крае. О некоторых позициях сюрреализма». В ней он выделяет сугубо идеалистическую, на его взгляд, основу сюрреализма, ориентирующего художника на поиск чудесности в себе самом, открытие своего подлинного Я. Статья примечательна тем, что сочувственно излагающий бретоновские постулаты Карпентьер комментирует знаменитую фразу о том, что только чудесное прекрасно и т. д., следующим высказыванием: «Но где же и искать чудесное, если не в нас самих, в глубинах воображения, способного *творить* в самом полном смысле этого слова? <...> Следовательно, наши творческие усилия должны быть направлены на то, чтобы освободить воображение от препон; на то, чтобы погрузиться в бессознательное; на то, чтобы заставить проявиться самому истинному Я наиболее непосредственным образом»<sup>19</sup>. В карпентьеровской трактовке стандартный призыв к

поиску бессознательного, предполагающего отказ от личностного начала, от самосознания, внезапно оборачивается прямо противоположной интенцией — стремлением к обретению своего «Я». Эта чисто латиноамериканская модификация бретонского тезиса не является результатом исключительно индивидуального его осмысления — напротив, именно такого рода реинтерпретации сюрреалистических установок оказываются в Латинской Америке типичной практикой.

Парадоксальность бытования сюрреализма, попавшего на латиноамериканскую почву, определяется двумя факторами: с одной стороны, латиноамериканскому художественно-идеологическому сознанию имманентно присущи некоторые характеристики, свойственные поэтике сюрреализма, а с другой — онтология латиноамериканской культуры исключает саму рационалистскую основу западноевропейской картины мира, за пределы которой сюрреализм все же никогда не выходил. (Неотрефлексированная интенциональность латиноамериканской культуры есть факт ее имманентного утопизма<sup>20</sup>.) Фактически творчество многих, если не большинства, мастеров латиноамериканской словесности и пластики дает все основания для соотнесения их творений (причем в очень широком хронологическом диапазоне) с поэтикой «исторического» сюрреализма, возникшего во Франции в 20-х годах XX столетия, — но если это и сюрреализм, то, так сказать, спонтанный, сюрреализм *avant la lettre*. При этом весьма осязаемо заявляет о себе характерная закономерность: самые ярые поборники сюрреализма в Латинской Америке объективно дают мало поводов говорить о принадлежности их творчества поэтике сюрреализма, и напротив — вполне сюрреалистичной оказывается манера письма тех авторов, кто о сюрреализме и не помышлял или даже отвергал его. В целом же понимание сущности сюрреализма как среди его поклонников, так и среди противников оказывается совершенно индивидуальным и крайне противоречивым, что объясняется специфичностью культурного мира Латинской Америки, разнородного и многосоставного по природе.

Характер этой рецепции и интерпретации представляет наибольший интерес в аспекте взаимоотношений сюрреалистической эстетики и латиноамериканского искусства — ведь их встреча, составившая уникальное явление в истории мировой культуры, была далеко не случайной. Встреча эта могла состояться только благодаря удивительному совпадению совершенно разных по происхождению и по природе векторов духовных поисков. Возможно, наиболее парадигматичным, модельным образцом такого типа смыкания является творчество кубинского художника Вифредо Лама. Любопытно отметить, что именно на Кубе, в стране, обладающей — в силу своих этнокультурных, природных и даже мифогенных характеристик — чрезвычайно мощным «сюрреализирующим» культурным субстратом, следов влияния канонического сюрреализма практически нет. Как представляется, случай Лама интересен не собственно мифологизмом, определявшим сюжетно-образовательную специфику его псевдофигуративного письма, — сознание рационалистического Бретона и его сподвижников было нагружено не менее мифологичными интенциями, хотя и другого рода. Нет ничего удивительного и в том, что в творчестве Лама, впитавшего в себя духовный опыт двух культур — европейской и латиноамериканской, срабатывает стандартный принцип транскультурации, когда приобретенные приемы, чисто технические знания применяются по отношению к местной культурной атмосфере, ее стихийной органике. Дело тут совсем в

другом: Лам оказался создателем новой — истинно самостной — качественности искусства, столь упорно взыскуемой (и не всегда опознаваемой) латиноамериканскими творцами.

Лам, обладавший, как и Карпентьер, двойным зрением, способностью видеть отраженными один в другом Новый и Старый Свет, сумел воплотить это двойное видение в своей пластике, в которой предстает мир, увиденный одновременно глазами европеизированного афрокубинца и представителя европейской культуры, мифологизирующего тропическую экзотику. Лам, точно так же как и Карпентьер, стал истинно кубинским художником именно потому, что интегрировал в национальное искусство европейский художественный опыт и универсалистское мышление. Здесь следует заметить, что сам А. Карпентьер исповедовал принцип «двойного видения» в несколько другом смысле, приближающемся к принципу «сообщающихся сосудов», когда сквозь предметы внешнего мира просвечивает мир магической реальности, «чуждести». Но объективно его поэтика подчиняется более масштабному закону взаимоотраженных миров — это тот «двойной огляд», о котором писал С. Витьер в своем очерке о творчестве Карпентьера: «...он ищет в Европе не свое «Я», совсем наоборот — Европа нужна ему для того, чтобы осознать собственную американскую инаковость, иной способ бытия...»<sup>21</sup> Как представляется, только в этом ракурсе и можно рассматривать проблему взаимодействия — или смыкания — европейского сюрреализма и латиноамериканского искусства, и с этой точки зрения все толки о «магичности», «чуждести» и т. п., от какой бы из двух сторон они ни шли, предстают плодом искренне благомысленной аберрации. Возможно, методологический принцип двойной перспективы или двойного отражения как свойства типично латиноамериканского художественного сознания вообще может оказаться плодотворным и наиболее адекватным при декодировке процессов культурообразования в Латинской Америке.

Сам по себе сюрреализм не составил и не мог составить особого явления в латиноамериканской культуре прежде всего потому, что в тот период, когда в Европе происходил распад больших стилей, канонов, форм культуры, Латинская Америка напряженно и мучительно искала свою большую форму, свой способ самовыражения, который утверждал бы ее национально-культурную идентичность и соответствовал бы ее собственному способу бытия. «Главнейшую культурную черту испаноамериканца нашего времени составляет поиск самоидентичности, по определению предполагающий неизбежность вопрошаний о сути бытия и судьбах континента. Наследник разнообразных и противоречивых традиций, он находится в страстном поиске собственной самости...»<sup>22</sup> — пишет современный исследователь. А этого как раз бретоновский сюрреализм, направленный на размывание индивидуального начала, дать не мог по определению. Другое дело, что искомой формы найдено не было, и быть не могло, но это уже другая тема. В любом случае, о сюрреализме в Латинской Америке в собственно европейском наполнении этого слова невозможно говорить уже хотя бы потому, что культура Латинской Америки никогда не воспринимала и не культивировала воспринятые художественные явления в их аутентичном виде. Мир Латинской Америки, лишенный онтологической сплоченности, изначально составленный из сколков мировых культур и никогда не перестававший впитывать в себя все возможные веяния, никогда не был равен в полной мере ни одному, даже самому мощному из универсальных движений.

Ни одна рецепция здесь не является ассимиляцией, не подразумевает стопроцентной апроприации. Сложное ощущение собственной культурной выделенности и неопределенности этой выделенности и давало Октавио Пасу основание утверждать, что «книги латиноамериканцев — это особая литература».

В лоне сюрреализма эту свою особость Латинская Америка впервые предъявила в образе аргентинца Альдо Пеллегрини, основавшего в 1926 г. группу единомышленников, с которыми он издал первый в Латинской Америке сюрреалистический журнал «Ке» (1928–1930, вышло всего два номера). Второй номер содержал коллективный манифест, проникнутый утопическими упованиями. Но в культурной жизни страны это выступление осталось практически незамеченным. Сюрреалистические веяния вряд ли могли потревожить культурную атмосферу Аргентины того времени, охваченную локальным поветрием, известным под названием «мартинфьерризм» и тяготеющим к поэтике почвеннического типа. Вслед за «Ке» аргентинские приверженцы сюрреализма издали журнал «Сикло» (1948), на смену которому пришел «А партир де серо» (1952–1956), издававшийся Энрике Молиной. В 1961 г. Пеллегрини выпустил «Антологию сюрреалистической поэзии» (переводы), в предисловии к которой высказал глубокую убежденность в том, что такая поэзия должна выражать конкретную жизнь конкретного человека в его стремлении к самопознанию, самообретению и достижению подлинности бытия. Поэтическая продукция самого Пеллегрини имеет мало общего с сюрреалистическим кампаньем и скорее приближается к поэзии традиционного типа.

Гораздо более радикальным был его знаменитый соотечественник Оливерьо Хирондо, прошедший в своем творчестве целую школу авангардизма: от «Двадцати стихотворений для чтения в трамвае» (1922) до книги поэтической прозы «Пугало» (1932). Однако смелые и интересные художественные искания Хирондо, отмеченные яркостью поэтической индивидуальности и построенные в основном на принципе гротеска и карикатурного острашения реальности, абсолютно чужды как приему «автоматического письма», так и поискам «чуждости». Поэтический язык Хирондо в своей экспрессивности тяготеет к освобождению слов от привычных значений, но лишь затем, чтобы углубиться в напряженный поиск затекстовых смыслов, ведущих в область онтологических вопрошаний.

Весьма своеобразная и показательная для характера бытования сюрреализма в Латинской Америке ситуация сложилась в Чили. Здесь образовалась группа под названием «Мандрагора», выпускавшая одноименный журнал: с 1938 по 1943 г. вышло всего семь номеров. Лидерами группы и издателями журнала были Браулио Аренас, Энрике Гомес Корреа и Хулио Касерес, искренне стремившиеся приобщить литературу Чили к европейским художественным новшествам. В тот период Чили выдвинула ряд необыкновенно ярких поэтических индивидуальностей, совсем не обязательно связанных с сюрреализмом. Только в пределах рассматриваемой проблематики на первом месте оказываются фигуры Висенте Уйдобро и Пабло Неруды, но и такие творческие личности, как Пабло де Рока, Росамель дель Валье или Умберто Диас Касануэза, отнюдь не были поэтами второго ряда.

Уйдобро, основатель течения, названного им «креасьонизм», будучи во Франции, интенсивно общался с представителями авангарда, но его креасьонизм, подразумевающий активное сотворение мира и человека средствами искусства и в искусстве, сущностно противоположен принципам сюрреализма и является скорее

вариантом футуризма. Сам Уйдобро выказал безусловное неприятие сюрреалистических принципов в серии статей, опубликованных им после появления — и в противовес ему — Первого манифеста сюрреализма Бретона. Так, он писал в своем «Манифесте манифестов» (1925) по поводу «автоматического письма»: «Чистый психический автоматизм — то есть полная спонтанность творчества — не существует <...> И если ваш сюрреализм призывает нас писать автоматически, подобно медиумам, водя карандашом со скоростью мотоциклета, не подчиняя единой воле глубинные свойства ума и души, мы никак не можем принять ваши рецепты <...> Поэзия должна быть сотворенной поэтом при участии всех его чувств, действенных как никогда. Сочинение и сложение состава стихотворения требует от поэта активной, а не пассивной роли»<sup>23</sup>. Нельзя не заметить, объективности ради, что неприятие чилийским поэтом сюрреализма в немалой степени объяснялось его гипертрофированными личными амбициями и болезненным стремлением к лидерству. Так, он не может удержаться от того, чтобы в том же тексте не противопоставить понятию «бессознательное» изобретенное им «сверхсознание», трактуемое как определенная форма поэтического бреда: «Бред — это продукт напряженного устремления всего нашего умственного аппарата к сверхчеловеческому желанию, волею покорить бесконечность».

Что касается Пабло Неруды, то здесь речь может идти преимущественно о книге «Попытка бесконечного человека» (1926), создававшейся с 1924 г. Но мнимая «сюрреалистичность» этого письма есть скорее фактор восприятия, чем творческой интенции; стиль этот обязан сугубо американистской природе творческого мышления поэта, который, желая того или нет, творил образ мира по латиноамериканской модели. Общеизвестно, что латиноамериканский культурный мир отличаются такие черты, как несформированность, незавершенность, магмообразность, разнородность, крайняя гетерогенность и динамизм социокультурного бытия. Иберийская языковая матрица не соответствует американской природной идиосинкразии, не совпадает с контуром ее ландшафта, диктующего иное мировосприятие, иной строй языка, иную энтелехию.

Но даже те, кто склонен считать поэзию Неруды сюрреалистической, вынужденно признают, что это сюрреализм «глубоко личный, остающийся за рамками всякого движения»<sup>24</sup>. Примечательно, что, вопреки упорному стремлению критиков квалифицировать его поэзию начального периода как сюрреалистическую, сам Бретон категорически отказывался признавать ее таковой, отвергали ее и чилийские «сюрреалисты». Более того, в 1944 г. известный испанский поэт и критик Хуан Ларреа, вступивший в ожесточенную полемику с Нерудой, высказал суждение, что позиция Неруды совершенно противоположна позиции сюрреалистов и что его поэзия скорее может считаться «субреалистической». Но и Неруда, в свою очередь, крайне резко отзывался о практике сюрреалистов, именую их «жалкой сектой извращенцев, разрушителей культуры». Тем не менее на системно-поэтическом уровне поэтика Неруды первого этапа типологически совпадает с поэтикой сюрреализма, будучи характерным проявлением сюрреализма спонтанного типа, глубоко пропитанного сугубо латиноамериканским мироощущением.

Еще более примечательна типично латиноамериканская «сюрреалистичность» Б. Аренаса, искренне симпатизировавшего бретоновской школе, в которой он видел образец для подражания. Так, в открытом письме Бретону, опубли-

кованном в журнале «VVV» в 1943 г., он почтительно предоставлял подробный отчет о деятельности возглавляемой им группы «Мандрагора» за период 1938–1942 гг. и объявлял о своем намерении примкнуть — еще только примкнуть! — к сюрреалистическому движению. Что до программы самой «Мандрагоры», то она, по заключению самого Аренаса, состояла в следующем: «Эта группа ставила своей целью побуждать к изучению великих поэтических циклов: рыцарского романа, елизаветинского театра, английского готического романа, немецкого романтизма, французского символизма и т. д.; а также выработать позицию по отношению к проблемам, поднимаемым сюрреализмом»<sup>25</sup>. Объективно итог деятельности группы подводил чилийский поэт и критик Эд. Ангита: «Они не достигли ничего из того, что ставили своей целью как сюрреалисты... Это поэзия примирения, а не столкновения двух несовместимых реальностей, о которых говорит Бретон в “Сообщающихся сосудах”. И нет в них ничего от движения»<sup>26</sup>. Поэтому в целом художественное новаторство «Мандрагоры» никак не выходит за пределы довольно робкого подражания сюрреалистическому бунтарству, а поэтическое творчество самого Аренаса подчинено не столько сюрреалистическим установкам, сколько просто игровому принципу, довольно обычному для искусства.

Не менее интересная ситуация сложилась в Перу, от которой на транснациональном уровне представлял Сесар Моро, поэт и художник, чья организационная активность в утверждении сюрреализма на латиноамериканской земле была соразмерна своеобразию его концептуальной интерпретации этого движения. Удивительным образом личные эстетические вкусы и пристрастия С. Моро были бесконечно далеки от сюрреализма — он предпочитал классические произведения литературы и живописи. Еще необычнее то, что поэтическое творчество Моро было практически не известно на континенте, так как большая часть его стихов была написана по-французски. Моро приехал в Париж в 1925 г. и вернулся в Лиму только в 1934 г., ближе к исходу сюрреалистического и вообще авангардного движения. Еще через четыре года он перебрался в Мехико, где прожил десять лет. Последние десять лет жизни С. Моро прожил в Лиме, но писал здесь исключительно на французском, что являлось определенной формой поэтики остранения. Сам Моро был личностью девиантного типа, модельно воплощая авангардистский тип поведения.

Единственное, что опубликовал С. Моро на испанском языке за всю свою жизнь — это маленькая книжка стихов под названием «Конная черепаха» (1938–1939), которую он с трудом смог издать только в 1957 г., и сборник эссе «Серные очки» (1958). Несмотря на нарочитую абсурдность названия, его поэзия, пронизанная жесточайшим любовным томлением, не имеет никакого отношения к сюрреалистическому письму (образ «конной черепахи» призван выразить инаковость воспеваемой любви). Девиантная любовная страсть рождает образы, исполненные космизированного эротизма; в своих стихах-посланиях («их следовало бы прочесть одним рыданием») поэт возвеличивает до вселенского масштаба свое чувство, самого себя и объект своей страсти; это поэзия сдавленного крика, но вполне согласованная синтаксически и семантически прозрачная. Гипертрофированный эротизм поэзии Моро является иноформой того самого абсолюта, о котором он писал в тексте для сюрреалистической выставки, а воспеваемая им порочная

страсть — воплощением этого абсолюта: «Красота — это порок формы, но порок чудесный».

Ближайшим соратником С. Моро был перуанский поэт Эмилио Адольфо Вестфален, организовавший вместе с ним журнал «Эль усо де ла палабра», в котором печатались тексты французских сюрреалистов. Роль Вестфалена преимущественно сводилась к организаторской деятельности в области культуры, большую часть жизни он отдал дипломатической работе. Поэтическая слава Вестфалена-«сюрреалиста» обязана в основном двум его сборникам 30-х годов, где преобладают мистико-онирические мотивы, тексты которых он переиздал только в 1991 г. Первый из них, «Странные острова» (1933), типично авангардистский по фактуре, лишен, тем не менее, всяких признаков «автоматического письма» — напротив, обрывистые, неровные, несвязные строки являются адекватным выражением напряженно-драматического, глубоко личного чувства. Второй сборник, «Отмена смерти» (1935), был уже гораздо более умеренным и в формальном, и в эмоциональном аспектах.

Страстным поборником французского сюрреализма оказался коммунист Хосе Карлос Мариатеги, виднейший перуанский мыслитель, общественный и политический деятель, литературный критик, выпускавший в 1926–1930 гг. художественно-политический журнал «Амаута», стремившийся «создать новое Перу в новом мире». Мариатеги, проведший несколько лет в Европе в самый разгар авангардистской революции, был хорошо знаком с современными художественными течениями, поэтому он считал себя вправе утверждать: «Ни одно из авангардистских литературных и художественных движений Западной Европы... не может сравниться по своему значению и историческому содержанию с сюрреализмом»<sup>27</sup>. Последние годы жизни Мариатеги, увлеченного марксистскими идеями, совпали с изданием бретоновского журнала «Революсьон сюрреалист» (1924–1929), и публикация Второго манифеста сюрреализма вызвала у него восторженную реакцию в виде статьи «Итог сюрреализма» (1930). Увлеченный Мариатеги, будучи ярким противником космополитизма и «офранцузенности» латиноамериканской литературы, тем не менее развернул на страницах своего журнала целую пропагандистскую кампанию в пользу французского сюрреализма с переводами всех основных его текстов. Но Мариатеги, исходя из собственного видения общественных и художественных явлений современной жизни, видел в идеализированном им сюрреализме нечто большее, нежели только художественное течение, пусть даже и самое влиятельное: он полагал, что французский сюрреализм «принимает и берет на себя программу конкретной, реальной революции — марксистскую программу пролетарской революции. Он признает значимость в социальной, политической и экономической областях только марксистского учения»<sup>28</sup>.

Иллюзиям Мариатеги противостояла резкая критика сюрреализма со стороны крупнейшего латиноамериканского поэта-авангардиста Сесара Вальехо, опубликованная в «Амаута» в том же 1930 г. Внутренне противоречивый Вальехо, подписавший антибретоновский памфлет «Труп», в статье под названием «Аутопсия сюрреализма», где он диаметрально расходился с (уже умершим) Мариатеги во взглядах, ставил в вину сюрреалистам именно их псевдореволюционность и псевдомарксизм, являвшиеся результатом их политического приспособленчества. В художественном отношении, утверждал Вальехо, сюрреализм и вовсе «не внес ни-



какого конструктивного вклада... Чисто салонная забава, головная игра». А в том, что касается марксистской ангажированности, продолжал Вальехо, «сюрреализм — это труд».

Парадокс состоял в том, что коммунист Вальехо, обольщенный перспективой социалистического строительства в СССР, в своем поэтическом творчестве, как и Неруда, типологически вписывался в сюрреалистическую составляющую авангардистского круга (при этом ни Вальехо, ни Неруда авангардистами себя никогда не считали!), а несколько ранее и сам горячо рекомендовал сюрреализм в качестве образца нового искусства для латиноамериканской культуры. Так, в 1928 г., озабоченный состоянием дел в латиноамериканской литературе, он призывал признать как факт «отсутствие собственной культуры и собственного духа» и рекомендовал в качестве средства оздоровления (*higienización*) латиноамериканской ситуации использовать лучшее, что есть в сюрреалистическом движении. Тем не менее индивидуальная поэтика Вальехо принципиально противоположна сюрреалистическим установкам: если сюрреализм постулирует независимость автоматического письма от творческой воли автора, то Вальехо заявляет, что главное в его творческой работе — поиск точного слова (пусть даже и в его понимании); и если игровая поэтика сюрреализма подразумевает произвольное сопряжение слов, форм и образов с разрушенными синтаксическими и логическими связями, но сохраненной внешней морфологией и внутренней семантикой, то Вальехо действует прямо наоборот — он не только не разрушает связующие основы мира крепи, но отчаянно стремится упрочить их путем разрушения дискредитировавшего себя языка нормативного, коммуникативного, традиционного, преобразования самой природы слова и расширения языковой семантики за счет невербальных носителей смысла.

Одним из постоянных авторов журнала «Амаута» был перуанский поэт Хавьер Абриль, поначалу считавший себя проводником сюрреализма в латиноамериканской поэзии. Х. Абриль, так же как С. Моро и Э.А. Вестфален, активно разрабатывал собственную, американистскую версию сюрреализма, видя на этом пути возможность подлинного самовыражения. Творчество Абриля представляет собой чрезвычайно характерный тип самоопределения латиноамериканского художника по отношению к сюрреализму: этот тип можно обозначить как сюрреализм в тенденции. Абриль страстно стремился приобщиться к «настоящему» сюрреализму, даже совершил поездку в Европу, но, возвратившись на родину, стал все дальше отходить от него, а затем и вовсе порвал с сюрреализмом и занял по отношению к нему резко критическую позицию. Однако, что самое любопытное, именно тот тип художественного письма, который практиковал Абриль, в Латинской Америке до сих пор считается образцом подлинно своеобразного сюрреализма. Причем единственным основанием для такого мнения обычно служит некоторая иррационально-онирическая атмосфера, отрешенная поэтичность мировидения, не имеющая, в сущности, ничего общего с тщательно измышленным сюрреалистическим «бредом». И уж совсем плохо дело обстояло с культивированием нарочитой невнятицы — стихи выходили безнадежно связными. Этот тип околосюрреалистической поэзии Вестфален выделял в особый разряд «новой, дикой поэзии без имени». Тем не менее Бретон высоко ценил опыты Абриля и других латиноамериканских неопитов на сюрреалистическом поприще, считая их членами своего братства. Сам же Абриль называл творчество Бретона «химической поэзией». Подобная ситуация

взаимодействия латиноамериканских авторов с сюрреализмом («по касательной» (определение О. Паса) очень характерна. Именно к этому типу относится, например, случай венесуэльца Хуана Санчеса Пелазса, который однажды в юности опубликовался в «Мандрагоре», затем нашел собственную тему и собственный творческий почерк, твердо установившийся уже во второй половине XX в.

Принципиально новый этап в истории латиноамериканского сюрреализма связан с именем Октавио Паса, который выходит на передний план уже в 1950-е годы и достигает искомого его предшественниками самоосуществления в письме, одновременно национальном и универсальном, постулирующем сугубо американскую инаковость. Пас занял почетное место в латиноамериканской культуре в первую очередь как мыслитель и эссеист, поэтические его достоинства не столь значительны, как это обычно представляется. Тем не менее его присутствие в латиноамериканской панораме искусств очень ощутимо. Поэзия Паса считается сюрреалистической, несмотря на то что в ней отсутствует главный элемент сюрреализма — бездумно-автоматическое письмо. Сам он недвусмысленно заявлял: «...и вот что я думаю по поводу "автоматического письма" после того, как я несколько раз попробовал этим заняться. Несмотря на то что его принято считать неким экспериментальным методом, я думаю, что это ни то, ни другое... мне кажется, это не столько метод, сколько цель <...> То состояние, к которому тяготеет "автоматическое письмо", вообще исключает всякое письмо»<sup>29</sup>. К тому же Пас вносит в свое творчество глубокое чувство драматизма бытия и ощущение исторической глубины, которые замещают сугубо игровое мироощущение «канонического» сюрреализма.

Свои взгляды на природу художественного творчества Пас высказывал многократно в разных публикациях, но концентрированным их выражением могут служить работы сборника «Лук и лира» (1956), в которых автор утверждает понимание поэтического (вообще художественного) творчества как акта «творения самих себя», «нашего собственного бытия». В pendant Пасу Аренас писал уже в 1958 г.: «Поэзия и действительность... Переливание одной в другую. Войти в ту и другую одновременно, словно в два совпадающих друг с другом пространства». И тут же добавлял: «Мы верим, что придет день, когда человек навсегда станет хозяином своей судьбы... Нашим изначальным намерением было утвердить подлинную действительность, то есть высшую жизнь, лишенную убивающих ее ныне противоречий»<sup>30</sup>. Так паравраз бретоновской идеи «сообщающихся сосудов» выводит на сугубо латиноамериканскую константу утопизма, активного самосотворения, что, по сути, полностью противоречит заимствованному образцу, ведь «сюрреализм настаивал на неумяножности художника в акте творчества»<sup>31</sup>. В этом и состояла главная причина отторжения сюрреализма в Латинской Америке: культура, для которой была и остается чрезвычайно значимой реализация творческого акта, органически не могла принять принципы онирического «автоматизма», элиминирования автора и творческой воли художника. Вот почему в 1957 г. Пас, уже приобщившийся к кругу сюрреалистов, убежденно писал: «Чтобы разбудить сны человека, нет нужды отречься от сознания. Не забывть, а поиска себя требует нынешний день от поэта»<sup>32</sup>. И уже в 1974 г. характеризовал латиноамериканский тип сюрреализма как «попытку обретения подлинной жизни». Об этом же толковал и Хулио Кортасар: «Сюрреализм — не школа и не течение, а образ мира. Это

новая попытка завоевать реальность, подлинную реальность вместо другой...»<sup>33</sup> В итоге приобщение к историческому сюрреализму побудило латиноамериканцев увидеть в собственной культуре скрытые трансцендентные смыслы.

В силу изложенных выше — лишь некоторых, но основных — обстоятельств импортированный, как всегда, из Европы авангардизм впервые не стал для латиноамериканской культуры подлинно новым словом — он лишь актуализировал ее собственный духовный потенциал. Кроме того, если в контексте идеологии испаноамериканского модернизма национализм (нативизм, локализм) и универсализм еще предполагали некоторую альтернативность, то в авангардизме теллуристическая обращенность к почве (корням, крови) была абсолютно универсальным явлением и не содержала в себе никакой локальной специфики. Другое дело, что очаги авангардистской культуры обладали региональными особенностями и сам латиноамериканский авангардизм восстанавливал, как пишет А. Рама, «принцип репрезентативности» Латинской Америки.

Но есть ли основания говорить о латиноамериканском авангардизме как о регионально специфицированной разновидности универсального феномена? Особенности протекания литературного процесса в латиноамериканском мире, порождающем типологические ответвления универсальных явлений, какими были романтизм и модернизм Испаноамерики, а также историческая стабильность некоторых констант, свидетельствующих о проявлении в них культурного кода Латинской Америки, позволяют видеть в феномене латиноамериканского авангардизма именно региональную модификацию универсального художественно-идеологического движения. Специфика его функционирования обусловлена общими для Латинской Америки свойствами культурообразовательного механизма, главное из которых состоит в том, что любая универсалистская категория наполняется в данном контексте совершенно особым смыслом — в соответствии с ощущением латиноамериканцами своей «инаковости» по отношению к остальному миру.

Так, в отличие от европейского (и русского) авангарда, его латиноамериканский вариант в общем виде не обладал столь высокой степенью идейно-художественного синкретизма, при котором новаторские художественные и социально-политические задачи решались практически одновременно и в едином блоке, хотя именно такого рода синкретизм был отличительной особенностью латиноамериканской литературы во все времена ее существования. Что же сломало традицию в первые десятилетия XX в.? Тот способ индивидуации латиноамериканского самосознания через универсальные ценности, который реализовал на предыдущем этапе испаноамериканский модернизм, со временем исчерпал свой потенциал, породив альтернативную тенденцию к самоидентификации с автохтонными, локальными сущностями (мундоновизм, нативизм, теллуризм). Но эта имманентная, органичная латиноамериканскому процессу литературного развития тенденция оказалась в совершенном созвучии с авангардистской устремленностью к примитивизму, архаике, почвенничеству. В результате двойного наложения региональной и универсальной тенденций, усиленного социально-политическими, а также экономическими и географическими факторами, актуализировавшимися к тому моменту, в художественно-идеологическом поле Латинской Америки сложилось чрезвычайно мощное тяготение к освоению почвеннической, локально-регионалистской проблематики за счет собственно эсте-

тических, урбанистски ориентированных поисков футуристического характера. Х.К. Мариатеги писал, представляя читателям основанный им журнал «Амаута»: «Название его выражает не что иное, как нашу сопричастность Расе и отражает не что иное, как наше преклонение перед Инкаизмом. Собственно говоря, слово “амаута” приобретает с появлением нашего журнала новое значение. Мы создадим это значение заново»<sup>34</sup>.

Типологически общая для идейно-художественного сознания 1920-х годов архаистски-примитивистская линия в случае Латинской Америки расслаивается на ряд самостоятельных, но взаимосвязанных тематических направлений, известных в истории литературы под общим названием «роман о земле», который составляет мощный пласт почвеннической литературы. Сюда входят — или примыкают — такие отрасли, как собственно роман о земле (о сельве), сельский роман, роман о революции, гаучистский роман, индеанистский роман (индеанизм вообще), негр-изм в прозе и в поэзии. Эти разновидности, составляющие в совокупности общее большое направление, впоследствии разветвились на два больших течения, во многом, впрочем, сливающихся: социально ангажированную литературу и литературу мифолого-магического типа. Обе последние тенденции объединяет общий фактор, присутствовавший в самом начале рассматриваемого процесса, — это появление массового героя и коллективного мифопоэтического сознания, что, собственно, и лежит в основе эстетики авангардизма. Не случайно же аргентинские авангардисты избирают своим девизом символическое для всей нации имя эпического героя Мартина Фьерро.

Второе основное отличие латиноамериканского варианта авангардизма от универсальной типологической общности состояло в том, что в силу указанного своеобразия регионального литературного и общественного процессов авангардизм не стал всеохватным общекоинтинентальным явлением, как это было в случае испаноамериканского модернизма. Его присутствие в латиноамериканской культуре проявилось себя в трех достаточно дифференцированных формах: на уровне творческой индивидуальности, национальной очаговости и групповых манифестаций школьного типа. В первом случае речь идет о таких фигурах универсального склада и масштаба, как С. Вальехо, В. Уйдобро, П. Неруда, Х.Л. Борхес, во втором — об отдельных национальных культурах Чили, Перу, стран анtilльской зоны (Куба и Пуэрто-Рико), Аргентины, Мексики. Третий случай может иллюстрировать мексиканский «эстридентизм» или столь же эфемерный «диепализм», образованный двумя пуэрториканцами.

Следует отметить и такую особенность латиноамериканского авангардизма. Жизненные судьбы перуанского, обоих чилийских и аргентинского художников оказались вписанными в большой круг всемирной истории — и это вполне отвечает универсалистской направленности авангардистской эпохи. Но для латиноамериканской культуры данное обстоятельство — длительное пребывание национального литератора за пределами родины, в Европе, — имело свой смысл и свою традицию, не прерывающуюся и поныне: жизненное поведение художника в эмиграции всегда виделось культурно значимым жестом, делалось фактом литературы. Поэтому для культурного самоутверждения Латинской Америки имело огромное значение то обстоятельство, что ее посланники действовали в инокультурном пространстве не как неофиты, а как носители суверенного латиноамериканского ху-

дожественного сознания. В истории латиноамериканской культуры такая ситуация была беспрецедентной: предшественник авангардистов Рубен Дарио, перед тем как принести Испании модернистские новшества, прошел заочный курс ученичества у ее же мастеров; латиноамериканская культура XX в. поставангардистского периода уже смело и уверенно покоряла мир художественными открытиями — авангардисты же впервые олицетворяли собой культурный диалог на равных между двумя противостоящими мирами.

Специфической, хотя и неявной особенностью латиноамериканского авангардизма является отсутствие столь характерного для европейского сознания понятия массового тела — по той простой причине, что это понятие начисто отсутствует в латиноамериканской ментальности, осознающей свое «я» не в европейских категориях целостности, полноты, гармонического строя, где *cosmos, mundus = corpus*, что для латиноамериканской ментальности составляет предмет утопических упований, но в понятиях расчлененности, *membra disiecta*, культурной разъятости, открытости, болезненно переживаемой нецельности своей цивилизационной идентичности. Если в европейском мифопоэтическом сознании доминирует мифологема «мирового человека», то латиноамериканской поэт, носитель автохтонной традиции, идентифицирует себя с мифологемой «разбросанного тела»: «Есть в народной поэзии наших стран, — вспоминает П. Неруда, — одна притча. В этой притче говорится о «разбросанном теле» народного певца, о том, что ноги его в одной стороне, голова в другой, — словом, все части его тела розданы по деревням и городам»<sup>35</sup>.

Но в этом мире массивное сознание и не могло овнешниться в ипостаси социального тела — ведь, как пронизательно замечал Мариатеги, в Латинской Америке социальная проблематика опосредуется через национальную. А в этом смысле единство могло быть только утопическим — на уровне «вселенской расы». Поэтому эволюция латиноамериканского авангардизма и не знала этапа омассовления — массовое сознание, оно же «примитивное», было задано изначально в автохтонной этнокультурной среде: индейской, африканской, метисной. Парадоксальность механизма взаимодействия европейской и латиноамериканской культур эпохи авангардизма состояла в том, что каждая из сторон различала в другой лишь собственный отраженный свет. Так, А. Арто, европейский художник и теоретик искусства, взыскующий первоистин бытия, обращается к реликтовым слоям культуры Латинской Америки (коллективное бессознательное, кровь, почва, миф, ритуал) в поисках основ для воссоздания «тотального человека». Но именно этой целостности латиноамериканское сознание лишено от природы и страстно жаждет его обрести, ища соответствующие модели в инокультурных ареалах. Потому и европейский пафос выстраивания «нового мира» Латинскую Америку впечатлить никак не мог — тяга к созданию собственного мира, собственного будущего была всегдашней ее страстью; европейский авангардистский утопизм легко вписался в утопистскую парадигму Латинской Америки, не вызвав в ней особых потрясений. Опыт же сюрреализма пригодился Латинской Америке несколько позже — он способствовал разработке «мифологического» направления в ее культуре.

Большую часть смысловой нагрузки авангардистской идеологии и эстетики взял на себя в Латинской Америке комплекс негризма<sup>36</sup> со своим типологическим дуэтом — индеанизмом. Негризм, наиболее ярко проявившийся в литературах

антильских стран, представлял собой сложное явление, отвечая потребностям разных культурных стратов. Во-первых, как уже отмечалось, он был одним из американистских ответов на модернистский космополитизм, вписываясь в мундоновистскую (нativистскую) линию. Во-вторых, он, безусловно, в очень скором времени, хотя и не изначально, стал отвечать назревшей к тому моменту социальной проблематике с ее приоритетным вниманием к угнетенным, маргинальным слоям общества. В-третьих, антильский негрзм явился неизбежным откликом на примитивистскую тенденцию мирового авангарда в его поисках «изначальных ценностей». В-четвертых, сам экзотический колорит афроантильской культуры в ее пластической выразительности приходился как нельзя более впору «сдвигологической» ориентации авангардистской эстетики на «наобумное» слово, как его трактовал А. Крученых в своей «Декларации заумного языка» (1921): «...алогичное, случайное, творческий порыв, механическое соединение слов, оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент...»

Данный набор характеристик в точности соответствует понятию «хитанхафоры» — абсурдистского поэтического языка, описанного А. Рейесом с опорой на творчество кубинского поэта-авангардиста М. Бруля. Феномен «хитанхафоры» кубинский ученый Ф. Ортис и определил именно как «заумь» (*ultraideación*), как «превербальный» или «ультравербальный» язык. Сознательно и серьезно относился к стилизации негритянского фольклора по правилам зауми пуэрто-риканский поэт Л. Палес Матос. Обращение белого художника в негритянскую культурную конфессию было чисто эстетическим актом: об этом говорит не только то, что образ негра в его стихах полностью условен, абстрактен и, в общем, не прочувствован, как у Гильена, но и главным образом такой характерный прием, как сопровождение «негритских» текстов его сборника стихов «Бум-бум курчавой черноты» (*Tuntún de pasa y grifería*) специальным глоссарием, разъяснявшим значения эклектического «негритянского» словаря. Точно так же поступил в свое время А. Крученых, снабдивший свой «фонетический роман» в стихах «Разбойник Ванька-Каин и Сонька-маникюрщица» списком «блатных и малоизвестных слов». Тот же прием характерен и для Хлебникова, который в своей стихотворной «сверхповести» «Зангези» помещает попутно словарные разъяснения зауми — «мирового языка».

Вообще, эволюция творческой манеры Л. Палеса Матоса в сторону негрзма весьма показательна для соответствующего типа художественного сознания. Его «Бум-бум» возник как синтез авангардистских поисков, началом которых был сборник псевдокрестьянских десим, где автор старательно имитировал неграмотную народную речь, тщательно следя за соответствующей графической транскрипцией ее «сдвигов». За этим последовали чисто фонологические опыты периода «Диепализма» (1921). Попутно в «Афроантильских стихах» (1917–1918) происходит освоение новой темы, которая и соединилась затем с разработанной прежде формой в «Бум-бум» (1937), опирающемся к тому же на темы и пластику «Цыганского романсеро» Лорки, что вызвало справедливые упреки в «черной цыганщине» этой манеры.

Но это стилизация, помимо которой остается органическая поэтически-музыкальная культура Латинской Америки, наиболее ярким представителем которой

является поэт Н. Гильен. Однако он не родился негрисом — он пришел к своим сонам в результате эволюции общекультурной ситуации, испробовав себя прежде в других творческих манерах. Обретя собственный творческий облик в «Мотивах сна» (1930) и «Сонгоро косонго» (1931), Гильен в скором времени стал насыщать удачно найденную форму социальным, политическим, а то и просто публицистическим содержанием, что свидетельствовало больше о внутренней прочности этой формы, чем о художественных достоинствах поэтической продукции. И все же его негризм являлся таким же головным, сознательно выработанным приемом, что и стилизованный африканизм Палеса Матоса. Звуковая стилизация обеспечивалась подбором и сочетанием испанских лексем, соответствующей их трансформацией и частично индивидуальной неологизацией. Да и сам поэт откровенно делился своим опытом: «В некоторых случаях поэт может использовать столь же разнообразные, сколь и неожиданные приемы, например повторение некоторых слов со смыслом и без него, искажение слова, изобретение новых на основе африканских фонем»<sup>37</sup>.

Таким образом, фонетический и графический рисунок негрисской поэзии, пластическая и звуковая фактура произведения оказываются смыслообразующими факторами и обретают статус стиливого признака. Именно эти стиливые особенности имел в виду И. Иоффе, когда писал о зауми: «Не только слова в целом, но его части — слоги, префиксы, суффиксы, корни, части корня — несут на себе эти возможности... Рассечение слов, переворачивание слов (обратное движение), нагромождение согласных и гласных по интонационно-артикуляционным тяготениям образуют самостоятельные стихотворные произведения. Это произведения, в которых слова пересекают, входят друг в друга, развертываются в фонические и семантические конструкции...»<sup>38</sup> Иначе говоря, в этой эстетике семантика фактуры словесной конструкции оказывается весомее ее прямого вербального значения.

Негризм явился локальной формой естественного развертывания универсальной авангардистской парадигмы. Собственно негризм и стал преимущественно кубинской (и, шире, антильской и латиноамериканской) версией авангардизма, выстраивающего утопическую модель мира на основе арханко-теллурических ценностей. Но в антильском мире негризм оказался к тому же еще и формой продолжающегося поиска собственной этнокультурной сущности. Н. Гильен совершенно справедливо отмечал, что мода на негризм пришла из Франции, но на Кубе она превратилась в органический модус самовыражения. По своей природе негризм представлял собой двусоставное явление, существовавшее одновременно в двух планах: «как прямое воспроизведение негритянского быта и как попытка обращения к мифологическому, символическому пласту характерных негритянских представлений»<sup>39</sup>. Но если с Францией негризм связывает формально-генетическое родство, то типологически воплощенная в образе негра кубинская национальная идея ближе всего стоит к идейно-эстетическим установкам русского авангарда, в котором словотворчество имело онтологический, жизнестроительный смысл. «Жест руки наш безрукий язык подглядел; и повторил его звуками; звуки ведают тайны древнейших душевных движений; <...> наши звуки — слова — станут миром: творим человека из слов; и слова суть поступки», — под этой декларацией А. Белого<sup>40</sup> мог бы подписаться любой негрис. Ориентация русских

авангардистов на «наобумное (алогичное, случайное)... звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент» (А. Крученых), на «до-книжный, до-словный хаос» (В. Шкловский), на «заумь» находила свой тропический эквивалент в «превербальном» или, что то же самое, «ультравербальном» (Ф. Ортис) языке «житанхафоры». Не случайно, что, говоря о сущности зауми, А. Крученых, уже в 1960-х годах, отметил: «Это есть в поэзии негров и в народной поэзии. Часто в детских считалках»<sup>41</sup>. Повышенная статусность звукового ряда являлась отличительной чертой всей новой поэзии начала XX в., проникнутой ощущением возникновения нового мира.

Сам звуковой рисунок негростской поэзии (и музыки) и вызываемый им эмоциональный образ типологически соответствовали текстовой графике и фонологическим опытам, весьма популярным в ту пору. Но только в антильском культурном кругу негростская поэзия облакалась преимущественно в устную форму бытования, и исполнители ее (чтецы, музыканты) были не менее популярны, чем авторы литературных текстов. И если поначалу негризм был искусственно создаваемым фольклором, «игрой в негра», попыткой воссоздания целостности народного стихийного сознания рефлексивным путем, через самосознание художника, то в итоге он оказался закономерным и необходимым этапом национального культурного процесса, имплицитно реализовывавшим традицию воссоздания целостного образа мира. Объективный смысл негризма состоял в том, что он явился узловым моментом в потоке национального культурообразования, вобравшим в себя традиционную топику и символику и создавшим основу для последующего развития форм художественного сознания. С наибольшей полнотой рассматриваемый феномен проявился в творческой жизни крупнейшего представителя кубинского негризма — поэта Н. Гильена.

Николас Гильен (1902–1989) вырос в высококультурной семье, его отец был известным политиком, сенатором, в доме имела прекрасная библиотека, и юный Гильен рос страстным книголюбом, воспитанным на испанской классике. Завершив среднее образование, он получил основательную литературоведческую подготовку, особенно в области стиховедения. В 1927 г. Гильен опубликовал два десятка стихотворений, созданных в авангардистской манере. Стихи были довольно наивными, но в 1930 г. появилось восемь стихотворений «Мотивы сона», начиная с которых Гильен осознал себя негростом. В обретении новой поэтической манеры для Гильена большое значение имела встреча в начале 1930 г. с американским поэтом Лэнгстоном Хьюзом, стихотворениями которого он восхищался и раньше. Личный контакт много значил для них обоих. Гильен тут же почувствовал в Хьюзе родственную душу «настоящего кубинского мулата», а Хьюз, которого его друг водил по закоулкам Гаваны, восклицал: «Я хотел бы быть настоящим, истинным негром!» Но и сам Гильен в «Маленькой оде кубинскому боксеру-негру», написанной еще в конце 1929 г., призывал «говорить по-негростски, по-настоящему». Таким же взаимообогащением обернулась и встреча Гильена весной 1930 г. с Ф. Гарсиа Лоркой: Гильен был восторженным почитателем автора «Цыганского романсеро», а Лорка, в свою очередь, настолько вдохновился «Мотивами сона», что в подражание ему создал свой «сон кубинских негров» — «Поэт приезжает в Гавану». Синкретическая форма сона — танца-песни, возникшего в результате слияния древних испанских традиций и афрокубинского фольклора — стала в со-



здавшейся социокультурной атмосфере способом выражения искомой «подлинности» национального характера.

Характерный ритмико-фонетический рисунок не просто изображал в опосредованно поэтической форме пританцовывающего негра с его искаженным испанским — это фонематическое письмо означало для самого Гильена художественное «исследование собственного народа, поиск его сокровенной сущности». Гильеновский сон, пластически, через звуковую фактуру воссоздававший «типы людей из народа» в их повседневной естественности, был выражением квинтэссенции кубинского национального характера и отвечал на актуальнейшую потребность общества в решении не только эстетических, но и миротворческих и социальных задач. «Все мы как будто прозрели, — писал А. Аухьер в своей книге о Гильене, — <...> за всю историю развития кубинской литературы ни одно произведение не вызывало в обществе столь глубокого потрясения, как “Мотивы сна” Гильена»<sup>42</sup>. «С поэзией Гильена, оригинальной, искренней, сильной, мы начинаем “быть Америкой”», — отзывался в 1931 г. Э. Бальяс<sup>43</sup>.

Найденный прием был разработан и обогащен в следующей книге — «Сонгоро косонго» (1931). Название ничего не означало, это была стилизованная имитация негрнстских фонем, вынесенная в заголовок из «Мотивов сна». В новой книге поэт выступал уже не в качестве субъекта устной культуры, которую он выражал напрямую, но в качестве ее сознательного стилизатора и аналитического интерпретатора. Поэтому здесь ярко выписанный звуковой образ приобретал значение идеологического фактора, определяющего судьбу не только Кубы, но и всего латиноамериканского континента.

Но в реализации своей программы Гильен был непоследователен. Заявив в предисловии к сборнику, что «это стихи мулатские», автор излагает свою позицию следующим образом: поскольку «дух Кубы — это дух метисский», то и самореализация национального духа зависит лишь от осознания обществом того факта, что национальный «цвет кожи — кубинский». Примечательно, что, утверждая фактор «мулатскости», «метисскости» в качестве идеала кубинской «подлинности», Гильен на практике пользуется исключительно негрнстской аргументацией. В макроэстетическом плане никакого противоречия здесь не было: гильеновские поиски «изначального», архаически-примитивного начала, подлинной сущности полностью вписывались в общую для эпохи теллурическую доминанту, в которой специфически проявлявшееся почвенничество как раз и оказывалось средством выражения национально-индивидуальной духовности. На теоретическом уровне в Латинской Америке эту проблематику разрабатывали Х. Васконселос, П. Энрикес Уренья, Х.К. Мариатеги, А. Рейес, Х. Инхеньерос. И если участвовавший в «черном ренессансе» Хьюз никогда не прибегал к стилизации, то Гильен художественно обосновывал свою концепцию «метисскости» национального сознания именно стилизацией негрнтянской речи — типично авангардистский замах диктовал художественную стратегию.

Поэтому в поэтике Гильена слово, выражающее дух кубинской «настоящести», обладает яркой стилистической окрашенностью в негрнстские тона. Все его знаменитые «йамбамбо, йамбамбе», «конго солонго», «маматомба, серембе кисеремба» и прочие негрнтянские припевки-междометия, почему-то считающиеся звукоподражаниями, на самом деле были результатом кропотливой работы. Поэт

писал: «мне они стояли немалого труда, ибо я старался придать им несвойственную мне наивность и необходимую для них свежесть мелодики. Я потратил немало времени на выполнение этой задачи и все же не добился ни наивности, ни свежести <...> А я-то хотел создать нечто поистине простодушное, поистине ясное, поистине народное»<sup>44</sup>. Примечательно, что первые издания «Мотивов сна» и «Сонгоро косонго» содержали чисто фонологическую запись «негритянской» речи, от которой в последующих изданиях поэт отказался, перейдя к нормальной орфографии. Но эта-то его первоначальная интенция и важна для понимания сущности предпринятого опыта. Именно фонетический и графический рисунок негритской поэзии, сама пластическая и звуковая фактура текста оказываются носителями новых культурных смыслов, не нуждающихся в вербальном оформлении. «О, если бы можно было передать поэзию, не прибегая к стихам», — говорил Гильен.

Подобный прием культурной этимологизации был чрезвычайно характерен для авангардистской поэтики. Исследователь, изучающий «мир первоэлементов художественного языка» И. Стравинского и В. Хлебникова, отмечает: «Тексты обоих художников часто ориентированы на промежуточные формы между пением и речью. Это своего рода «припоминание» первых форм культуры, ритуальной основы жеста, танца, музыки и слова»<sup>45</sup>. Но на Кубе такого рода «промежуточные формы», типологически общие для поэтики авангарда, имели глубокий внутренний смысл, делающий их специфическим кодом национальной культуры. В магико-религиозном словаре синкретических афрокубинских культов существует немало подобных слов-заклинаний, не имеющих никакого коммуникативного смысла.

Ф. Ортис писал по этому поводу: «Это короткие слова, своего рода составные междометия, которые концентрируют в себе выразительную мощь целой фразы, суггестируют развитие действия... Это как бы целая речь в свернутом виде»<sup>46</sup>. Поэтому воссозданный Гильеном телесно-жестуальный образ негра в его архаикоритуализованной стихийности является центральной фигурой утопической «мулатской» космогонии, мыслимой как реализация кубинской сущности. Сознательно выстроенный, культурно опосредованный образ негра выступает в поэтике Гильена примерно в том же качестве, что и образ цыгана у Гарсиа Лорки (Х. Маринельо находил даже «духовное родство» между неграми и цыганами): многие страницы негритской поэзии Гильена исполнены в стиле так называемой черной цыганщины.

Можно констатировать, что негризм, как и тождественные ему направления этнотеллурического характера, представляет собой локальную вариацию универсального авангардистского инварианта. Так, атомизация словесного материала до уровня первоэлементов языка свидетельствует о стремлении поэта достичь сопричастности массовому сознанию, что подразумевает самоидентификацию с образом коллективного героя, носителя стихийного начала. Это свойство негритской поэзии Гильена прекрасно почувствовал М. де Унамуну, отмечавший: «Это дух плоти, ощущение прямой, непосредственной, земной жизни. Это, по сути дела, целая философия, целая религия»<sup>47</sup>. Отмеченная общая закономерность в очередной раз подтверждается на опыте латиноамериканского авангардизма: у Гильена, Палеса Матоса, Неруды, Вальехо, Уйдобро, как и у Хлебникова, Маяковского, Цветаевой и других, происходит конструирование народного идеала посредством апелляции

к теллурическим, примитивным основам народной жизни — чувству ритма, крови и почвы.

Сконструированный характер негристской поэтики обладает двойной типологической соотнесенностью — с собственно латиноамериканской традицией конструирования образно-идеологических моделей (принцип конструкционности) и с сугубо авангардистским принципом конструктивизма, «сделанности» художественной формы. Такова же природа творчества В. Уйдобро, создателя «креасьонизма», т. е. «творизма», отозвавшегося в Испании появлением эстетического двойника — «ультраизма». Собственно говоря, креасьонизм и ультраизм и были двумя теоретически оформленными и практически подкрепленными сугубо латиноамериканскими манифестациями авангардистской эстетики. Ультраизм, литературный феномен, бытовавший в 20-е годы XX в. в поэзии Испании и Испанской Америки, впервые заявил о себе в 1919 г. манифестом в мадридском журнале «Гресья» («Gresia», 1918—1920). Вызывающее самоназвание течения, ставшее, по выражению одного из его приверженцев, Р. Кансиноса-Ассенса, «девизом» литературной жизни Испании 20-х годов, было оправдано стремлением приобщиться к широкой гамме общеевропейских художественных инноваций; при этом наибольшим интересом пользовался футуризм, проводником которого и одним из основателей ультраистского течения в Испании был Р. Гомес де ла Серна. Во главе течения стояли также его теоретик Г. де Торре, поэты Х. Диего, П. Гарфиас и присоединившийся к ним Х.Л. Борхес, прививший это течение литературам Латинской Америки. Свою толику в становление этого довольно аморфного течения внес другой латиноамериканец — В. Уйдобро, основатель креасьонизма.

Возникший в лоне литературного кружка, ультраизм быстро обрел множество приверженцев, публиковавшихся в журналах «Гресья», «Сервантес», «Ультра», «Космополис», «Таблерос», «Альфар» и др. Ультраисты требовали от поэзии прямого выражения вместо изображения, отказа от литературности и сентиментальности, использования чистой метафорики и «многолепестковой», развертывающейся образности. — т. е. всего того, что констатировал как характернейшие признаки новейшей художественной жизни Х. Ортега-и-Гассет в «Дегуманизации искусства» (1925). «Ультраизм, пожалуй, одно из наиболее подходящих обозначений для нового типа восприимчивости», — писал Ортега в своем эссе. Отказ от рифмы, пунктуации, упрощение синтаксиса и полиграфические опыты в подражание аполлинеровским «Каллиграммам» были неперенными формальными признаками ультраистской поэзии. В этом стиле и был выполнен «Вертикальный ультраистский манифест» (1920) Г. де Торре, ставший наиболее радикальной поэтической программой течения. В духе типично авангардистского словотворчества и онтологической абсолютизации автор именует ультраизм «вертишквальным полносолнием», «выспрением в полночь» и т. п. История испанского ультраизма заканчивается в 1925 г., когда Г. де Торре подводит своего рода итог пройденного этапа публикацией книги «Авангард в европейских литературах».

Совсем иной характер носило бытование ультраизма в Аргентине, куда в 1921 г. возвращается Х.Л. Борхес. Предпосылки обновления художественной жизни были заложены здесь еще активной пропагандистской деятельностью В. Уйдобро, посетившего Буэнос-Айрес в 1916 г. Поэтому Борхес без труда сконденсировал эстетически диффузный испанский ультраизм («Возможно, ультра-

изм — это всего лишь великолепный синтез мировой литературы, замковый камень, завершающий всю кладку. Он воплотил прекрасную идею о том, что в языке слова суть не мосты между идеями — слово есть цель в себе») в целенаправленную творческую программу: «Мы могли бы провозгласить в качестве девиза: созидание ради созидания». Его жестко сформулированные принципы были изложены им в статье «Ультраизм», появившейся в 1921 г. в газете «Носотрос». (Много лет спустя он осудит собственный наивный максимализм.) Однако в 20-е годы Борхес развернул в Аргентине целую ультраистскую битву, ареной которой вначале был настенный (что выглядело авангардистским новшеством) журнал «Присма» (было всего два выпуска), на смену которому пришел «Пров» (1922–1924). Особенность аргентинского ультраизма состояла в том, что кроме узко эстетических задач (культ метафоры и пр.) он включал в себя широкий спектр актуальных вопросов и в конечном счете был ориентирован на проблему культурной самоидентификации нации. Эту проблематику с наибольшей отчетливостью выразил журнал «Мартин Фьерро» (1924–1927), названный именем легендарного гаучо.

Испаноамериканский вариант ультраизма, в отличие от испанского, был преимущественно локальным явлением, сосредоточенным в художественной жизни Аргентины, если не одного Буэнос-Айреса — почему его участников иногда именуют «мартинфьерристами». Аргентинский ультраизм остался верен провозглашенным им принципам эстетической новизны и «современной тональности», но при этом акцентировал понятие всего «нашего»: «нашей фонетики, нашего видения, наших обычаев» и т. д. Неудивительно, что поэзия Борхеса ультраистского периода проникнута танговой стилистикой городских предместий, которая станет отличительной чертой его поэтики. И не случайно, что именно Борхес сказал: «...ультраизм устремляется к главной цели всякой поэзии, а именно: к преобразованию внешней реальности мира в реальность внутреннего мира художника» («Ультраизм», 1921).

Таким образом, художественная практика аргентинского ультраизма оказывается диаметрально противоположной изначальным интенциям ультраизма испанского, стремившегося выбросить все «слишком человеческое» за пределы искусства, что и обусловило само название течения.

В отличие от многополосного и протейного ультраизма, креасьонизм являлся изобретением исключительно авторским и был, по существу, делом рук одного человека. Его единственный теоретик и практик чилиец Висенте Уйдобро (1893–1948) был первым латиноамериканцем, ставшим полностью «своим» в европейской художественной среде. Уйдобро был другом, соратником и соперником крупнейших деятелей европейского искусства первых десятилетий XX в. Для самой Латинской Америки и, в частности, Чили креасьонизм имел значение не столько школы, течения или сколько-нибудь существенного «-изма», сколько элементарного носителя отголосков гремевших в Европе авангардистских гроз. Уйдобро начал разрабатывать теорию креасьонизма приблизительно с 1912 г., исходя из первоначального значения слова «поэзия» (*греч.* «творчество», «созидание»). Впервые положения новой эстетики он выдвинул в 1914 г. в манифесте под названием «Non serviam», где призывал поэта-творца освободиться от подчинения природе, т. е. миметического воспроизведения примет внешнего мира, и заняться созданием собственной реальности. Он утверждал, что необходимо отказаться от

понятия «поэтическое» и приступить к созданию собственно «поэзии»; то же самое относилось к понятиям «музыкальность» и «живописность». В теоретически оформленном виде эти принципы прозвучали в лекции, с которой Уйдобро выступил в Буэнос-Айресе в 1916 г. Многократно повторенный призыв творить («сгeар») породил название теории — креасьонизм. Согласно ее постулатам, выдвинутым в серии выступлений 1922 г., «креасьонистское стихотворение рождается только в состоянии суперсознания, иначе — поэтического бреда».

Основные положения теории креасьонизма изложены Уйдобро во многих статьях, художественных произведениях, а также в сборнике манифестов («Manifestes»), изданных на французском языке в 1925 г. В полном соответствии с авангардистской парадигмой, теория креасьонизма постулировала атомизацию элементов внешнего по отношению к творческому субъекту мира с целью создания новой, утопически гуманизированной действительности. «Наш долг — творить. В этом знак нашей эпохи (Ероса de sгeасión)». «Стихотворение, таким образом, не реалистично, оно гуманистично. Оно не реалистично, но оно творит реальность» («Возможно манифест»). Уйдобровская теория «чистого творизма», при всей своей оригинальности и последовательности, внутренне противоречива: с очевидностью опираясь на принципы герметичной «чистой поэзии», она тяготеет к центробежности авангардистского активизма, направленного на переустройство внешнего мира. Согласно его теории, стихотворение должно представлять собой целостный организм, вырастающий из эмбриона, которым может быть любая словесная единица или даже грамматическая категория. В процессе творения субъект и объект творчества постепенно интегрируются в некую новую целостность, которая и является искомым идеалом креасьонизма, т. е. «творизма».

Теория креасьонизма последовательно разрабатывалась Уйдобро на протяжении четверти века в многочисленных эссе и манифестах, ее принципы он истово проповедовал в разъездах по европейским странам, а потом наконец и на родине, куда он возвратился после долгого пребывания в Европе. Своевольный и самолюбивый, Уйдобро с детства был убежден в своем особом предназначении: «В семнадцать лет я сказал себе: я должен стать первым поэтом Латинской Америки; по прошествии нескольких лет я решил: я должен стать первым поэтом в испаноязычном мире. Время шло, росли и мои амбиции, и я сказал себе: надо стать величайшим поэтом века». Ощутимая в этой характеристике самоирония несколько не мешала Уйдобро с навязчивым упорством во что бы то ни стало утверждать свое первенство всегда и во всем. Обостренное ощущение самостного начала Уйдобро, давшего своему первому манифесту название «Я», а последнему — «Всецелость», роднило его с величайшими представителями эпохи авангардизма — достаточно вспомнить гигантский и еще более укрупненный в самосознании поэта образ Маяковского. Это характерное самоощущение означало не примитивное себялюбие, а напряженную попытку увидеть сквозь собственную художественную индивидуальность некий великий образ, который обобщал бы в себе дух и чаяния эпохи, образ «всецеловека», в терминологии Уйдобро. «В креасьонизме мы провозглашаем тотальную личность», — писал поэт в одном из манифестов. Этот космозирванный мифообраз он воплощал в образах поэта-мага, Адама, Ленина (на смерть которого написал эпическую песнь), легендарного испанского воителя Сиды и, наконец, в образе Высокола, одноименного героя своего вершинного произведе-

ния — поэмы «Высокол, или Путешествие на парашюте», складывавшейся по частям с 1919 по 1931 г. Уйдобро хотел быть единственным в своем творческом полете — единственным и одиноким, как его Высокол, для которого взлет был началом падения, крушения, распада и преображения в иную, не мирскую сущность.

«Всечеловек» Уйдобро и был символом творимой сознательным усилием эпохи, деяния одновременно и утопического, и трагического, деяния, осуществляемого силой всемогущего поэтического Слова. «Великое слово станет словом, обращенным человеком в бесконечность, гласом континентов и морей, вопиющих к замлевшему небу и к зарывшейся земле; станет песнью человека, осуществляющего свою великую мечту, песнью нового сознания, всеобщей песнью всеобщего человека» («Всечелость», 1931). Это человеком сотворенное Слово должно было стать «космическим глаголом, словом, обнимающим миры. Ибо в начале было слово и в конце тоже будет слово». Увы, великая поэтическая утопия Уйдобро, в соответствии с реальными историческими процессами, обернулась апокалипсисом, катастрофическим крушением-низвержением с космических высот в бесконечность депозитизированной жизни. Двойственная идея поэмы «Высокол» — парение/падение — пластически реализуется в самом языке, распадающемся к финалу на составные части, которые наугад цепляются одна за другую, словно в судорогах агонии, и наконец угасают в последних, уже бессловесных, почти нематериальных звуках, вдохах и выдохах на одних гласных. Казалось бы, столь деструктивная направленность противоречит креасьонистскому, т. е. созидательному пафосу теории поэта. Однако подобный прием и был главным в поэтике художника, который, по его же словам, «изучал функцию каждой грамматической категории как частицы сотворенной поэзии». Поэтому «Высокол» — это слово, преобразующееся на глазах, трансцендирующее в нематериальную сущность.

Вознесение и падение оказываются эквивалентными, изоморфными друг другу понятиями, связанными смысловым двуединством. Соответственно, образ парашюта также ресемантизируется, его функция переворачивается — он обеспечивает не спасительное приземление, а гибельное падение в бездну. Однако речь идет не о падении на землю — жизнеемкую и жизнеохранительную твердьню, — нет, поэт уносится от земли в космические просторы, в которых растворяет свою жизнесущность, превращаясь в часть Всеобщности и утверждая свою соравность с космической субстанцией. Случаен ли этот смысловой парадокс? Видимо, не более случаен, чем риторические восклицания Вальехо («абсурд, лишь ты прозрачно чист», LXXIII; «разве мы не вздымаемся вниз?», LXXVII) и, шире того, возникшие к тому моменту новые физико-математические представления об устройстве Вселенной. В полном соответствии с авангардистской парадигмой творческий субъект осуществляет реструктуризацию элементов внешнего мира с целью выстраивания характерно авангардистской мифопоэтической космогонии, в центре которой находится демиург — «поэт-творец, почти что Бог».

Образ Высокола, ангела-авиатора, олицетворение коллективного героя («Я — всечеловек»), обреченного на судьбу Икара, родственен героическим образам Зангези Хлебникова, Безумного волка Заболотского, автобиографического героя Каменского («Поэт — мудрец и авиатор / <...> Из жизни создал я поэмию»), соприроден горькому скепсису обэриута А. Введенского в его «Священном полете цве-

тов»: «И ты, орел-аэроплан, / сверкнешь стрелою в океан...», изоморфен образности Хармса, Малевича, Шагала. Вообще, мифологема летуна-сокола-авиатора (а в мифопоэтической традиции образ сокола принадлежит верхнему уровню мирового древа) оказывается специфичной для авангардистского сознания<sup>48</sup>. Но художественное мышление чилийского поэта Уйдобро принадлежит латиноамериканской культурной традиции, и родословная Высокола-Альтасора, несомненно, восходит к мессианскому образу-символу Аризля, созданному утопическим мышлением Х.Э. Родо, предрекавшего появление на земле Латинской Америки нового человека — «Грядущего». Эта идея является магистральной для латиноамериканской мысли: крупнейшими ее выразителями были кубинец Х. Марти (1853–1895) и современник Уйдобро, мексиканский мыслитель Х. Васконселос (1881–1959). Именно Васконселос разработал в 20-х годах концепцию Нового Человека, «прототипа и конечного представителя человеческого рода», человека будущей «космической расы», которого он именовал Totinem — параллельно уйдобровскому *Hombre total* и в продолжение мифообраза Омагно (*Hombre magno*) Х. Марти. Вообще, принадлежащая своему времени и вписывающаяся в универалистский авангардистский поток, вся метафилософия креасьонизма продолжает специфическую латиноамериканскую традицию утопизма, направленного на сотворение нового, истинно универсального человека, преобразующего и спасающего мир. Прямым же предшественником Высокола-Альтасора по аризлевской линии можно считать «Альсино» (1920) чилийского поэта П. Прадо, воспевавшего икаровскую окрыленность простого крестьянина.

И все же удел взметнувшегося было в небеса летуна Высокола — падение и гибель. Уйдобро осознавал невозможность личностного и общечеловеческого совпадения с созданной им мифологемой — отсюда и трагизм его мировосприятия. Видимо, в осознании неразрешимости удела, который выпал на его век — «век, закованный в мира углу», он снабжает текст поэмы «Высокол» столь же поэтическим предисловием, где словно сам пытается определиться со смыслом своих же образов: «Мой парашют несет меня от грезы к грезе вниз сквозь просторы смерти <...> Ибо жизнь есть полет на парашюте, а вовсе не то, что тебе хотелось бы думать». Но тут возникает вопрос: если «парашют» — образ изначально двойственный (материальный и имматериальный, он есть и средство воспарения и падения одновременно), тогда, может быть, парашют и вовсе значит не то, что он значит в обыденном языке, может быть, это креасьонистский образ сотворенного Слова, возносящего поэта сквозь жизнь и смерть к жизни иной — высшей?

Как бы там ни было, «Высокол», центральное произведение всего творчества Уйдобро, сумма и итог всех прежних и последующих исканий, вещь столь же трагичная, сколь и универсально значимая. Показательно, что во французском переводе ее название звучит как «Высокорел, или Превратности планеты» (*Altaigle, ou l'aventure de la Planete*, 1957). В эволюции своего внутреннего драматизма «Высокол» сходен с «Авиционскими девицами» (1907) Пикассо, где распад формы также происходит по ходу написания/прочтения художественного текста слева направо.

В последующем своем развитии этот образ претерпевает характерную для своего времени трансформацию. Идеализированный образ Грядущего вызывает горькое разочарование С. Вальехо, до конца испившего чашу галлюцинаогенного

эликсира коммунистической утопии: «Вот только что прошел Грядущий <...> / прошел, так и не явившись никогда». В. Уйдобро (кстати, покинувший ряды коммунистической фаланги, увидев ее перерождение) дал другой ответ на поставленный Родо вопрос об «отсутствии коллективного характера, четкого контура "личности" латиноамериканцев»<sup>49</sup>. Продолжая разработку идеала «коллективного героя», выразителя самосознания Латинской Америки, он обнаруживает искомый идеал в великом образе «маленького человека», персонифицированного Ч. Чаплином: «Чаплин, ты — синтез человечества, ты — Человек <...> впрочем, нет, ты — не человек, ты — ангел во плоти» <...> Ты — ангел, павший на землю, <...> ангел-бродяга»<sup>50</sup>. Эта интерпретация Уйдобро особенно разительна в сопоставлении с другой воссоздаваемой им мифологемой — эпической фигурой Сидароителя, «первообраза» испанской национальной культуры.

Еще раньше опыт самоидентификации поэта с безымянной массой, увиденной сквозь призму «траншейного братства», был осуществлен никарагуанским поэтом С. де ла Сельва в его «Неизвестном солдате» (1922). Мотив вселенской боли, разделяемой поэтом, идентифицирующим себя с «массовой личностью», претворяется в органической нераздельности в творчестве С. Вальехо — вначале в герметичной поэтике «Трильсе» (1923), а затем в образной конкретности «Человечьих стихов» (1923–1938). Причем в поэтике Вальехо понятие массы ассоциируется именно с образом утопического «завтра», будущего золотого века человечества. Перуанец Сесар Вальехо (1892–1938) является, наряду с В. Уйдобро, крупнейшим выразителем латиноамериканского типа авангардистского мышления. Только при этом он был полной противоположностью чилийскому поэту — противоположностью во всем. Никто не мнил себя столь малым, сирым и отверженным, но никто и не помещал себя столь истоиво в центр эсхатологической драмы, разыгравшейся в начале XX в., как полукровка-«чоло» из высокогорного индейского захолустья, волею судеб оказавшийся в Европе, в самом центре мировой исторической круговерти. Много писавший и мало печатавшийся при жизни, получивший известность вначале в Европе и уж затем на родине, Вальехо был едва ли не единственным подлинным поэтом-«речетворцем», оказавшим на испаноязычную поэтическую культуру такое влияние, которое может сравниться разве что с революцией, произведенной его великим предшественником Рубеном Дарио.

Первой поэтической книгой Вальехо стал сборник «Черные герольды» (1919). Главной характеристикой книги, сочетавшей выпрениую образность перебродившего испаноамериканского модернизма с новаторским поэтическим строем, была своеобразная переходность ее поэтики, запечатлевшей момент прорастания нового качества из клишированных поэтизмов. В этой книге Вальехо выступил, по сути, носителем сразу трех стилевых манер: модернистской, постмодернистской, полемически снижающей пафос первой, и авангардистской, отрицающей и ту и другую как некую нормативность поэтического выражения. Вообще, душераздирающий надрыв поэзии Вальехо не раз давал основания для сопоставления с экспрессионистской эстетикой (как позднее с сюрреалистической), однако натура Вальехо была слишком самобытна и самодостаточна, а подражания и заимствования исключались просто в силу отсутствия всякой возможности для таковых.

Присущая «Черным герольдам» эмоционально-чувственная тоника, т. е. собственно характер мироотношения, однажды сказавшись, уже не будет меняться в



поэзии Вальехо никогда. «Бывают удары такие... Не знаю! /...А человек... о бедный, бедный!» («Черные герольды») — этот стон дважды звучит в последнем стихотворении сборника окольцовывающим рефреном: «Я родился / в тот день, когда Господь / был болен». И если в основе образного строя «Черных герольдов» лежит новозаветная идея крестного пути, страдальчества и будущего эсхатологического преображения — «кануна», на языке Вальехо, то в процессе работы над текстами поэт трансформирует ее в индивидуальную мифологию, которую насыщает актуальными для него смыслами. Это касается прежде всего его образа времени: существует благое, исполненное любви «вчера» и некий смутный «канун» — это края жизни, обведенные тенью. Человек же обречен на мучительное пребывание в дурной «всегдашности» грустно-сиротского «сегодня», на постоянное умирание в неистинной жизни, в безвременье (*deshora*), которое составляет противоположность истинной жизни в полноте Смерти, Пустоты, «вечного завтра», обретению «чаши сладкой вечности и черной зари». Но поскольку «черная чаша» пронесется мимо, то поэту достается лишь пригоршня пыли, праха («Черная чаша»). Поэтому Вальехо горестно восклицает: «...как мало умер я сегодня!» («Вечеря»), что на его языке означает: «как мало я сегодня жил по-настоящему». Но в то же время это «мало» у Вальехо значит очень много: понятия малости, меньшинности, слабости (даже Бог оказывается больным), обездоленности, отверженности, отсутствия («моего отсутствия на моем пути»), недостаточности (и, соответственно, страдания, бедности, голода и т. д.), вообще — минус-цельности (отсюда преднамеренная «незавершенность» его поэтической формы и затемненность поэтического слова) образуют в его поэтике центральную категорию онтологической неполноты, которая в дальнейшем ляжет в основание метафизической картины мира поэта и определит его собственную меру эстетического.

Главным произведением Вальехо стала книга под странным названием «Трильсе» (1922). У слова «трильсе» нет никакого буквального смысла, но оно приобретает некоторое неявное значение в контексте вальеховской нумерологии, организующей семантическую систему сборника. В слове «трильсе», каковы бы ни были исходные мотивы и ассоциации, ощутимо присутствует отсылка к тернарности, а символика триады, или троицы, в поэтике Вальехо соотносится с идеей абсолюта, идеала, взыскуемой *полноты*. Причем речь идет не о христианском догмате триединства, но о выделенности некоего третьего измерения вне антиномичности бинома реальность—ирреальность как бессмертия в противовес жизни и смерти. Подобным образом представляла себе «небо поэта» Цветаева: «Третье царство со своими законами... Третье царство, первое от земли небо, вторая земля»<sup>51</sup>. Само слово «трильсе» существовало в поэтическом тезаурусе Вальехо значительно раньше появления сборника: им он назвал стихотворение, не вошедшее в книгу и написанное правильными *терцетами*. В стихотворении «Трильсе», созданном в традиционной манере, нисколько не соотносимой со стилистикой одноименного сборника, воспевается некое священное недостижимое место, зеркально отражающее земной мир и являющееся его оборотом (*reverso*). Таким образом, книга, возникшая, как писал Вальехо, «в полнейшей пустоте», была призвана возвести переживающую свою «заброшенность» личность к высочайшей полноте бытийного смысла, но — новыми, не проторенными путями.

В «Трильсе» Вальехо сделал разработанный в «Герольдах» принцип антитечности структурообразующим началом. Так, уже в композиционном плане каждое стихотворение словно бы являет собой совмещение двух перспектив: как правило, начальные строки написаны в традиционной, обычной конвенциональности, но при этом содержат некий смысловой посыл, который будет развит во второй части, созданной уже в «обратной перспективе» и представляющей собой взгляд из «того», условного мира, к которому стремится поэт и который представлен согласно законам «обратности». Вальехо — художник-авангардист, но в центре его поэтической системы находится не всемогущий творец-преобразователь («Поэт — маленький Бог», по В. Уйдобро), а, напротив, униженный, умаленный человек, для которого, однако, стезя страданий является условием возвеличения и преобразования.

Образ неполноты, ущербности человеческого удела — центральный, системообразующий в мироощущении перуанского поэта, но категория умаленности (образы детскости, отсутствия, смерти, могилы, нищеты и т. д.), отражаясь в «великом отсутствующем зеркале» («кончается жизнь моя, дабы восстать нам / от зеркала к зеркалу», LXVII), оказывается оксюморонно обращенной в свою противоположность. А поскольку миропредставление Вальехо принципиально иррационально, алогично и абсурдно («абсурд, лишь ты прозрачно чист», LXXIII; «разве мы не вздымаемся вниз?», LXXVII), то и способ его выражения, естественно, тоже абсурден.

Впоследствии интерпретаторы творчества Вальехо будут соотносить эту манеру с сюрреалистической. Но сюрреализм как движение возник четырьмя годами позже «Трильсе», к тому же Вальехо в своей перуанской дали вряд ли имел возможность познакомиться с новинками европейской литературной моды (тем более находясь в тюрьме, где была написана большая часть стихотворений «Трильсе») — во всяком случае на этот счет не существует никаких достоверных сведений. Сам Вальехо утверждал, что в период «Трильсе» он не знал ни одного из современных французских поэтов. Стремясь к обретению запредельно идеального, «трильсического» времени/пространства, Вальехо выстраивает собственный образ мира и создает адекватный ему поэтический язык, индивидуализированный культурный синтаксис, направленный на достижение универсальной всеобщности, соприращения всех существ и вещей мира. Но при этом у Вальехо практически каждый образ и каждая идея принадлежит одновременно разным смысловым полям, художественно-идеологическим контекстам, никогда не замыкаясь в самотождественности. Как правило, начальные строки написаны в традиционной, обычной конвенциональности, но при этом содержат некий смысловой посыл, который будет развит во второй части, созданной уже в «обратной перспективе» и представляющей собой взгляд из иного, «трильсического» мира, к которому стремится поэт и который представлен согласно законам «обратности».

В поэтике Вальехо понятия полноты и неполноты, совершенства и несовершенства передаются системой чисел, точнее говоря — чета и нечета. Смысл обращения к нумерологическому символизму в авангардистской поэтике по крайней мере двойной: во-первых, число выступает как графема в ее чисто изобразитель-

ной содержательности, вневербальном значении фактурного знака, так же как и любые другие буквенные и типографские выделения (Хлебников, много занимавшийся смыслом числа, говорил даже «о замене в будущем языка слова цифрой»); во-вторых, то или иное число является носителем конкретного смысла, поэтической идеи. Так, именно в 1922 г. П. Флоренский постулировал «необходимость изучать числа — конкретные, изображенные числа, — как индивидуальности, как первоорганизмы, схемы и первообразы всего устроенного и организованного <...> острота вопроса — именно в этой *изображенности*, в его познавательной воплощенности, хотя бы оно и было сверх-конечным»<sup>52</sup>. У Вальехо число выполняет обе указанные роли («вся жизнь / становится сплошными числами», XLVIII), причем тяготеет именно к функции «сверхконечности». В частности, в некоторых стихотворениях по мере переработки он заменял словесное обозначение числа цифровым (так же в свое время поступил и Маяковский в поэме «150 000 000»). В то же время нумерологическая символика Вальехо соотносится с его индивидуальной картиной мира, в которой малость (нечет) оказывается сверхполной величиной именно благодаря тому, что противостоит нормальной парности мироустройства.

Видимо, исходной основой образа «умаленного», «неполного» человека в художественном универсуме Вальехо была собственно христианская мифологема «малого», бедного, смиренного, униженного и соответствующая идея кеносиса, подразумевающего превознесение через унижение, после чего «будут последние первыми» (Мф 20, 16), а меньшие — большими. Но и в этой мифологеме заложен фактор более общего порядка: в мифопоэтическом мышлении вообще именно неполнота, ущербность, отрицательная выделенность делают культурного героя создателем/обновителем мира (ср. образ *третьего*, или *младшего*, сына народной мифологии). В поэтике Вальехо «миноризация» идеи изначальной целостности и единства мира обозначилась еще в «Герольдах», где «уменьшение» жизни до ее предела, смертельного «края» предполагает запредельное ее возвеличивание в новом качестве, где раздробленный парной повседневностью состав мира воссоединяется в своей предбытийной цельности. В этой метафизической картине мира сочетаются религиозные и богоборческие тенденции, еретичество и резиньяция, которые будут противоречиво существовать в сознании Вальехо до конца его жизни.

Наконец, в этом сложносоставном комплексе присутствует и актуальный в контексте мировой культуры 1920–1930-х годов образ «маленького человека», наполненный глубоким смыслом. Комплекс «мализны» Вальехо, будучи совершенно индивидуальным свойством его личности, типологически совпадает с культом «детского», «первозданного» мировидения в авангардистском искусстве. Соответственно и художественное письмо Вальехо, сам его графический рисунок и многочисленные случаи самоидентификации с ребенком воссоздают примитивистски коннотированный образ не знающего грамоты «простеца» или ребенка, нескладно лепящего слова и фразы. Этот «бедный», «умаленный» язык лишен коммуникативной функции: его отличает невыговоренность, недоговоренность, грамматическая неполнота, происходящая от сверхполноты смысла; его слово — это кость разъятого скелета речи, но и кость игральная, воплощение правящей миром случайности. Но, будучи автономным элементом мира, оно есть слово самодовлею-

щее, поистине «самовитое». Поэтому каждая буква, каждый звук в нем физически весомы, графема и фонема становятся полноправными семантическими единицами, исчезает иерархическое различие между словом знаменательным и служебным, в результате чего возникает известный по русскому авангарду эффект «затрудненной формы». Образ поэта — носителя трагического сознания, возникающий в поэзии Вальехо, изоморфен создаваемому им тексту как модели мира и его лишенному культурных конвенционализмов слову. Утверждение и воссоздание высшей духовной реальности, первоизданной чистоты и абсолютной свободы («Если я не буду свободным сегодня, то уже не стану свободным никогда») в первоизданно-адамической, не знающей грамматических норм поэтической речи — в этом и состоит неявный, абсурдистски выраженный смысл книги «Трильсе».

Иначе преломляется основной мотив авангардистской эстетики в творчестве П. Неруды — поэта, чей универсализм сравним разве что с уйдобровской космоизацией собственного Я. У Неруды концепт «массы» выступает в облике теллурически материальной плотности предметного мира («Единство», «Местожителство — Земля. I»). Сам поэт, «бесконечный человек», и есть тот эпический герой, полнящийся теллурической мощью, которого сотворяет поэзия авангардизма. Правда, индивидуальная особенность нерудовского героя — в отличие, например, от «всечеловека» Уйдобро — в том, что он создается по принципу отталкивания от парадигматичных ортеговских «обстоятельств», но, отталкиваясь от них, погружаясь в пучину своего отчаяния и одиночества, поэт не перестает с надеждой окликать вещный мир, осознавая его отстраненное, но прочное существование, а тем самым и признавая свою неразрывную связь с ним, реализуемую через «материальную конкретизацию нематериального», как выразился по поводу нерудовской поэзии испанский филолог А. Алонсо.

Безудержное нерудовское охватывание — и в поэзии, и в жизни — реалий материального мира, его знаменитая страсть к «инвентаризации» мира обретает неожиданное объяснение в мандельштамовской концепции «эллинизма»: «Эллинизм — это печной горшок, ухват, крынка с молоком, это домашняя утварь, посуда, все окружение тела; эллинизм — это сознательное окружение человека утварью <...> очеловечение окружающего мира, согревание его тончайшим телеологическим “теплом”»<sup>53</sup>. Собственно, о том же писал и сам Неруда в статье «О нечистой поэзии» (1935): «В долгие часы дня или ночи полезно посмотреть на отдыхающие вещи — на колеса, протащившие по пыльным дорогам груды плодов или камней, на мешки с углем, на бочки, корзины, рукоятки рубанков. Их трогали люди, сами они касались земли, и, глядя на них, истерзанный лирик получает нужный урок. Потертые, поцарапанные, попорченные руками, эти трогательные, а то и печальные вещи учат нас относиться с почтением к миру, как он есть»<sup>54</sup>. Поэтому так осязаемы у Неруды описания распада материально-природного мира в самых пессимистических пассажах «Местожителства» и «Пращника» и так весомо его поэтическое «я» — оно уравнивается всей «очеловеченной» материальностью противопоставляемого вещного мира. Отчаяние лирического «я» у раннего Неруды — это онтологический страх, Angst-Angustia рождающегося нового человека — «маленького», но «бесконечного» («Попытка бесконечного человека» относится к 1926 г.), осознающего свое единство с бесконечностью мира в его пространственно-временной беспредельности.

И нет ничего удивительного в том, что строки, передающие основную тональность его «Страждущего прашника»:

Знайте: я страдаю не человеческой болью.

Знайте: боль моя больше, чем вся моя жизнь

Перевод С. Гончаренко

— почти буквально воспроизводили слова, высказанные совершенно независимо друг от друга разными его современниками, в частности перуанцем С. Вальехо: «Я переживаю эту боль не как Сесар Вальехо. Я страдаю сейчас не как художник, не как человек, ни даже как просто живое существо... Я просто страдаю»<sup>55</sup>. И, не цитируя, можно вспомнить сверхчеловеческую сердечную муку Маяковского, возводившего свою боль в масштаб вселенского катастрофизма. Все эти случаи принадлежат к тому ряду явлений, когда личные обстоятельства художника, входя в определенное смысловое поле, делаются фактом культуры. Следовательно, гиперболизация душевной боли, муки одиночества, неприкаянности и отчаяния, звучащих в «Двадцати стихотворениях» и в «Прашнике», происходила не столько от любовного томления, сколько от опущения невозможности охватить, впитать, вобрать в себя весь мир — задача, которую Неруда и ставил перед собой изначально.

Все аккумулярованные, но нереализованные, все самые глубинные творческие и личностные притязания Неруды воплотятся в создававшейся с 1924 г. книге «Попытка бесконечного человека» (1926), которую большинство исследователей сочтут то ли отдельным, то ли поворотным, то ли просто неудачным моментом в творчестве Пабло Неруды. Как ни странно, сам автор, отнюдь не всегда категоричный, придерживался на этот счет прямо противоположного мнения. Он убежденно заявлял, что именно эта книга — один из существенных центров, «ядер» всей его поэзии: «Именно в этой маленькой книге, где, как ни в одной другой, столько личного, сокровенного, взвешено, продумано до конца всё — и слог, и ясность, и тайна»<sup>56</sup>. В самом деле, эта герметичная, метафизическая, по видимости сюрреалистичная поэзия как раз и представляет собой одно из тех начал, с которыми так или иначе будет соотноситься всё последующее творчество Неруды.

Как и прежде, в книге доминирует тема заката, сумеречности, с которой идентифицирует себя поэт. В сущности, здесь воспроизведены на принципиально ином уровне все прежние темы поэта. Но если в предыдущих книгах Неруда пользовался общепонятным, традиционным поэтическим языком, то здесь он предпринимает попытку выразить себя на внелогичном, внедискурсивном языке, обнажая при этом самую языковую плоть, совлекая с нее покровы грамматики, пунктуации, версификации и т. д. Это не речь, не говорение, а поток неартикулированных, несвязных дискретных смысловых обрывков и подсознательных интуиций. Отчетливо значащий, семантически маркированный характер носит данное самим автором определение поэтического жеста — «попытка». В явно не случайной нерудовской «попытке» просвечивает характерное для латиноамериканской творческой мысли стремление к активному культуротворчеству, к самосотворению, к созданию об-

раза собственного бытия, что, естественно, совершенно расходилось с требованиями сторонников пассивного «автоматического письма», критериями которого многие исследователи пытаются объяснить стилистику Неруды.

Начиная с этой книги Неруда выступил одним из величайших формотворцев культурного ландшафта XX в. Причем формальное новаторство его опыта состоит не в поверхностных приемах (отказ от орфографии и т. п.), которые как раз к тому времени новаторством уже не были и в которых сам автор позже раскаивался, а в том, что здесь Неруда впервые опробовал свою индивидуальную поэтическую манеру, а именно мышление крупными интуитивно-чувственными массивами, а не отдельными смысловыми единствами, связанными причинно-логическими отношениями. В поэтике Неруды «вещественность» мира превалирует над образностью, причем конкретные реалии совмещаются с абстрактными понятиями на общих основаниях. Здесь слово — исходный материал — выступает не в прямом (лексическом) и не в переносном (метафорическом, аллегорическом, художественно преображенном) виде, но в качестве некоей первоматерии, служащей для образования новых форм, которые и оказываются макросемантическими единицами в художественной конструкции, выражающей небывалую картину мира.

Художественное мышление Неруды рождает особый вид метафорики: собственно метафора возникает только на уровне большого текстового пространства, как совокупность многих образно-тематических векторов, как макро- или даже гиперметафора: таковы его «корни», «хлеб», «дерево», «камни». Подобные «супертропы» возникают в результате приращения образа. Текст разворачивается из любого случайного образа, разрастается во все стороны, пускаясь в самые неожиданные ответвления. Это не традиционно развернутая метафора, развивающая некий логически законченный лирический сюжет, а метафорическое восприятие мира в его абсолютной тотальности, что у зрелого Неруды примет формы персональной вовлеченности в творение мирового исторического процесса. Сам чилийский поэт считал своим жизненным предназначением открывать мир и себя в мире. Неруда, «муралист в литературе», как называл его И. Эренбург, писал о себе с характерной для него нотой самообнажения: «Я мир открывал, чтобы всему дать названия». Эта тенденция в полной мере реализует себя на следующем этапе его творчества, связанном с книгой «Местоительство — Земля» (1925–1931, опубл. 1933).

Здесь «я» поэта обретает вневременное, всепространственное измерение, соотносимое со всем бытием, которое, однако, окрашено в тона беспредельной тоски по вселенскому абсолюту, по нереализуемой в мире онтологической полноте. Тот же «затхлый ветер», то же «мертвое время» царят в «Призраке на борту грузового судна», в «Сонате и разрушениях» и других стихотворениях книги. Подобного рода моменты и дали основание интерпретаторам Неруды в один голос говорить о деструктивной доминанте этапа первого «Местоительства», т. е. о видении мира в процессе распада, разложения, гниения, хаоса и т. д. Один из наиболее взвешенных отзывов принадлежит О. Пасу, который писал об этой книге: «...это какая-то мифическая геология, планета в состоянии всеобщего брожения, гниения и зарождения; некое первородное бродило»<sup>57</sup>. Присущее Неруде метафизическое восприятие бытия обращается в «Местоительстве» в восприятие мира как тотальности, в которой всё взаимосвязано в непрерывном процессе смертей и рождений. «Все-

общий распад, производимый временем, парадоксальным образом принимает форму пролиферации, в результате чего возникает ощущение сокровенной взаимосвязи и непрерывности...»<sup>58</sup> Специфичность принципа пролиферации в поэтике П. Неруды отмечал и кубинский писатель и теоретик культуры С. Сардуй, видевший в этом «распылении смысла» блуждание в поисках отсутствующего ценностного центра<sup>59</sup>. К этому стоит добавить, что любовь, дающая начало жизни, какие бы формы она ни принимала, трактуется в поэзии Неруды именно через пролиферирующий образ леса, сросшегося корнями («Наедине»). С огромной мукой, вглядываясь в «сердцевину всего сущего», поэт прозревал потаенное «всеобщее тождество», то, как, «медленно сочлениаясь корнями, / проступает держава размытых единств» («Единство»).

Интерпретация всего сущего как драматически многосложного единства позволяет увидеть непротиворечивую связь «Местожительства» с поэтикой Неруды последующих этапов и позднейших книг. Эта творческая находка была непосредственным продолжением художественной манеры, впервые заявленной в «Сумраках», — сочетание двух взаимодополнительных направлений. В дальнейшем эти два полюса — интимистски-трагическая, метафизическая тенденция и социально-ангажированное, подчас крайне идеологизированное направление — будут попеременно притягивать к себе поле творческой, личной и общественной жизни Неруды согласно имманентной его мышлению маятникообразной парадигме вечных «отъездов и возвращений». Несмотря на то что эти две тенденции никогда не составляют гармоничного единства, подразумевающего некую органичную целостность, сущностного противоречия между ними нет: как уже говорилось, главное содержание поэзии Неруды составляет поиск бытийной основы. И если вначале он ищет эту основу внутри себя, не находя ее вовне, то затем будет находить ее в чувственно-материальном составе мира, в самом факте существования простого (бедного, земного, природного) существа; а впоследствии — в прямом отстаивании интересов этого существа, чтобы, проделав некий эллипс, вновь вернуться к тому, с чего начинал — к отвержению суесть земножительства.

Вся творческая деятельность Неруды была непрекращающейся *попыткой*, попыткой самообретения в том или ином качестве. Поэтому поэтическое письмо Неруды выражает не результат, но процесс, акт беспрестанного становления творческого субъекта и наблюдаемого им мира. Эта особенность проявляет себя в самом синтаксисе нерудовского письма, зачастую игнорирующем нормативную парадигматику и строящемся на сплошных деепричастных оборотах, что сообщает поэтическому языку Неруды предельную динамичность выражения (при эпически, если не исторически или даже геологически замедленном ритме изложения) и превращает его в орудие реального *действия*.

Ощущение относительности пределов пространства и времени претворилось в смятенной поэтике сдвига С. Вальехо, запечатлелось в образе бездонности океана как синтезе времени-пространства у Неруды. Это ощущение беспредельности первобытной стихии, доцивилизационной аморфности, свойственное и Уйдобро («Колыбель моего языка качалась в пустоте, / предшествующей временам... / Я говорю на языке, пропитанном влагой морей не рожденных»), «Высокол»), и Платонову («Ювенильное море»), и Мандельштаму («Она еще не родилась, / Она и музыка и слово», «Silentium»), является вариантом авангардистской

теллуричности, неявно свидетельствующей о репрезентации поэтом массового сознания. Ярчайшей иллюстрацией взаимопроникновения мотивов природной «косной» материальности и нового гуманизма служат «Камни» Вальехо, где именно эта персть земная оказывается воплощением подлинной человечности и сгустки земной плоти предстают двойниками обитателей предвечности — звезд небесных.

Поэтика латиноамериканского авангардизма ярко демонстрирует парадоксальную единую сущность теллурического и «аризлистского» (ночного и дневного) начал в общей утопической модели. Моменты пересечения и совпадения общего и специфического многочисленны и не всегда очевидны. В частности, прием подробной номинации вещей, поименного перечисления элементов предметного мира — что часто представляется как свойство индивидуальной поэтики Неруды — принадлежит как универсальной авангардистской эстетике (Хлебников, Элюар и др.), так и специфически латиноамериканской традиции, ведущей начало от времен первооткрывателей, т. е. он не составляет отличительной особенности латиноамериканского авангардизма.

Выше были рассмотрены модификации основных проявлений авангардистской эстетики на латиноамериканской почве и модусы их преломления в творчестве крупнейших представителей собственно латиноамериканского (испаноязычного) авангардизма, т. е. явления первого плана. Остался непрописанным необыкновенно пестрый фон общей картины — то, что называется «литературным бытом»: повседневная деятельность многочисленных групп, объединений, их оформление в экзотические «-измы», творчество литераторов второго плана, а также очень серьезный для латиноамериканской литературной жизни фактор — деятельность журналов, фокусирующих в себе и объединяющих наиболее существенные токи движения культуры. Весь этот фактологический материал, составляющий неотъемлемую часть общего литературного развития, является предметом отдельного описания. Задача данной главы состояла в другом: дать представление об испаноамериканской версии авангардизма в типологическом плане. Поэтому здесь были рассмотрены лишь два аспекта общелитературной жизни авангардистской эпохи в Латинской Америке: теоретическая интерпретация механизма функционирования авангардистской эстетики в латиноамериканской культуре и ее манифестация на примерах крупнейших творческих личностей.

Возникший в центре европейской культуры идейно-художественный комплекс авангарда проявился в периферийных, пограничных регионах, каковыми являются Россия и страны Латинской Америки, в совершенно особых, цивилизационно детерминированных формах. В России он сделался жизнестроительной стратегией, реализовав в самой действительности метафору Великой утопии. В Латинской Америке (за исключением Бразилии) авангардизм как целостный художественно-социальный феномен не состоялся в основном по той причине, что его программа растворилась в фундаментальной латиноамериканской парадигме самосозидания. Импульс же эстетической новизны побудил латиноамериканцев увидеть себя самих как носителей подлинно авангардистского художественного начала. При этом «система соотнесенностей» образно-понятийных рядов, свойственных поэтике авангардизма, подтверждает свою стабильность как единый макростилевой комплекс.



Но в пределах типологической общности российский и латиноамериканский типы авангардизма являют и существенные различия. В русской культуре специфическая авангардистская модельность воплощалась в активизме массового тела («тотального человека»), устремленного в запредельное «все выше и выше», в структурной централизации и культурной мегаломании — за счет подавления не поддающегося интегрированию в тоталитарную систему обычного «маленького человека», «единицы». В латиноамериканском мире реализация утопической тенденции к идеалу «всечеловека» происходила посредством апелляции к антиструктурным элементам — маргиналам социума, этноса, человеку почвы, к культурным «корням», природной стихийности, составлявшим локально детерминированную форму универсальной парадигмы, сплававшейся с типично латиноамериканской устремленностью в «запределье», «más allá». Революционаристская «сдвигология», сокрушившая устой рационально устроенной картины мира, растворилась в имманентном для Латинской Америки принципе онтологического «иначения» (*alterización, otredad*). И если российский авангардизм руководствовался стратегией априорного целеполагания, то латиноамериканский продолжал собственную традицию смыслопоиска, выработки самоидентификационных мифологем в парадигме своей «инаковости», составляющей основу латиноамериканской культуры.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> См. об этом, напр.: *Земсков В.Б.* Введение // *История литератур Латинской Америки. XX век: 20–90-е годы.* М., 2004. Ч. 1.

<sup>2</sup> *Correa J.* La vanguardia y la literatura latinoamericana // *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae.* 1975. Т. 17. Р. 55.

<sup>3</sup> См. об этом: *Iberica Americans: Механизмы культурообразования в Латинской Америке.* М., 1994; *Iberica Americans: Тип творческой личности в латиноамериканской культуре.* М., 1997 и др.

<sup>4</sup> См. об этом: *История литератур Латинской Америки. Конец XIX — начало XX века.* М., 1994.

<sup>5</sup> См.: *Nelson Osorio T.* El Futurismo y la vanguardia literaria en América Latina. Caracas, 1982. Р. 45.

<sup>6</sup> *Ibid.* С. 57.

<sup>7</sup> *Henríquez Ureña P.* La Utopía de América. Caracas, 1978. Р. 7, 8.

<sup>8</sup> *Mariátegui J.C.* Nacionalismo y vanguardismo // *Obras.* 1982. Т. 2: La Habana. Р. 305, 306.

<sup>9</sup> См., напр.: *Baciu S.* Surrealismo latinoamericano. Preguntas y respuestas. Valparaíso, 1979; *Earle P., Gullón G.* Surrealismo/Surrealismos. Latinoamérica y España. Philadelphia, 1977; *El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo (Recopilación).* Madrid, 1990; *Ilie P.* Le surréalisme: Amérique hispanique // *Les avant-gards littéraires au XXe siècle.* 2 vols. Bp., 1984. Т. I; *Langovski G.* El surrealismo en la ficción hispanoamericana. Madrid, 1982; *Larrea J.* Del surrealismo a Machupicchu. México, 1967; *Idem.* El surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo. México, 1944; *Martín C.* Hispanoamérica: mito y surrealismo. Bogotá, 1986; *Musacchio D.* Le surréalisme dans la poésie hispano-américaine // *Europe.* 1968. Vol. 46, núms. 475–476; *Schwartz J.* Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos. Madrid, 1991.

<sup>10</sup> Цит. по: *Нуньес Хименес А.* Вифредо Лам. М., 1985. С. 106.

<sup>11</sup> *Pierre J.* Algunas reflexiones deshilvanadas sobre el encuentro de México y del surrealismo // *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo.* Р. 110.

- 12 Цит. по: *Bédouin J.-L.* Benjamin Péret en México, o la mirada del poeta // *Artes en México*. 2003. № 64. P. 33.
- 13 *Pierre J.* Le Surréalisme et le Mexique. Цит. по: *Andrade L.* De amores y desamores: Relaciones de México con el surrealismo // *El Surrealismo entre Viejo y Nuevo Mundo*. P. 105.
- 14 *Correa J.* Vanguardia latinoamericana // *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*. 1975. T. 17 (1-2). P. 66.
- 15 *Paz O.* Прólogo en: *Xavier Villaurrutia: Antología*. México, 1980. P. 24.
- 16 См. об этом: *История литератур Латинской Америки*. М., 1994. Кн. III: Конец XIX — начало XX века.
- 17 *López Álvarez A.* Conversaciones con Miguel Angel Asturias. Madrid, 1974. P. 80, 81.
- 18 Цит. по: *Saraiva A.* Modernismo brasileiro e Modernismo português. Campinas, 2004. P. 262.
- 19 Цит. по: *Schwartz J.* Las vanguardias latinoamericanas: Textos programáticos y críticos. Madrid, 1991. P. 426.
- 20 См., напр: *Ainsa F.* Necesidad de la Utopía. Montevideo, 1990; *Idem.* La reconstrucción de la Utopía. México, 1997; *Ainsa Ф.* Реконструкция утопии. М., 1999.
- 21 *Вильер С.* Пир и концерт Алехо Карпентьера // *Карпентьер А.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1994. Т. 1. С. 7.
- 22 *Martín C.* Hispanoamérica: mito y surrealismo. Bogotá, 1986. P. 17.
- 23 *Huidobro V.* Manifiesto de manifiestos // *Verani H.J.* Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. México, 1995. P. 229-231.
- 24 *Musacchio D.* Le surréalisme dans la poésie hispanoamericaine // *Europe*. 1968. N 475-476. P. 271.
- 25 *Arenas B.* Letter from Chile // *VVV*. 1943. N 2-3; *Langowski G.J.* Op. cit. P. 211.
- 26 Цит. по: *Santana Fr.* Evolución de la poesía chilena. Santiago de Chile, 1978. P. 244.
- 27 Цит. по: *Schwartz J.* Las vanguardias latinoamericanas... P. 432.
- 28 *Ibid.*
- 29 *Paz O.* El surrealismo // *El surrealismo*. Madrid, 1982. P. 40.
- 30 *Arenas B.* La Mandrágora // *Atenea*. 1958. N 380-381. P. 11.
- 31 Предисловие С. Исаева в кн.: *Антология французского сюрреализма*. М., 1994. С. 6.
- 32 *Пас О.* Поэзия одиночества и поэзия сопричастности // *Пас О.* Поэзия. Критика. Эротика. М., 1996. С. 117.
- 33 <http://www.topos.ru>. (02/09/04).
- 34 *Maritégui J.C.* Presentación de «Amauta» // *Amauta*. 1926. N 1.
- 35 *Неруда П.* Собр. соч. М., 1979. Т. 4. С. 256.
- 36 См.: *Земсков В.* Негрисккая поэзия антильских стран: Истоки, создатели, история // *Художественное своеобразие литератур Латинской Америки*. М., 1976.
- 37 *Гильен Н.* Перелистывая страницы. М., 1985. С. 85.
- 38 *Иоффе И.И.* Синтетическая теория искусств. М., 1933. С. 441.
- 39 *Тананаева Л.И.* Очерки кубинского искусства XVI-XX веков. М., 1999. С. 210.
- 40 *Андрей Белый.* Глоссолалия. Томск, 1994. С. 8.
- 41 *Крученых А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 417.
- 42 *Аухер А.* Николас Гильен: Жизнь и творчество. М., 1989. С. 48.
- 43 *Rescopilación de textos sobre Nicolás Guillén.* La Habana, 1974. P. 284.
- 44 *Гильен Н.* События и их создатели // *Гильен Н.* Избранное. М., 1982. С. 362.
- 45 *Адаменко В.* Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: Мир первоэлементов художественного языка // *Примитив в искусстве*. М., 1992. С. 152.
- 46 *Ortiz F.* Africanía de la música folclórica de Cuba. La Habana, 1965. P. 192.
- 47 Цит. по: *Гильен Н.* Перелистывая страницы. С. 81.

- <sup>48</sup> См.: *Горячева Т.В.* Мифотворчество футуризма: О некоторых сюжетах и героях // *Русский авангард в кругу европейской культуры*. М., 1994.
- <sup>49</sup> *Rodó J.E.* Ariel. Montevideo, 1947. P. 115.
- <sup>50</sup> *Huidobro V.* Obras Completas. Santiago de Chile, 1964. T. 1. P. 790, 793.
- <sup>51</sup> *Цветаева М.* Искусство при свете совести // *Собр. соч.*: В 5 т. М., 1994. Т. 5. С. 362.
- <sup>52</sup> *Флоренский П.* Пифагоровы числа // *Соч.* М., 1996. Т. 2. С. 643.
- <sup>53</sup> *Мандельштам О.Э.* О природе слова // *Собр. соч.* М., 1991. Т. 2. С. 253.
- <sup>54</sup> *Неруда П.* *Собр. соч.* Т. 4. С. 16.
- <sup>55</sup> *Vallejo C.* Poesía completa. La Habana, 1988. P. 224.
- <sup>56</sup> *Тейтельбойм В.* Неруда. М., 1998. С. 135.
- <sup>57</sup> *Paz O.* El signo y el garabato. México, 1973. P. 158.
- <sup>58</sup> *Sicard A.* El pensamiento poético de Pablo Neruda. Madrid, 1981. P. 116.
- <sup>59</sup> *Sarduy S.* El barroco y el neobarroco // *América Latina en su literatura*. México, 1980. P. 172.

## БРАЗИЛЬСКИЙ МОДЕРНИЗМ

---

В 1922 г. Бразилия праздновала столетие государственной независимости. В феврале 1922 г. в рамках юбилейной культурной программы в городе Сан-Пауло была проведена Неделя современного искусства (*Semana de arte moderna*); она и дала название движению и стала демонстрацией достижений новой поэтики и эстетики. Ее организаторы и участники — молодые писатели, художники, музыканты — объявили со сцены сан-паулуcкого Муниципального театра о рождении нового и истинно бразильского искусства. Таким образом, бразильский модернизм изначально заявил о себе как хорошо отрепетированное действо: в театральном пространстве, в утопическом иллюзорном мире.

Бразильский модернизм формировался в неоднородном семиотическом пространстве первой трети XX в. Специфическое значение в «столкновении языков» мирового культурного поля того времени принадлежало авангарду, его передвижению от «бунтующей периферии» к центру семиосферы<sup>1</sup>, с соответствующей перестройкой картины мира, с преобразованием важнейших ее составляющих<sup>2</sup>. Становление модернистской поэтики происходило под непосредственным воздействием различных авангардных программ, а возникший бразильский вариант авангардной художественности оказался много сложнее и противоречивее, чем его общетипологические манифестации в других, в том числе и латиноамериканских, культурах. Бразильский модернизм завораживает калейдоскопом авторских манер, разнообразием индивидуальных стилей, смысловой многомерностью; модернистская программа изначально формулировалась не в виде жесткой системы правил, обязательных для выполнения, но в виде обобщенного тезиса о необходимости утверждения в искусстве духа «современности» и воплощения истинно бразильского своеобразия.

Проблема национального своеобразия занимала особое место в бразильском культурном пространстве первых десятилетий XX в., в художественной словесности, исторической, философской, эстетической и политологической мысли являло себя противостояние взаимоисключающих оценок судьбы человека и мира Бразилии. Еще на рубеже XIX–XX вв. (в философских трудах Т. Баррето, в исследованиях Ж. Капистрано де Абреу, в литературной историографии С. Ромеро, в творчестве Р. Помпейи, Ж.М. Машадо де Ассиза, А. Лимы Баррето и др.) наметилось понимание национальной сущности как неопределенной, незавершенной<sup>3</sup>. В начале XX в. эта точка зрения стала общепринятой, превратившись в концептуальный центр национальной самокритики<sup>4</sup>. Экономическим основанием самокритики было непреодолимое противостояние прогресса и традиции, феодальных и капитали-

стических тенденций, но причины экономического и общекультурного кризиса усматривались в ущербности национального характера. Особенности национального характера рассматривались в связи с проблемой этнорасового взаимодействия — метисации. Болезненный вопрос о ее перспективах был вынесен в центр романа Ж. да Грасы Араньи «Ханаан» (1902) и очерков Э. да Куньи «Сертаны» (1902), объединенных восприятием метисации как соединения несоединимого, столкновения крайностей варварства и культуры в «человеке бразильском». Модернизм углубляет исходное понятие противоречивости национальных смыслов, выстраивая на их основе собственную концепцию национального своеобразия.

Знакомство Бразилии с европейским авангардом — в виде футуризма — начинается в негативно-критическом контексте: 6 апреля 1909 г. в столичной газете «Коррейо да Манья» в разделе свежих новостей публикуется статья Пинто Соузы «Футуризм». Здесь школа, основанная Маринетти, именуется «фактом из истории желудка», «внушающим страх несварением (*indigestão*), вызванным Ницше, Вагнером и Савонаролой»<sup>5</sup>. В 1912 г. вернувшийся из поездки по Европе молодой литератор Освальд де Андраде (1890–1954) представляет соотечественникам иной образ футуризма: на примерах футуристической теории и практики он раскрывает принципы противостояния традиционализму. Однако слово «футуризм» довольно быстро отделяется от своих итальянских корней и усваивается в качестве обозначения для *всего* современного искусства; в сан-паульской периодике 1914 г. с определением «футуристический» соседствуют «варварский» и «экстравагантный», обобщенно критически описывающие новшества в искусстве<sup>6</sup>.

В это же время в Бразилии становятся известными иные школы европейского авангарда. В марте 1913 г. в городе проходит первая выставка неакадемической живописи — экспрессионистских работ уроженца Литвы Лазаря Сегала (1891–1957), чье европейское формирование происходило в группе «Мост»; в 1914 г. в Сан-Пауло выставляется учившаяся в Европе и США Анита Малфатти (1896–1964), увлеченная фовизмом и экспрессионизмом. Важнейшим событием для сторонников современной эстетики становится вторая выставка художницы, организованная в декабре 1917 г. Работы Малфатти были встречены жесткой критикой Монтейро Лобато. Писатель назвал картины художницы «плодом параноидального сознания»<sup>7</sup>, а разгоревшаяся в печати полемика явственно обозначила границу между «старым» и «новым» в бразильском искусстве. Ателье художницы превратилось в место постоянных собраний группы молодых литераторов и журналистов (в их числе были О. де Андраде, М. де Андраде, М. дель Пикчия, Г. де Алмейда, А. Барбоза, Р. Коуто и др.). Стимулом к формированию программы художественного обновления явилось также творчество скульптора В. Брешерета (1894–1973). Вернувшись в 1919 г. из Рима, он приступил к созданию макетов памятника Независимости; сан-паульская группа пропагандировала его начинания, организовала выставку, добилась предоставления стипендии для продолжения занятий в Европе, куда Брешерет отбыл в 1921 г. Участие скульптора в парижском Осеннем салоне было расценено как триумф нового искусства.

Стоит, однако, подчеркнуть, что в 1910-е годы параллельно осмыслению «импортируемых» тенденций развиваются инновационные процессы, типологически соответствующие художественным трансформациям, происходящим за пределами

Бразилии, но от них не зависящие. Самой репрезентативной в этом отношении была эволюция композитора Э. Вила-Лобоса (1887–1959). Уроженец Рио-де-Жанейро, музыкант-самоучка, он сочинял с 12 лет, вел бродяжий образ жизни, периодически присоединяясь к шоранам — городским уличным музыкантам, зарабатывал на жизнь игрой в ресторанах, сочинением танцевальных мелодий на потребу отнюдь не профессиональной публики. Он пытался приобщиться к «высокой» музыкальной культуре в классе гармонии Ф. Насименто, но вскоре расстался с учебой ради странствий по Бразилии в поисках собственной художественной манеры. С 1905 по 1912 г. он путешествует по стране (сначала самостоятельно, затем участвуя в фольклорной экспедиции, работавшей в центральных и западных штатах), изучает музыкальный фольклор. В Мато-Гроссо, Родонии, Акре предметом внимания Вила-Лобоса становится музыка индейцев, он записывает более тысячи народных мелодий. Позже композитор скажет, что его «учителем гармонии была географическая карта Бразилии»<sup>8</sup>. В ноябре 1915 г. Вила-Лобос дал первый официальный авторский концерт в Рио-де-Жанейро — и был освистан. Критика квалифицировала его музыку как написанную пизофреником для душевнобольных, т. е. в тех же «терминах», которые позднее были применены к живописи А. Малфатти. Но генезис музыкального языка Вила-Лобоса был иным, никак не связанным с европейским музыкальным авангардом (в то время он еще не был знаком ни с экспериментами венских экспрессионистов, ни с фольклоризмом Стравинского). Политональные эффекты, звуковые гротески проросли непосредственно из фольклора, в том числе архаического, индейского.

Иную картину дают литературные произведения середины 1910-х годов, написанные молодыми авторами: «Жука Мулат» (1916) М. дель Пикчия, «Мы» (1917) Г. де Алмейды, «Флейта Пана» (1917) К. Рикардо, «Есть капля крови в каждом стихе» (1917) М. де Андраде, «Карнавал» (1919) М. Бандейры. Они отражают неустойчивую ситуацию перед выбором обобщающей модели, в них эклектически совмещаются парнаасский и символистский опыт, мотивы испаноамериканского модернизма, стилистические находки У. Уитмена и Э. Верхарна. Но в них уже обозначен вектор перестройки жанровой и образной системы. Со страниц «Карнавала» Бандейры звучит пародия — жанр, сыгравший особую роль в модернизме; из поэмы Андраде доносится несовместимая ни с какими канонами рифма, подражающая вою ветра; теряет целостность герой поэмы М. дель Пикчия — «печальный гений нашей расы», ассоциирующийся с «рыцарем печального образа».

На рубеже 1920–1921 гг. Бразилия интенсивно готовится к празднованию столетия независимости страны. «Модернистский» план встречи юбилея разрабатывается с мая 1920 г. Сан-паулюская группа устанавливает связи с «новаторами» из Рио-де-Жанейро, где формируется еще одно сообщество молодых авторов — к нему принадлежали Р. Коуто, Р. Алмейда, А. Мореира, С. Буарке де Оланда, Р. де Карвальо, М. Бандейра, Э. Вила-Лобос. Программа конкретизируется в многочисленных статьях и обзорах: «В потоке обновления» М. дель Пикчия («Коррейо Паулистано», январь 1921); «Литературная реформа» О. де Андраде («Жорнал до Комерсио», май 1921); «Мастера прошлого» М. де Андраде («Жорнал до Комерсио», август–сентябрь 1921), в эссеистике К. Моты Фильо, А. Барбозы и др. Молодые авторы критикуют избыточный традиционализм бразильской словесности и национальной художественности в целом. Во главу угла ставятся

проблемы культурной самостоятельности, тематической, языковой и образной свободы, разрушения устоявшихся норм.

Молодые литераторы противопоставляют себя ближайшему риторическому канону — парнасской и символистской поэзии. Полемически низвергающее отношение к риторизму на первых порах напоминает внутренний конфликт: путь многих модернистов начинался в лоне символизма (М. де Андраде, М. Бандейра, Г. де Алмейда) или парнаса («14 Александрийских сонетов» 1914 г. Ж. де Лимы). «Риторизм» бразильской поэзии рубежа веков составлял своеобразный стержень, сцепляющий распадающийся, расколотый мир «конца века». Идея формального совершенства несла в себе идеальную мироустроительную функцию, целостность канона наделялась гармонизирующим сверхсмыслом в преодолении несовершенного и незавершенного национального мира. Особая строгость, показная традиционность парнасской и символистской поэзии логически завершали существенную в бразильской словесности линию подчинения «неготового», «открытого» мира готовому, устойчивому слову. Истощенность этой линии обнаружилась в полной мере к началу XX в., и именно в полемике с ней конституировалась модернистская «свободная поэтика». Новая художественная модель подразумевала трансформацию языка литературы: приведение его в соответствие с бразильской речевой нормой, создание на ее основе «национального языка», отдельного от «португальского». Декларации подтверждаются художественной практикой: О. де Андраде пишет роман «Приговоренные», М. де Андраде с декабря 1920 г. работает над поэмой «Галлюцинирующая Паулисейя». Отрывки из нее публикуются в статье О. де Андраде «Мой поэт-футурист» (май 1921). М. де Андраде, футуристом себя не считавший, опровергает футуристическую оценку своего творчества и полемизирует с футуристическим образом нового бразильского искусства в целом, видя в нем преображение целого комплекса художественно-философских явлений современности.

Реальная соотносимость модернистской программы и художественного творчества бразильских авторов с итальянским футуризмом была весьма условной<sup>9</sup>. В модернизме проявилась характерная для всех близких авангарду латиноамериканских течений того времени тенденция к обобщению инновационного опыта. Образ современного искусства создавался во взаимоналожении и взаимоистирании — палимпсесте (одно из актуальных для модернистов слов) различных авангардных поэтик, новейших философских, эстетических и политических концепций. Модернистские декларации опосредованно соотносились и с итальянским футуризмом, и с кубизмом, с элементами экспрессионизма и дадаизма, а затем и с сюрреализмом, но ни одна из этих линий не воспринималась в целостности. Импульс, исходящий от авангардизма, устремленного к максимальному отграничению своего «текста» от любого «контекста», не мог не привести к быстрому высвобождению модернизма от инокультурного воздействия. Но подключение к авангардному механизму культурообразования вызвало отстранение как от европейской, так и от национальной традиции. Национальная и инациональная системы становятся одновременно «чужими» (но не окончательно «чуждыми»), не столько резко отторгаемыми, сколько требующими нового освоения, открытия, концептуального переосмысления. Авангардные «школы» в их соответствии или противостоянии самоощущению писателей-модернистов вписывались в общую

диалогическую поэтику и эстетику, особое место в формировании которой принадлежало интуитивизму.

Интерес к интуитивному постижению реальности, полемика с рационалистически-позитивистской моделью национального мира обеспечили молодым авторам поддержку классика бразильской словесности и философии, члена Бразильской академии литературы Ж. да Грасы Аранья (1868–1931). В октябре 1921 г. Граса Аранья опубликовал трактат «Эстетика жизни», основные положения которого оказались концептуально созвучными модернистским исканиям<sup>10</sup>. «Эстетика жизни», во многом ориентированная на труды А. Шопенгауэра и Ф. Ницше, представляла программу выхода из экзистенциального кризиса, вызванного «отделением человека от Универсума». По мнению автора, для восстановления полноты бытия необходимо этико-эстетическое усилие, направленное на освобождение от постоянно оживающего в цивилизованном человеке первобытного страха и способное открыть высшее благо Радости, понимание которой в трактате основано на концепции Б. Спинозы. Радость обретается вприятии мира в его непосредственном самоосуществлении: мир проецируется в сознание как спектакль, а человек должен отдаться гармонии действия, не пытаясь понять, т. е. расчленив его. Для модернистов принципиально значимой оказалась вторая часть книги Аранья — «Бразильская метафизика», где концепция «эстетики жизни» применялась к исследованию особенностей национального сознания в целом и бразильской литературы в частности.

Бразильский человек, возникший, по Аранье, из смешения португальской культуры с элементами примитивных (негритянских и индейских) культур, переживает в своем становлении «магический этап», свойством которого является невосприимчивость к реальности, подменяемой воображением. Воображение, выделяемое как основная специфическая черта национального характера, создает искаженный образ мира и вызывает к жизни «дикарскую мифологию», в плену которой живет бразилец. Сознание его отражает великолепие и беспорядок тропической сельвы, но, несмотря на изоморфизм бразильского сознания земле Бразилии, бразильский человек не испытывает чувство сродства со своим миром, вызывающим у него экстатическое безумие и ужас. Эволюцию нации автор связывал с подавлением дикарской метафизики эстетикой жизни. Преодоление противостояния человека и природы должно было реализоваться в акте эстетизации реальности, т. е. ее адекватном образом осмыслении. Обращаясь к проблеме репрезентации национального характера и мира в литературе, Граса Аранья пришел к противопоставлению хаотичной бесформенности бразильского мира формализованному языку словесности, не способной выразить «варварские элементы», превалирующие как в природе, так и в национальном характере. Этно-природной сущности Бразилии соответствует народная речь, не ставшая, однако, предметом писательского внимания<sup>11</sup>.

Критика избыточной литературности, идеализация разговорной речи — все эти пункты трактата совпадали с модернистскими установками. В имевшихся произведениях стихия разговорного языка воплощала неуловимо-нестабильное национальное начало, в котором варварству (намного отчетливее, чем у Аранья) уже придавался особый ценностный статус. В сотрудничестве молодых авторов с «классиком» была разработана специальная концептуальная часть, введенная в



программу Недели современного искусства — модернистского праздника Независимости, подготовка к которому началась с ноября 1921 г.

В рамках Недели современного искусства с 11 по 18 февраля 1922 г. прошли выставки живописи (А. Малфатти, И. да Косты Феррейра, Ж.Ф. де Алмейды Прадо, М. Рибейро, В. до Рего Монтейро, З. Айта), скульптуры (В. Брешерета, В. Нерберга), архитектурных проектов (А. Мойи, Ж. Пржирембела); звучала новая музыка (Э. Вила-Лобоса, К. Гуарниери, Г. Новайса). Современное искусство утверждало себя в экзальтированной праздничности и карнавальной раскрепощенности, соединяя негативизм воинственных деклараций, язвительные нападки на «безжизненный мрамор» парнасской литературы с апологией свободы, современности и бразильской самобытности. «То, что происходит сегодня, — это не возрождение искусства, которого нет, это — потрясающее рождение искусства в Бразилии»<sup>12</sup>, — заявил Ж. да Граса Аранья («Эстетическая эмоция в современном искусстве»). «В нашем искусстве мы хотим света, воздуха, аэропланов, рабочих выступлений, идеализма, фабричных труб, крови, скорости, сна», — говорил М. дель Пикчия («Современное искусство»), метафорически воссоздавая картину нового мира, вобравшую в себя знаки всех современных поэтик от импрессионистского «света и воздуха» до сюрреалистического «сна», соединявшихся в «истинно бразильском искусстве» с духом Бразилии — «землей и небом, Человеком и тайной»<sup>13</sup>.

Новый литературный образ Бразилии был преподнесен публике в зачитанных стихах Р. Коуту, П. Салгадо, А. Барбозы, в отрывках из романа О. де Андраде; в поэме «Галлюцинирующая Паулисейя» М. де Андраде — произведении парадигматическом, особенно отчетливо воплотившем основные принципы модернистской поэтики.

Творчество Марио Раула Морайса де Андраде (Mário Raul Moraes de Andrade, 1893—1945) является наиболее полным отражением модернистской идейно-художественной системы, определяющей как в поэзии этого автора, так и в его теоретических работах, посвященных модернизму: «Рабыня, но не Изаура» («A escrava que não é Isaura», 1922, опубл. 1925), «Модернистское движение» (1942); бразильской литературе в целом: «Черты бразильской литературы» («Aspectos da literatura brasileira», 1943); фольклору: «Народная музыка и песня в Бразилии» (1936), «Музыка в Бразилии: история и фольклор» (1941). Начало творческого пути М. де Андраде связано с символизмом, элементы которого входят в созданную автором полифоническую поэтику, определяющую моделирование образа города в поэме-коллаже «Галлюцинирующая Паулисейя» («Paulicéia desvairada», 1921, опубл. 1922).

Положения теории «поэтической полифонии» были сформулированы в «Интереснейшем предисловии» — стихотворном введении к поэме и развиты в манифесте «Рабыня, но не Изаура». Полифония — это противоречивая гармония, принцип соединения несоединимого, взаимоналожения точек зрения и пространственно-временных перспектив<sup>14</sup>. «Галлюцинирующая Паулисейя» — странный гимн родному, болезненно-любимому «галлюцинирующему» городу, истинное значение которого пытается понять поэт. Сущность города и способ создания его образа заявлены в многозначности португальского слова «desvairado», соединяющего «галлюцинацию» с «безумием», «сведением с ума» и «розыгрышем»; а одним из бли-

жайших синонимов слова в португальском языке значится «diversificar», с собственным устойчивым значением «изменять», «превращать», но имеющим один корень с «versificar», что значит «слагать стихи». Приставка *de-* создает антоним, и «стихосложение» превращается в «стихоразложение», на основе которого писалась поэма. «Стихоразложение» включало в себя обращение к «свободным словам» и свободному стиху со сложной системой внутренних рифм, аллитераций и ассонансов; смешение архаической и разговорной лексики. Аллюзии на галисийские «песни насмешки и хулы», пародия на классицистическую оду сменяются образцами пейзажной лирики, выдержанными в лучших традициях романтизма, а цитаты из хроник переходят в сказочные зачины («Era uma vez um rio» — «Жила-была река...»). Поэма дробится на отдельные реплики-высказывания, противоречиво толкующие один и тот же предмет, показанные как бы в различных ракурсах, с разных словесно объективированных точек зрения. «Стихоразложение» — «дез-вайризм» (*desvaírismo*), пародийный по отношению к авангардному измоторчеству «-изм», заявленный в Предисловии, обозначал одновременность «разложения», расчленения и воскрешения мира и культуры.

Познание мира начинается в поэме с символического перевоплощения поэта-героя в Арлекина, с уподобления своей внешности маскарадной («адской») внешности города-мира. Маска необходима герою, потому что его собственная сущность, как и сущность города, еще не определена, она возникает, открывается в пути и оказывается равнозначной особому виду «без-умия», которое было дано человеку в раю. Взгляд безумца, пробившийся из-под маски, познает «райскую» сущность Сан-Пауло, являющегося в образе зеленоглазой девы (по-португальски «город» — «*cidade*» женского рода). Поэма открывается стихотворением «Вдохновение» («*Inspiração*»), построенным на полифоническом межтекстовом взаимодействии<sup>15</sup>: стихотворение предваряется цитатой из религии XVII в. Л. де Соузы, затем следует формульное обращение «Сан-Пауло, души моей волненье» (*sonoço da minha vida*), затем вводится традиционная метафора «цветов», подразумевающая «поэзию», псевдооригинальность которой оказывается «арлекиноподобной» (*Os meus amores são flores feitos de original / Arlequinal*), в Арлекине же главное — это его костюм из ромбов. Образ Арлекина отсылал к конкретной книге — сборнику итальянского поэта-фрагментариста А. Соффичи «Арлекин» (1918), причем явная цитатность подчеркивалась идентичностью обложки первого издания поэмы Андраде с обложкой его итальянского предшественника<sup>16</sup>. Все «цитаты» воспроизводились в своеобразной функции «масок», скрывающих разнообразные культурные значения. Современная «маска» Арлекина развивалась в поэме к своей праистории — к *commedia del arte* и к «адскому» архетипу Арлекина. Линейный дискурс колониальной хроники разлагался в поэтике «свободных слов»; а «цветы» поэзии превращались в дикий «вой» (*bragar*) в «пустынях» Америки. Метаморфоза героя, его погружение в маскарадное небытие самим собой, выводило к состоянию «духовной нищеты» и отказу от собственного «я», характерному для «несовременной культуры». Герой-Арлекин в следующем стихотворении поэмы превращается в Трубадура («*O Trovador*» — «Трубадур»), фикционалистски объединявшего в себе две архаики — автохтонную и европейскую: Трубадур самоопределяется в словах «Я тупи, играющий на лютне» (*Sou um tupi tangendo um alaude*)<sup>17</sup>. Многообразные культурные смыслы «трубадура» и «лютни» сюжетно реализуются в по-

эме: безумная Паулисейя приобретает облик «прекрасной дамы», а взявший лютную герой превращается в Орфея, идущего в преисподнюю за возлюбленной («Os Cortejos» — «Свиты»), герметическая орфическая традиция («A escalada» — «Восхождение») выводит к постижению благодати — к улице Святого Бенто (Св. Бенедикта — благословенного) и т. д.

Поэтическая полифония составляет основу поэтики М. де Андраде. В сборнике «Ромб цвета хаки» («Losango cáqui», 1926) авангардные мотивы соединились с лубочными; фольклор приобрел системное значение в произведениях конца 20-х — начала 30-х годов, вошедших в сборники «Клан Жабути» («Clã do Jabuti», 1927), «Конец бедам» («Remate de males», 1930), «Повозка нищеты» («O Carro da miséria», 1930–1943, опублик. посмертно в 1946), «Голубая книга» («Livro azul», 1931). Стилизация народных поэтических жанров (модинья, рондо) сочетается с воспроизведением ритмов народной песни: сбивчивость синкопы становится знаком национальной судьбы, никогда до конца не выразимой. Болезненно напряженная устремленность к ускользающему, недоступному первоначалу мира воплощается в итоговой для Андраде поэме «Размышления о Тьете» (1944–1945). На полифонической основе выстраивается образ Макунайма — символического персонажа, на протяжении всего XX в. являющегося объектом подражания и полемики в бразильском искусстве. Поэтический «роман-рапсодия» (по определению автора) «Макунайма. Герой без всякого характера» («Macunaíma. O herói sem nenhum caráter», 1928) выделяется не только среди остальных прозаических произведений писателя (сб. рассказов «Первая ступень», 1926; роман-идиллия «Любить, непреходный глагол» («Amar, verbo intransitivo», 1927; роман «Белазарте», 1934), но и в контексте всей бразильской прозы того времени. Это первый в национальной литературе опыт воспроизведения структуры мифопоэтического мирознания; логика мифа переводится в расплывчато-первозданную форму нарождающихся слов — неологизмов.

Модель мира, созданная Андраде, оформляется в противоборстве дискретности и континуальности, организующем пространственно-временную, образную систему его художественной вселенной. Фрагментарная видимая реальность противопоставляется недостижимой целостности бытия, ускользающей от бразильского человека. Драматизм эволюции (индивидуации) бразильца состоит, с точки зрения Андраде, в том, что, отделившись от устоявшегося культурного континуума, отграничив бразильский мир от европейского, он определил для себя, что такое «чужое», но еще не нашел определения «своему» и оказался наедине с бесконечностью неясных смыслов, граничащим с пустотой «ничто». Состояние ценностно-смысловой незавершенности, в котором пребывают человек и мир Бразилии, является препятствием на пути к скрытым первоначалам бытия. Духовный путь, традиционно связанный с движением снизу вверх, не может быть реализован в мире, не знающем четких символических ориентиров «верха» и «низа», «блага» и «зла», «лжи» и «истины». В мире, еще не осознавшем, что есть его «маска», а что «лик». Но в этой нерасчлененности, где осуществляется непосредственное явление самобытности, М. де Андраде не пытается оформить бесформенность, но как бы подчеркивает ее противоречивость, многоголосие и многозначность. Поэт сталкивает полюса «варварства» и «культуры», «ада» и «рая», «дня» и «ночи», выявляя бесконечность становления/разрушения, возрожде-

ния/умирания своего мира, архетипическим образом которого оказывается карнавал.

Неделя современного искусства воспринималась М. де Андраде и другими ее организаторами, примкнувшими к ним литераторами и художниками как начало нового этапа в развитии бразильской культуры, связанного с утверждением в ней «истинно бразильского» своеобразия. Постигание национальной самобытности становится главным ориентиром развития бразильского модернизма, реализовавшись в программе «Нового открытия Бразилии»: «Под Бразилией, лежащей на поверхности, была другая, неведомая Бразилия, которую еще предстояло открыть. Надо было спуститься к подлинным истокам <...> чтобы познать эту глубинную, удивительную страну с рождающейся душой»<sup>18</sup>, — писал Р. Бопп. Стремясь популяризировать идеи современного искусства и погружаясь в новое открытие собственной страны, участники Недели начинают «просветительский» путь по Бразилии, пропагандируют свои достижения за рубежом. В 1920-е годы по стране путешествуют Г. де Алмейда, О. де Андраде, Э. Вила-Лобос, Р. Бопп. По Америке странствует Р. де Карвальо: в 1923 г. посещает Мексику и США, в 1926 г. — Перу и Кубу. В. Брешерет обращается к европейской публике; О. де Андраде рассказывает о модернизме в Сорбонне, его жена, художница Тарсила ду Амарал (1894–1973), пропагандирует бразильскую живопись в мастерских французских художников. В 1924 г. модернисты отправляются «открывать» родную страну с посетившим Бразилию Б. Сандрамом, в 1929 г. сопровождают Ле Корбюзье, читавшего цикл лекций о современной архитектуре в Рио и Сан-Пауло.

В 20-х — начале 30-х годов в бразильскую литературу вводится множество новых произведений, модернистскую ориентацию получает творчество писателей, начинавших в русле парнасской или символистской эстетики. Р. де Карвальо (1893–1935) в 1922 г. публикует сборник «Ироничные и сентиментальные эпиграммы», в 1926-м пишет сборники «Вся Америка» и «Наивные игры». Г. де Алмейда (1890–1969) соединяет неоклассицистическую тематику с техникой свободного стиха в сборнике «Флейта, что я потерял. Греческие песни» (1924), пытается совместить парнасские мотивы с теллурической мистикой в сборнике «Мое» (1925), создает поэтический миф о рождении бразильской нации («Мы — белое — зеленое — черное») в сборнике «Раса» (1925). М. дель Пикчия (1892–1988) выпускает сборник «Каменный дождь» (1925), развивая мифологему рождения титанического мира, вырастающего из брака-борьбы земли и неба, а затем переходит к одическому восхвалению страны в книге «Республика соединенные штаты Бразилии» (1928). С. Мильет (1898–1966) выступает в 1927 г. с «Аналогичными стихами», перемежая поэтические путевые заметки в стиле Б. Сандрама и вопросительно-лиричные зарисовки жизни Сан-Пауло с пародированием сумеречной образности символистов. К. Рикардо осваивает национальную историю в романтико-героизирующих и одновременно пародийных поэмах-сборниках «Зелено-желтых мужей воспою» (1925) и «Пойдем попутав половим...» (1926). Р. Коуту оставляет сумеречный импрессионизм («Стихи о нежности и печали», 1924) и погружается в хаос городской жизни («Человек в толпе», 1926), стремясь собрать как можно больше «живых» впечатлений от лиц, улиц, храмов, домов, лачуг. В творчестве М. Араужо стилизованный образ Рио-де-Жанейро (сборник «Город золотой», 1921) сменяется наивно-детским мировидением — «Вдохновение жизнью» (1927).

Неделя служит импульсом для появления новых литературно-художественных группировок, заявляющих о себе в 1920-е и начале 1930-х годов, новых периодических изданий<sup>19</sup>, на страницах которых разрабатывается поэтика эксперимента, углубляется философско-эстетическая полемика по проблеме обновления бразильской литературы. В середине 1920-х годов программа модернизма смещается в сторону создания своеобразной дикарской — «варварской» — утопии, неосуществленного в реальности мира, противоположаемого исторической реальности. Модернисты перетолковывают устоявшуюся и развивающуюся в первой трети XX в. европейскую традицию апологии архаики, варварства, дионисийской пракультуры. На бразильской почве эти идеи приобретают отчетливые этнокультурные ориентиры: автохтонно-индейский и афробразильский. С модернистской точки зрения «культура» в ее традиционном понимании и «варварство» неразделимо переплетены в тех неустойчивых образованиях, которые именуются Бразилией и Бразильцем. Трагедия бразильской истории, недостаточность национального самообоснования состоит в том, что культурный компонент постоянно заслоняет «варварство». В результате культурная часть развития человека и мира бразильских оказывается зримой и известной, а «варварская» история и современность, столь же реальные и развивающиеся, все еще нераскрытыми.

Апологии «варварства» посвящается предисловие-манифест к сборнику стихов «Бразильская древесина» («Pau-brasil», 1924; иначе — «Бразильский фаллос») О. де Андраде, перенацелившего «новое открытие Бразилии» на обнажение-восстановление варварского (хаотического, сущностно незавершенного) образа национального мира, скрытого изначальной «культурностью» освоения бразильской земли. Модернизм определялся в полемике с нормативистским образом национальной культуры, где метисные, индейские, негритянские феномены характеризовались как «анормальные». Полемизируя с этой точкой зрения, модернисты преобразуют соотношение центральных и периферийных областей, наделяя особым ценностным статусом «варварские» элементы бразильской духовности, уравнивая их с априорно культурными. В манифесте Андраде их равнозначность воплотилась в афоризме: «Вот наша двойная основа — лес и школа». Концепт «варварства» приобретает расширительное значение, включающее все стороны глубинного национального самоосуществления, которые освещаются, открываются, материализуются в поэзии — «радости незнающих и открывающих»<sup>20</sup>. Это и потаенная история в сборнике «Бразильская древесина» О. де Андраде, и «варварские» мелочи быта, как именуют их Р. де Карвальо, К. Друммонд де Андраде, М. Бандейра; это и внутренняя (этническая) многосоставность, многомерность человека бразильского, воссоздаваемого Г. де Алмейдой и К. Рикардо; и «варварская» стихия бразильского разговорного языка, ставшая предметом поэтического любования.

Модернисты обостренно внимательны к интуитивному, подсознательному, дорациональному, естественным образом связанным с проникновением в духовный мир негров и индейцев, да и всех бразильцев — наследующих своим «варварским» предкам. Выявление глубинных уровней национального начала было одним из вариантов развертывания концепции «нового открытия» Бразилии, которое отождествлялось с проникновением в глубь национальной жизни, поиском сущностных первооснов национального бытия, возрождением символического и

мифопоэтического образа мира, скрытого ложью рационализированной истории. Парадигматическому значению «нового открытия» в художественной практике соответствуют характерные мотивы обнажения скрытой истины, перемещения по вертикали. Однако модернизм стремился и к построению обобщенной модели, включающей как «варварство», так и «культуру». Понимание «полноты» мира было связано не столько с идеей целостности (целостность в приложении к бразильскому национальному характеру видится как бесконечно далекая перспектива), сколько с идеей многомерности национальной реальности. «Новое открытие» подразумевало развитие синтагматического уровня: воссоздание национального самоосуществления во всем его многообразии; в динамике соединения генетически, темпорально и пространственно разрозненных элементов. Собираание мира проявляется в столкновении дискурсов (литературный язык встречается с разговорным, с просторечным), обнаруживается в насыщении текста бесконечными списками «реалий» мира, воплощается в соединении уже созданных «образов» мира: слово народной песни или сказки, сонет, хроники, стихи парнасцев, символистов, романтиков воспроизводятся в качестве фрагментов бразильской многосоставности.

В изобразительном искусстве и архитектуре после Недели современного искусства эволюционируют конструктивистская и нативистская тенденции. Последняя соединяется с прагматикой и синтагматикой «нового открытия Бразилии», включая на программном обязательном уровне культурного самостроительства творческий пересмотр наследия колониальной эпохи, изучение индейской архаики, современного изобразительного «фольклора» индейцев и негров. Художники обращаются к городскому народному искусству: уличные примитивы влияют на жанровую живопись Э. де Кавалканте («Самба», «Пять девушек из Гуарниери», 1928), фольклоризм лежит в основе тропикалистской живописи Т. ду Амарал. Его картины — гротескные фантазии о вечно рождающемся космосе — гиперболизируют буйство природных, хтонических, эротических сил. В творчестве Р. Монтейро, И. Нери фольклорная магия соединяется с близким сюрреализму интуитивным постижением варварского хаоса.

В архитектуре национальная проблематика в равной степени актуальна для нативистской ретроспективной и технократической конструктивной линий. К концу 1920-х годов первая линия уже реализуется в так называемых неоколониальных проектах, воспроизводящих стиль и формы построек XVII–XVIII вв., часто с добавлением индейских орнаментальных мотивов. Нативизм возрождает принципы барокко, которому придается статус первой самобытной школы в архитектуре. Однако и конструктивистский рационализм, представленный «логичными формами» Г. Варшавчика, соотнесен с бразильской реальностью. Лозунг «дом — машина для жилья», унаследованный от Ле Корбюзье, сочетается с идеей принадлежности «своего» дома «своему» ландшафту, причем иногда региональные детали специально дополняют архитектурный смысл: так, бразильским «знаком» служат кактусы, высаженные у первого «современного» дома (1927–1929) Варшавчика<sup>21</sup>.

В литературе синтагматика и парадигматика «нового открытия» наиболее полно воплощаются в нативистском примитивизме Жозе Освальда де Соузы Андраде (José Oswald de Sousa Andrade, 1890–1954)<sup>22</sup>. Моделируя фрагментарный, ди-

намичный образ мира, писатель соединял принципы футуризма, кубизма, экспрессионизма, дадаизма, применял технику монтажа, временных сдвигов, опирался на эстетику кинематографа и фотографии. Свои произведения Андраде представлял как новое жанровое образование — книгу как таковую; все ее элементы — обложка, метаграфемика (знаки препинания и др.), опечатки, рисунки, орфографические ошибки — входили в «деформационную» поэтику воплощения варварской сущности Бразилии.

Главенствующими ориентирами этой поэтики стали пародия и доводимый до абсурда гротеск. В пародиях Андраде как бы возрождалась характерная для архаических первоисточков жанра одновременность осмеяния-прославления пародируемого объекта в перспективе создания его искаженного двойника. Идея культуры приобретает у О. де Андраде отчетливую телесность, мотивы обнажения, восстановления варварского смысла, проникновения в глубь земли поддерживаются эротическими коннотациями. Впервые принцип пародийной деформации — диффамации-апологии — был реализован в сборнике «Бразильская древесина»: здесь, в частности, поэт перемонтировал первые колониальные тексты освоения Бразилии, проявляя в них карнавализованно-игровое начало. В этом монтаже цитаты реальные, искаженные, мистифицированные, вымышленные соединяются с заголовками-маргиналиями; а поэт открывает скрытое значение бразильской истории — ее изначальную причастность стихии, запрятанной под маской культуры. Начинался сборник фрагментами письма Перо Васа де Каминьи королю Дону Мануэлу об открытии Бразилии, сопровождавшимися следующими маргиналиями: «Открытие», «Дикари», «Первый танец», «Девушки со станции». Последний фрагмент воспроизводил первое впечатление португальцев от обнаженных индейцев: «Было три-четыре девицы, совсем юных и весьма славных, / С волосами весьма черными, распущенными по спине. / А срам у каждой такой высокий и закрытый, / Что мы, вдоволь на них наглядевшись, / Никакого стыда не испытывали»<sup>23</sup>. Полукарнавальный-полуабсурдный мир «Бразильской древесины» шокировал бразильских читателей не меньше, чем «Галлоцинирующая Паулисейя» двумя годами раньше. Даже многие модернисты не поняли прагматики предложенного им текста, в котором логическое принципиально подменялось ассоциативным, описательное начало отсутствовало вовсе, а смысл вырастал из сложной системы деформированных цитат, ассонансных и консонансных созвучий. Возникла волна негативной реакции, сборник был осужден за излишнюю европеизированность, за игровое отношение к проблеме национальной истории и современности, действительно потерявшим в книге Андраде какую бы то ни было определенность<sup>24</sup>.

В 1926 г. хаосу «Бразильской древесины», варварской программе О. де Андраде была противопоставлена программа группы «желто-зеленых», стремившихся поднять национальную проблему на должный уровень. В 1927 г. группа преобразовалась в движение «Тапир» («Anta»), ратовавшее за освобождение нации от предрассудков с целью утверждения истинного духа целостности, воспитания горделивого отношения к стране<sup>25</sup>. Тапир — тотем индейцев тупи, как и дух тупи, мистически сохраненный в каждом бразильце, получал значение таинственной скрытой силы, благодаря которой должна произойти интеграция бразильцев в единое целое. Апелляция к мистическим силам земли и индейским предкам носила не только поэтический, но и политический характер (П. Салгадо через несколько

лет возглавит профашистское движение бразильского интегрализма, одной из примечательных черт которого будет использование модифицированных индейских ритуалов). Авторы манифеста еще рассуждают о варварстве и культуре, о неопределенности и незавершенности национального характера, но противопоставляют разобщенности идеал «национальной гордости», основанной на «кровной» памяти о великих и миролюбивых предках, великом и миролюбивом бразильском католицизме, великом объединении народов.

Мистика «национальной гордости» вызвала полусерьезную-полународную реакцию: в 1928 г. О. де Андраде публикует «Манифест антропофагов» («Manifesto Antropófago», по названию, но не по содержанию переключившийся с «Каннибальским манифестом» Пикабия). Развивая «варварские» принципы возможного национального культурообразования, отстаивая идею принципиальной самодостаточности бразильской культуры, О. де Андраде создал гротескно-телесную концепцию поглощения, освоения и переваривания «чужих» источников. Поначалу манифест и открываемая им «школа» должны были называться на тупи-гуарани «Абапору», затем Андраде выбрал латинизированное наименование. Знаково чужеродная оболочка использовалась в двойственной функции раскрытия-сокрытия изначального «варварского» принципа: каннибализм (антропофагия) тупи носил ритуальный характер, «потреблению» подвергались наиболее выдающиеся соперники, побежденные в бою. Перевод культурного «взаимодействия» в телесный ряд соответствовал метафорической ритуализации: расчлененные, пережеванные, переваренные «чужие» слова превращались в плоть нового культурного организма. А реальная раздробленность национальной культуры, ущербность бразильской «культурной» памяти обретала гамлетовскую перспективу: «Tupi or not tupi that is the question»<sup>26</sup>. Полуироничное-полутрагическое неразрешимое вопрошание о художественном бытии бразильца, скованного отсутствием собственного слова (невозможность самовыражения подчеркивается введением английского языка), указывало на сущностную потребность в возрождении собственной мифопоэтической архаики и на ее невоплотимость: архаика всегда облекается в «одежду» культуры, — искаженная цитата выступает здесь как знак такого «одеяния».

Манифест, как и большинство текстов и метатекстов модернизма, складывается из отдельных фрагментов, связанных на ассоциативном уровне. Во фрагменте, начатом со слов «Преимственность. Контакт с Караибской Бразилией» (Караиба (Caraiaba) — одно из первых европейских наименований для индейцев, в том числе бразильских), упоминаются М. Монтень и Ж.-Ж. Руссо. Через семь фрагментов в манифесте возникает слово «roteiros», употребленное семь раз<sup>27</sup>. Число повторов соответствует числу значений слова, многозначность подчеркивается употреблением формы множественного числа. Значения следующие: «путеводитель», «книга путешествий» (как жанр), «маршрут», «норма», «правило», «регламент», наконец, чисто бразильское значение слова (в словарях оно обычно стоит последним) — это «продавец тростниковых изделий». Тростник, напоминая о Паскале, отсылает к предыдущему (французскому) фрагменту, цепочка замыкается: потребленный продукт (французские идеи) символически превращается в товар.

Принципы «антропофагии» нашли отражение в романе О. де Андраде «Серафим Большой Мост» (1929), написанном в форме коллажа. Книга распадается на множество фрагментов, народийно воспроизводящих литературные жанры и сти-



ли: натуралистический роман и поэзию Плеяды, португальские книги об открытиях и заморских странствиях и комедии плаща и шпаги, восточные легенды и примитивистскую поэтику самого Андраде. Эти фрагменты подобны зародышевым образованиям, возникшим в процессе ассимиляции. Им не суждено развиваться в полноценную форму, но их эмбриональность является знаком возможных путей становления бразильского культурного мира.

В 1928 г. О. де Андраде организует вместе с недавним приверженцем «желто-зеленых» Р. Боппом и А. де Алкантара Машадо «Журнал Антропофагов», открытый для высказывания самого широкого спектра мнений. На страницах журнала публиковались А. Мейер, К. Друммонд де Андраде, Ж. де Лима, «желто-зеленые», регионалисты (Ж. Америк де Алмейда), неокатолики (А.Ф. Шмидт), негрлисты (А. Феррейра) и др. В конечном итоге полемика «антропофагов» и «желто-зеленых» принесла позитивные плоды, активизировав развитие этнической проблематики: с конца 1920-х годов возникают модернистские индеанизм и негризм. В воссоздании этнических тем программа «Нового открытия Бразилии» приобретает черты своеобразного «варварского» традиционализма. Реконструкция индейского образа мира осуществляется на основе научных источников — в обращении к этнографическим и антропологическим данным, но индейское мироощущение предстает не в его самоценности, а в качестве ментальной подосновы бразильского этнотипа, как существенная грань национального характера, поданного в его становлении, в контексте освоения мира.

В 1928 г. практически одновременно появляются поэмы Р. Боппа (1898–1984) «Змей Норато» (опубл. 1931) и «Мартин Серере» К. Рикардо (1895–1974), выходит в свет «Макунаима» М. де Андраде. Этническая специфика воплощается на основе принципов стилистической полифонии, проявляющейся в характерном соединении различных способов реализации темы. В индеанизме взаимодействуют неоклассицистическая и неоромантическая тенденции, их пародийное осмеяние, примитивизм сосуществует с избыточным метафоризмом. Герои поэмы К. Рикардо «Мартин Серере, или Бразилия детей; поэтов и героев» («*Martim-Cerefe ou O Brasil dos melinos, dos poetas e dos heróis*»; исходным материалом сюжета служило собрание индейских мифов и легенд К. де Магальяйнса) персонифицируют архаику и современность Бразилии. Возвращаясь к романтической мифологизации происхождения человека бразильского, Рикардо создает великолепное красочное полотно, цветовую симфонию тропиков. В ней участвуют три цвета кожи бразильской нации, переливы цвета и тени лесов, лазурь змеящихся рек. Мир мелькает перед глазами гигантов-полубогов, наделенных семимильными сапогами, — бандейрантов, чье передвижение по зеленому миру Бразилии и цивилизаторская деятельность уподоблены подвигу культурных героев (мотив странствия отчетливо соотнесен в поэме с процессом культурообразования). Историко-социологическая основательность чужда поэме Рикардо, он отдаляет историю, творимую в поэме, от истории реальной, превращает единообразие исторического факта в вечность мифа<sup>28</sup>.

И в поэме Раула Боппа «Змей Норато» («*Cobra Norato*», 1928, опубл. 1931) воссоздавался путь героя по «беспредельным землям» (*terras do Sem-fim*) «географии в становлении» (*geografia em constiuição*), по мифологии индейцев. В начале поэмы герой душит веревкой большого змея, чтобы погрузиться в «упругий шелк его шкуры» (*pele da seda elástica*)<sup>29</sup>, превратиться в архаическую рептилию, слить-

ся с бесконечными водами Амазонки, взять в жены «дочь света», заново создать свой мир. Несмотря на специфичность обращения к эмблематическому мотиву, герой этот типологически сходен с большинством героев модернистской литературы, метаморфность которых соответствовала парадигме «нового открытия» Бразилии. Завязка в романизированных фрагментарных модернистских сборниках и поэмах всегда соотносится с превращением, которое претерпевает человек или мир. Таково превращение героя в Арлекина в «Галлюцинирующей Паулисее», оживление игрушечного мира в стихотворении «Мир невозможного ребенка» Ж. де Лимы (сб. «Стихи», 1927), смена масок героя в сборнике «Кое-какие стихи» (1925–1930, опубл. 1930) К. Друммонда де Андраде.

У Боппа архаично-хаотичная изначальность мира, по которому пролегает путь змея, подчеркивается постоянной апелляцией к подвижности, созданием образа незавершенной языковой материи (поэт прибегает к приему паронимической аттракции): слова как бы перетекают друг в друга, перекликаются в звуковых повторах; смыслы мира заново проявляются в диалоговых эпизодах, отсылающих к структуре загадки. Как и в пародиях О. де Андраде, в «загадках» Боппа, по сути, проявляются архаические истоки жанра; так, разговор реки и деревьев (отрывок пятый) воспроизводит подобие мироустроительного ритуального диалога, воспроизводившего первообраз «мирового древа»<sup>30</sup>. Но архаика — это лишь одна из граней мира «в становлении». Мифопоэтическая стилистика с легкостью меняется на низовую фольклорную, переходит в пародию хроник освоения Бразилии, в современную образность и вновь восстанавливается во всей серьезности творимого в поэме космогонического и культурологического мифа. В фигуре «змея» возобновляется множество метафорических смыслов: «змея» — метафора «реки», «река» — метафора «времени». Пространственно-временное и культурное единство осуществляется в передвижении героя — змеи — реки, но это подразумеваемое единство восстанавливается на ассоциативном уровне, реально поэма (культура) разбита на отдельные фрагменты.

Мифопоэтическая серьезность перебивается гротеском и пародией в романе-рапсодии М. де Андраде «Макунайма»<sup>31</sup>. Взаимодействие неологизмов, архаизмов, паремий, литературных ассоциаций, цитат (из легенд, хроник, стихотворений), стилей и жанров характеризует способ организации темы в романе. «Мальчик-муж» (menino-home) Макунайма соединяет в себе черты архаического культурного героя и трикстера. «Черный-пречерный», безобразный, он рождается от индейки и «ночного страха», злого духа афробразильских верований — Эшу. Он с детства наделен непомерной ленью (даже говорить он не желает, потому что «лень»), гигантской силой, в том числе сексуальной, чудесной способностью к мгновенному превращению в прекрасного белого принца и полным отсутствием иммунитета. Тело Макунайма, гротескно соотносимое с миром Бразилии, подвержено всевозможным недугам: он страдает кашлем, насморком, скарлатиной, чешоткой, несварением желудка; его бросает то в жар, то в озноб. Макунайма — герой-странник; он останавливается только один раз, когда, подчинив Си — Мать Леса, амазонку бразильской чащи, превращается в Повелителя девственной природы. Любовь его несчастна: его сын умирает, а Мать Леса улетает на небо, оставив Макунайме таинственный амулет зеленого камня майрацитану (согласно индейским поверьям, нерукотворные майрацитаны добываются в краю женщин-

воительниц). Амулет попадает в руки ужасного Венсеслау Пьетро Пьетра — гигантского монстра, сатирически воплощающего сан-паулуских богачей. Желая отомстить похитителю, Макунаима идет на макумбу, чтобы просить помощи у своего могущественного отца. Афробразильская макумба, ритуал соединения с духом, был впервые подробно описан в бразильской литературе, причем «причащение» литературы негритянскому культу обыгрывалось введением писателей Р. Боппа, «Ману» Бандейры, «Додо» (Освалда де Андраде) в текст романа в качестве участников мистического действа. Безуспешно пытаясь вернуть амулет, Макунаима не теряет времени: пишет «реляцию» в лес, к индейцам, посвящая их в странности «вновь открытого» городского пространства. Он совершенствуется в двух местных наречиях: «португальском письменном и бразильском разговорном», а также «пробегаёт» (подобно бандейрантам) Бразилию в поисках таинственных сокровищ.

Явно связанный с раблезианской традицией роман Андраде (писатель называл его «совершеннейшей шуткой, созданной в непрерывном курении за шесть дней») <sup>32</sup> — это гигантский гротеск, воспроизводящий, бичующий и возрождающий в карнавалльно-смеховой атмосфере все стороны национальной жизни: лабиринты природы и города, историю (реальную и легендарную), фольклор, человеческие типы и увлечения, народную мудрость и интеллектуальную глупость, поверья, суеверия, эротику. Но одновременно в романе обобщаются и оспариваются самые разнообразные художественные модели мира. Тело героя гротескно персонализирует основные положения национальной самоидентификации <sup>33</sup>, в полемике с футуризмом создан антиутопический образ современного города-монстра, устрашающе-идеальный техницизм завершённого городского пространства противопоставлен неуловимой бразильской сущности, одним из символов которой является индейская майраkitана.

Модернисты систематически обращаются к первым колониальным текстам, используя хроники, письма, реляции в новом, пародийно деформирующем воссоздании мира Бразилии. В этом контексте опыт М. де Андраде особенно интересен. Начиная с фрагмента хроники (цитата-эпиграф в «Галлюцинирующей Паулисейе»), он переходит к жанровой пародии в «Макунаиме»: в реляции (relação) из города в лес формальное соответствие жанру соединяется с полной смысловой инверсией. Колониальная реляция была функционально связана с «переводом» дикарского мира на язык культуры, Андраде переводит культуру на «дикарский» язык. Заметим, что ранним колониальным текстам вплоть до модернизма придавался двойственный смысл. К хроникам освоения Бразилии впервые обращались писатели-аркадийцы конца XVIII в., видевшие в них документальный источник, ту же документальную функцию несли первые тексты в романтизме, натурализме, парнасской поэзии. Но вплоть до 20-х годов XX в. документалистское прочтение по сути поглощало художественную функцию первых хроник: так, в прочтении романтиками дескриптивной литературы XVI–XVII вв. доминирует установка на «достоверность», а исток художественных смыслов (высокого «вымысла») усматривается в индейской и креольской фольклорной «традициях», в мире тропической природы. Модернисты воспринимают первые тексты освоения Бразилии как «ложные образы», включая их в общую систему метаморфного мировидения и, в конечном итоге, «открывая» их в качестве «первовымыслов». Карнавализованное

обращение к хроникам вводило их в художественную систему, в контексте модернистского «нового открытия» обозначилось отношение к начальному периоду развития словесности в Бразилии как к «первоистоку» национальной литературной традиции, перейдя позднее в этом статусе в научное исследование.

Неосознанное восстановление непрерывности литературного развития парадоксальным образом соединяется с изобретением традиции и новой проблематизацией ее смыслов. В пародиях выявлялся тот «варварский» исток, которого бразильская литература как бы не знала, однако фикционализм «варваризации» обнажал культурную избыточность первоначала литературы, ее отделенность от архаики как таковой, акцентируя внимание на дискретности традиции. Но дискретность компенсировалась в ритуализованной игре с наслаивающимися смыслами, в собирании многоязычного пространства культуры, в создании подвижно-открытой жанровой формы поэтического сборника, включенной в систему знаков бразильской неопределенности.

Установка на «новое открытие» предполагала как наличие разрывов в непрерывном процессе наследования, так и преодоление эволюционных лагун: трансформационное возобновление смыслов во всем их разнообразии. Если в отношении к первым хроникам модернисты корректировали предыдущие тенденции, то в установках на «анормальность» заново воспроизводили романтические тезисы (идея «анормальной» нормы формулировалась Ж. де Аленкаром в контексте проблемы поиска языка литературы), хотя и не воспринимали собственные декларации как продолжение традиции. Романтическая модель языка базировалась на поиске «готового» слова, соответствующего миру Бразилии, именно в этой функции использовались элементы индейской языковой картины мира, модернистское обращение к индеанизму, по сути, возобновляло глубинный диалогизм бразильского романтизма, возникавший из соположения литературного слова с автохтонным мифопоэтическим материалом.

Модернисты выявляют метаморфные (анаграмматические, паронимические) возможности поэтики именования, сопоставляя словообразовательные (неологизаторские) практики с поэтикой мифа. В то же время мифопоэтической функцией наделяется устная речь как таковая<sup>34</sup>, обретающая мироустроительную, космогоническую функцию в системе реализованных метафор. Со времен романтизма в бразильской эссеистике выявляется специфическая «деривационная» тема: аффиксация, словосложение, иные модели словоизменения соотносятся со спецификой бразильского культурообразования<sup>35</sup>. В модернизме уменьшительно-ласкательные формы наделяются эмблематическим смыслом в апологии иного — измененного, «детского», «примитивного», «варварского» — сознания, с которым связывается возобновление архаической ситуации «изобретения языка»<sup>36</sup> (регулярно воспроизводимой в авангардной художественной модели), при этом в роли оноμάτων — создателей имен — выступают дети, индейцы, негры, безумцы, шуты, арлекины.

Мифопоэтическое тождество слов и вещей воскрешается Ж. де Лимой («Мир невозможного ребенка» — «O mundo do menino impossível», 1925) в столкновении двух языковых картин мира: «Fim da tarde, boquinha da noite / com as primeiras estrelas / e os derradeiros sinos / Entre as estrelas e lá detras da igreja, / Surge a lua cheia»<sup>37</sup>. Фразеологизм «boquinha da noite» (букв. «роток ночи») заостряет внимание на непривычном развертывании темы вечера: существительное наделено ха-

рактерным уменьшительно-ласкательным суффиксом, практически неприемлемым в предмодернистской поэзии; образный ряд, необходимый для создания ощущения медлительности, тематической ретардации, имеется, но синонимы, взятые в качестве элементов смыслообразования, находятся в оппозиции, так как принадлежат к разным стилистическим системам. Второй компонент соотносится с системой разговорной речи, а первый (*fim da tarde* — «завершение вечера») принадлежит к литературному ряду, обязательными компонентами которого были перечисляемые далее «звезды», «колокольный звон», «луна». Две поэтические темы, два языка сосуществуют, сталкиваясь в своеобразном диалоге, но повествуют о различных возможных смыслах одного и того же момента времени. Первый (поэтический) связан с идеей «убывания», завершенности (исход, конец вечера) мира, второй — с идеей начала мира, рождения нового состояния реальности, в котором радикально изменяется соотношение «слов» и «вещей». «Невозможный ребенок» Ж. де Лимы, меняя имена, творит из слов «свой» мир, превращая кукурузные початки в волов, хлебные корки в кангасейро, речные камешки в овец. Смена имен, сопровождаемая характерным для заговора ритуальным (инвокационным) повтором «Пусть будет так!» (*Faz de conta que!*), тождественна обновлению объектов и постулирует полное соответствие «вещей» и «слов», характерное для мифа. Ситуация переименования вносит дополнительный оттенок в метафору «начала ночи» («фроток ночи»): метафора реализуется. Новый — ночной — мир порождается движением губ, произносящих слово. А устное слово превращается в знак мифа (раскрывается и символика ночи — царства подсознательного).

Начало творческого пути Жорже де Лимы (Jorge de Lima, 1897–1953) было связано с парнасской поэзией. На модернистском этапе (середина 20–30-х годов) традиционные поэтические формулы используются в качестве знаков знакомого, определенного, но безжизненного в своей устойчивости мира, завершенной литературности которого противопоставляется бесконечность становления живого слова устной речи. В сборниках «Стихи» («*Poemas*», 1927), «Новые стихи» (1929), «Избранные стихотворения» (1932), используя тематику песенного фольклора, лубочную образность, поэт стремится воссоздать неповторимый облик бразильского города, бразильской природы; восстановить мудрую наивность детского видения мира, непосредственность детской обращенности к Богу. Христианские мотивы, постоянные в творчестве Лимы, трактуются в это время с позиций нарочитой простоты францисканства, соединенного с фольклорной точкой зрения. Особое место отдается рождественской теме: образ младенца Христа пронизан духом народной латиноамериканской религиозности, в вечном осуществлении мистерии Рождества поэту видится знак будущего открытия гармонии Новому миру.

В 1920-е годы Лима обращается к афробразильской тематике, воссоздание которой поначалу не выходит за рамки описательности (сонет «Зумби», 1921). Позднее в стихотворениях «Баия всех святых», «Шанго» (сб. «Стихи»), «Негритянка Фуло» (1927), в сборниках «Четыре негритянские поэмы» («*Quatro poemas negros*», 1937), «Негритянские стихи» («*Poemas negros*», опубл. 1947) поэт совмещает лично-авторскую точку зрения с коллективной, фольклорной. На основе стилизации фольклорной песенности и повествовательности строится «Негритянка Фуло». Ж. де Лима переводит афробразильский стиль в танцевальные ритмы, воссоздает экзотическую магию афробразильских культов. Прибегая к приему хаотического

перечисления, поэт как бы собирает воедино таинственное целое мира бразильских негров, сакральная замкнутость которого подчеркивается семантической неопределенностью негризмов, превращающихся в своеобразный знак инобытия. Утопический негритянский мир поэзии Лимы (во многом сходный со «Страной Негритянией» пуэрто-риканского поэта Л. Палеса Матоса)<sup>38</sup> целиком принадлежит континуальному пространству мифа, недоступному логике. В то же время поэт подчеркивает эстетическую ценность негритянского мира, без учета которого невозможно создать целостную концепцию прекрасного (элегические зарисовки «Черная рабыня», «Купание негрityнкою»). Истина негритянского мира (мифа) таится под неприглядной внешностью мира реального, поэт указывает на грязь обыденности («В грязном мокамбо Четыре Угла» — начало стихотворения «Шанго»), сквозь которую необходимо пройти, чтобы постичь тайну соединения с первоначалом мира.

Модернистский негризм стал первым опытом художественного проникновения в мифопоэтическую «синаковость» афробразильской культуры. В истории бразильской литературы этнические линии оказались предельно разобщенными. Так, образ «индейца» появляется и эволюционирует с первых колониальных памятников; более того, уже в практике христианизации используются индейские ритуалы<sup>39</sup>. А вот образ «негра» не обретает литературной оформленности, хотя начиная с середины XVI в. негритянская культура (в том числе ритуально-мифопоэтическая ее составляющая) занимает особое место в бразильском художественном пространстве. В это время на территорию Бразилии, в связи с культивацией сахарного тростника, производится массовый ввоз африканцев (первый «невольничий корабль» прибыл в Бразилию в 1530 г.)<sup>40</sup>, в основном принадлежащих к народностям наго и йоруба. К концу XVI в. в местах крупных поселений негритянского населения, в первую очередь на северо-востоке побережья Бразилии, уже бытовал фольклор синкретического типа, возникли синкретические празднично-театрализованные жанры, например представление «Избрание короля Конго». В «Действах» такого рода принимали участие выходцы из Африки, белые и индейцы<sup>41</sup>. Однако эти театрализованные представления не находят никакого отражения в словесности, но восстанавливаются гораздо позже — в антропологии XX в., за пределами интересов литературы остаются мифопоэтические, фольклорные, синкретические явления<sup>42</sup>. Правда, в конце XIX в. начинается предварительный сбор «материала»: С. Ромеро публикует первое собрание фольклора бразильских негров.

Модернистский негризм, в отличие от индеанизма, обращается к непосредственному преобразованию жизненного и фольклорного материала<sup>43</sup>. В сборниках Л. Гедеса (1906–1951) «Черный, темный, цвета ночи» (1932), «Урукунго» (1936), «Дозор отца Жоана» (1938) погружение в магическую негритянскую реальность совмещалось с острой социальной критикой. Особенно близка автору фигура негра-страдальца, обрисованная с помощью фольклорных реминисценций, среди героев выделяются фольклорные фигуры Отца Жоана и Темной Матери, составляющие идеальную пару, полный божественной гармонии и покоя союз первопредков. В произведениях Алсенсио Феррейры (Alcencio Ferreira, 1895–1965) «Катимбо» (1927) «Тростник-тростничок» (1939) и «Шененен» (1950) объективизм совмещается с лирическим ритмическим, звуковым погружением в негритянский

мир, в городской и сельский быт Северо-Востока. Смешивая свободный и рифмованный стих, литературный язык и просторечный говор, автор добивается необыкновенной музыкальности. Феррейра обращается к религиозной негритянской поэзии, песнопениям макумбы, к традиционному легендарно-сказочному фольклору негров. Он вовлекает читателя в магическую атмосферу негритянских ритуалов («Ипанго»), в любовную ворожбу («Катимбо»), передает молитву об изгнании злых духов («Колдовство» — «Mandinga»), пытается воссоздать атмосферу негритянской праздничности («Маракату»). В сборнике «Урукунго» (1932) к негризму обратился Раул Бопп. Общий пафос сборника определяется высказыванием поэта: «Негр и индеец — вот кто действительно наши, они связаны с землей. Одного учил стародавний шум леса, другой был погружен в вечное перемалывание земли на энженью»<sup>44</sup>. В мифопоэтическом мире сборника негр выполняет мироустроительную миссию: именно благодаря негру, «ощунавшему» землю, передавшему ей свою музыкальность, свою душу, совершается «брак» земли и солнца, земля оплодотворяется («Сабара»). Прибытие негра в Бразилию, его труд на плантациях, свободолюбие, бегство в лес становятся знаками свершения истории, слияния негра с новым миром его обитания: лесное убежище метафорически телесно поглощает раба («История», «Негр»).

Этнические темы модернизма могут рассматриваться как своего рода отдельные «голоса» бразильской симфонии, которую стремились создать модернисты. Культурная особость индейского, афробразильского миров, антропологическая, психологическая «инаковость» индейцев и негров приобретает особенную отчетливость при ее взаимодействии с иными культурными мирами Бразилии. Отдельные стихотворения негритской или индейской тематики, включенные в модернистские сборники, превращаются в знаки проникновения на глубинные, бытийные уровни. Но парадоксальным образом полнота этнокультурного взаимодействия достигается в момент окончательного утверждения концепции неопределенности бразильского мира, человека, культуры. В этом контексте в центре оказывалась проблема языкового воссоздания динамики бразильского мира, многомерного, гармоничного и дисгармоничного одновременно. Проблема обретения нового языка, тождественного миру Бразилии, раскрываемая всеми крупнейшими представителями модернизма, приобретает особое культурологическое значение в творчестве М. Бандейры и К. Друммонда де Андраде.

Мануэл Бандейра (Manuel Bandeira, 1886–1968) приходит к модернистской поэтике, обладая примечательным опытом. Его первые сборники «Пепел часов» («A cinza das horas», 1917) и «Карнавал» (1919) — это пример одновременного созидания и ломки символистских принципов, исчерпанность которых ощущается и преодолевается поэтом. Момент преодоления собственного творческого и неразрывно с ним связанного человеческого прошлого принципиально значим для М. Бандейры. Не случайно в модернистских сборниках «Сбивчивый ритм» («Ritmo dissoluto», 1924) и «Распущенность» («Libertinagem», 1930) напряженно звучит тема болезненной необходимости «современивания» творчества, равнозначного слиянию поэтической интенции с воспринимаемым миром, мотив превращения себя в нечто иное, осознания и прочувствования себя как другого. «Другое», «иное» тождественны нарушению нормы, введению в мир безумия; причем только кажущееся аномальным искажение реальности способно выявить ее бесформен-

ный, текучий, истинный образ. Герой — Арлекин первых сборников Бандейры в 20–30-е годы уступает место клоуну, шуту, безумцу, алкоголику — персонажам, способным освободить мир от условностей, сделать его безусловно самобытным. Но поэт подчеркивает принадлежность вновь обретенных героев специфическому культурному универсуму: так, лирический шут Бандейры родственен шутам Шекспира («Поэтика»); и он, и иные герои такого рода являются в стихи бразильского поэта нагруженные собственным опытом искажающее-возрождающего, истинного мировидения, еще не примененного к миру Бразилии, но необходимого ему. Модернистские сборники Бандейры технически обновляются использованием свободного стиха, здесь пародируется парнасская и романтическая поэзия, но авангардистский эпатаж соседствует с лирической медитацией. Лирическая созерцательность, углубленный философский анализ сохраняются позднее: «Утренняя звезда» («*Estrela da manhã*», 1936), «Опус 10» (1952), «Вечерняя звезда» (1963).

Основные принципы художественной системы Бандейры устанавливаются в середине 1920-х — начале 1930-х годов. Структурирующие функции выполняют лирический диалогизм, стремление к стилизованному возрождению-пародированию традиционных жанров (баллада, сонет, рондо, редондилья и пр.), совмещение романтической и постсимволистской поэтики, переходы от пародии к парафразу. Пытаясь воссоздать наивно-непосредственный, утопический мир, освобожденный от условностей, страданий, страхов современной реальности, поэт обращается к стилистике народной лубочной поэзии. Излюбленные образы Бандейры: дорога, перепутье, детство; он стремится передать в стихе многоголосие реальности — колокольные звоны, шум сельвы, звучание океанских волн. Морская стихия, первоэлемент поэтического мира Бандейры, сохраняет традиционное значение женского начала, хаоса, противопоставляемого космосу, воплощенному в образах льда и стекла. Время выступает под знаком сущностной нерасчлененности. Поэт обостренно внимателен к моментам зарождения, становления, осуществления непреходящей истины, очертания которой неясно вырисовываются на рассвете или закате.

Карлос Друммонд де Андраде (Carlos Drummond de Andrade, 1902–1987), в отличие от М. Бандейры, изначально заявляет о себе как модернист. Однако и для него принципиально значим предшествующий художественный опыт: так, освободиться от традиционной метрики можно, лишь испытав ее «оковы» на самом себе<sup>45</sup>; преобразить мир можно, прочувствовав и осознав недостаточность уже имеющихся образов. Первые герои лирики поэта оказываются заново преображенными «чужими» персонажами. Начало сборника «Кое-какие стихи» («*Alguma poesia*», 1925–1930, опубл. 1930) выстроено как выбор собственного образа (голова) новым «путником», познающим мир Бразилии. Первыми являются на сцену («Стихотворение семи ликов») отщепенец-бунтарь и пародийный, псевдоэпический гаушо, соединенные в химерическое целое словом «gauche» (франц. «левый») и одновременно пародийно-ошибочная форма португ. gaúcho — «гаушо»). Гаушо, погонщики-скотоводы Юга Бразилии, начиная с романтизма были излюбленными героями регионалистской литературы, превратившись в один из символов бразильской самобытности. Во втором стихотворении, «Детство», возникает ребенок Робинзон, погруженный в патриархальную меланхолию отделенного от мира острова-фазенды, а затем самоуничижается в слове бразилец-поэт («А также я был бразильцем»). Новые герои — gauche, Робинзон включаются в незавершенную



многосоставность героя-«странника», празднующего рождение нового мира («Рождество»). Странник, ищущий пути к бытийной ясности, будет одним из главных героев романизированной лирики Друммонда. Как в модернистских сборниках «Вереск душ» («Brejo das almas», 1934), «Чувство мира» («Sentimento do mundo», 1940), «Жозе» (1942), так и в произведениях, написанных в иной художественной манере<sup>46</sup>. Галерея героев дополнится «поэтом», пытающимся восстановить смысл мира и слова, в стихи Друммонда придут «ребенок-мудрец»; «отшельник-страдалец», не покинет их полный робости и сарказма «бунтарь». Персонажи, созданные Друммондом, то обладающие почти драматической отделенностью от автора, то являющие собой минутное воплощение какой-то части лирического героя, выявляют собственную незавершенность и напряженное стремление к недостижимой, неуловимой сущности мира.

В художественной системе Друммонда проблема сущности непосредственно связана с темой творчества, поэта и поэзии. Поэзия — это разрушение неделимой словесной монады, проникновение в предреальное царство парализованных слов, погруженных в предпозитическую немоту «словаря» (молчание — знак бытийной первоначальности). Выпуская слова на свободу, поэт лишает их бытийной устойчивости, придает преходящую функциональность. Речь есть выбор определенного значения, а выбор (одно из основных понятий в художественности Друммонда, как и модернизма в целом) подразумевает трагическое отделение части от целого. Неполнота произносимого слова противостоит его типичней полноте: проникновение в тайну неизбежно ведет к ее обмирщению, к расплыванию сферического пространства слова по плоскости мира. К. Друммонд де Андраде актуализирует не только антитезы верха/низа, вертикали/горизонтали, но и объема/плоскости как варианта соотношения истины и ее искаженного отражения. Путь к истине реализуется в характерном собирании реалий мира, основанном на принципе хаотического перечисления. В то же время поэт заостряет внимание на семантической неоднозначности, представляя множественные значения осколками утраченного общего смысла, восстанавливать который должен читатель, побуждаемый автором к самостоятельному выбору. Для этой романизированной лирики характерна двойственность трактовки тем жизни и смерти, времени, любви, детства; многозначность образов «острова», «воды», «реки», «моря», «города», «дома», «сада», «дерева», мотивов безумия, опьянения, созидания/разрушения. Изменение значений образа, внесение определенности часто связано с динамикой его реализации. Так, смысл образа воды зависит от типа ее течения: вода «капающая» — это символ движения жизни, «растекающаяся» — символ сомнений, ночной неясности, «струящаяся» — обозначает общую динамику мира. Неисчерпаемость вечной символики («роза» и «крест») раскрывается в сборнике «Роза народа», где поэт демонстрирует бесконечный процесс разрушения символов в бесцельно-жесточкой игре с ними. В этом сборнике, отражающем переход от модернистской к постмодернистской поэтике, Друммонд заново разъясняет этические и эстетические основания своего художественного мира.

Неосимволистские тяготения поэзии Друммонда вписываются в общую эволюцию модернистской системы. С рубежа 1920–1930-х годов наблюдается все большее расслоение модернистских программ. Кроме «Ангь» выделяется спиритуалистская, неокатолическая тенденция<sup>47</sup>, принципы которой формулирует недавний

пропагандист модернизма, один из виднейших эссеистов того времени Алсео Аморозо Лима (писал под псевдонимом Тристан де Атаиде, 1893–1983). С 1928 г. он разрабатывает концепцию «самоидентификации в католичестве», рисует картину гармоничной метисации под знаком общей веры («Границы евгеники», «Новая родина», 1929). С конца 1920-х годов религиозная тематика доминирует в творчестве ряда поэтов, переходящих к католическому универсализму (А.Ф. Шмидт, М. Мендес, В. де Морайс, С. Мейрелес, Ж. де Лима), сопряженному с возрождением поэтики символизма и традиции иберийской мистической поэзии XVI–XVII вв.

Логика перехода к католическому самоутверждению ясно прослеживается в творчестве А.Ф. Шмидта (1906–1965). В первых сборниках: «Песнь бразильца Аугусто Федерико Шмидта» (1928), «Песни распущенного Аугусто Федерико Шмидта» (1929) — автор погружается в неразрешимый парадокс непознаваемой взаимосвязи внешнего облика и внутренней сущности бразильского мира. Отказываясь от воспроизведения «географической живописности», пытаясь проникнуть за пределы «прекрасной» маски мира, герой уходит в темноту, в ночь. Он подчиняет себя ритму, который воспринимается им как «сущностный»: ритму первой реки, движению соков в стволе деревьев. Однако все это оказывается иллюзией первоначальности, недоступной герою. Ищущий истины «бразилец беспутный», «бразилец безмозглый», потерянный в череде лживых масок, ищет спасения в Боге. Неразрывность поиска национальной (человеческой, природной) сущности с возрождением веры, познанием тварности мира, возникающего под рукой его Создателя, воплощена в сборниках «Заблудший корабль» (1929), «Слепая птица» (1930), «Исчезновение возлюбленной» (1931), «Песнь ночи» (1934), «Одинокая звезда» (1940), «Неизвестное море» (1942), «Невидимый источник» (1949). Первый шаг на пути познания бесконечности созидания мира — это познание человеческой общности в смерти, одновременного с пробуждением любовно-нежного чувства к неповторимо-хрупкой жизни. Символом ее скоротечности становится странное существо — полупыльцок-полубабочка (цветок лютик-однодневка и белый маленький мотылек называются одним португальским словом «borboleta»). Это хрупкое создание, возникшее в неколебимом мире гор, способно извлекать из камня животворный сок, оно может оторваться от поверхности земли, ему вѣдома радость жизни и предположение упокоения в смерти, т. е. та гармония самоосуществления, которой лишен современный мир, забывший о Творце.

Познание сущности жизни через осознание смертности, современное безверие и его последствия, жажда возрождения гармоничной полноты мира в вере составляют идейно-тематическую основу поэзии Мурило Мендеса (1901–1975): сборники «Мечтатель» (1930–1933, опубл. 1941), «Время и вечность» (написан в соавторстве с Ж. де Лимой, 1935), «Поэзия в панике» (1938), «Мир-загадка» (1945). Трагедийная констатация «болезней» современного мира (бесконечность зла и насилия, смерти и одиночества, потерянности, вражда человеческая), стоящего на пороге «конца света», но не способного осознать собственную конечность, сменяется в творчестве Мендеса созданием образа нового пророка-поэта, необходимого «слепому» миру для его возрождения. Автор испытывает себя на верность Истине, способной приблизить его к пониманию универсальной сущности и к сущности собственного мира. Так строится во многом итоговый для Мендеса сборник «Созерцание Оро Прето» (1954), в котором Бразилия наделяется мессианским предна-

значением. Мир ее природы обретает первоначало в библейском пейзаже, а человек бразильский обретает свою сущность в молитве — в том особом общении с Богом, приобщении к Вечности, которые свойственны только его «суровой религии», порождены «барочной душой» бразильца, запечатленной в одухотворенном камне храмов, в скульптурах Алейжадиньо. В религиозной поэзии Ж. де Лимы: «Время и вечность» (1935; в соавторстве с М. Мендесом), «Туника без швов» (1938) — мотивы современного богопознания и самопознания в Боге разрабатываются параллельно развитию темы трагического одиночества современного человека, темы экзистенциальной тоски. Впрочем, для Лимы остается актуальным воспоминание о той инстинктивной вере (пусть не совсем «чистой» с точки зрения католической доктрины), которой были проникнуты его модернистские стихи. В конечном итоге поэт оказывается перед неразрешимым противоречием двух способов богопознания, объединение которых становится идеальной, но недостижимой целью. Разумное («взрослое») постижение Истины, может быть канонически правильным, но будет всегда недостаточным в сравнении с «откровением» божьей правды детскому единству «ума-души». В сборнике «Книга сонетов» (1949) власть разума воплощается в классической форме, способной упорядочить фрагментарный образ современности, соединить время и Вечность, но форма оказывается внешней оболочкой, сдерживающей вереницы образов детского мироощущения, полного предчувствием тайны. В поэме «Возвешение и встреча Мира-Сели» (1950) поэт расстается с апологией католической доктрины, христианская символика, зыбкая образность детского прозрения мира соединяются в воссоздании первоначальной Тайны, утопического мира встречи с Возлюбленной, персонафицирующей сущность бытия.

Новая религиозная поэзия соединяет христианскую топику, ветхозаветные образы с опытом модернистской полифонии, модернистской стилиевой и смысловой многомерности. В конечном итоге, именно в творчестве модернистов формируется новое понимание бразильского смысла, его неопределенности или противоречивости. Противоречивость — противопоставление дискурсов, культур, знаков — ведущий принцип модернистской поэтики. Сущность мира Бразилии воспринимается не только как романтическая загадка, не только как нечто непознанное и неоткрытое, но еще и как бы неосуществленное; мир этот невозможно статически отразить, но можно явить в динамике развертывания художественного текста как воплощения пути поиска первоначала, самобытия мира. Своеобразным знаком Бразилии и одновременно формой ее проявления является то культурное многоязычие, которое модернисты стремятся обнажить, изобрести там, где его не было. Мерцающая истина Бразилии как бы разбита на множество несоединимых осколков, противоречиво озвучена и запечатлена во множестве языков, собрать которые должен поэт, пытающийся приблизиться к первоначалу своего мира.

Культурная полиглоссия, в XIX в. воспринимавшаяся в русле идеологемы синтеза, как необходимый, но преодолеваемый момент объединения культур, концептуализировавшаяся в национальном самосознании в понятиях национальной разобщенности, этнического противоречия, приобретает особую ценность в поэтике модернизма в качестве специфического способа моделирования и репрезентации образа национального мира, сохраняя этот статус фактически на протяжении всего XX столетия. Открытие и трансформация различных стилиевых тенденций в

модернизме шли в последовательности как бы обратной их реальному историческому возникновению. Авангардное влияние сменилось (как пародийным, так и вполне серьезным) переосмыслением импрессионизма и символизма, романтизма, барокко (в особенности в архитектуре), отдельных жанров средневековой литературы. В литературе, живописи и музыке последовательность открытия и освоения «чужого слова», разнообразных стилей и форм была приблизительно одинаковой<sup>48</sup>. Стилистая «полифония» сопрягает модернизм с осуществленными духовными открытиями. Образ современности деформируется: то растягивается, напрягается разнонаправленными (к прошлому и будущему) временными векторами, то сжимается в неуловимо-неосозаемую точку, миг, готовый к новому взрыву. Для позднего модернизма актуальна пространственная модель культуры, воспринимаемой как архив ценностей, которые, подобно маскарадным костюмам, можно примерять на себя и на весь мир, и поэты стремились «проиграть» и музыку барокко, и ритмы джаза, и африканский напев, и священный хорал. Ж. де Лима соединял негритянский заговор и подражание Песни Песней, К. Друммонд де Андраде создавал пародии на романтического героя, насыщенные метафорами в стиле Гонгоры, и обращался к изящной простоте народных куадрас. М. де Андраде сочетал архаический миф и поэтику «свободного слова» со стилистикой кантигас галисийско-португальской лирики. Ощущение пульсации времен культуры приводило к обнаружению глубинной внутренней связи явлений и, выводя эту связь на уровень художественного текста, оформлялось в виде столкновения-взаимодействия различных языковых картин мира. «Языковые» (знаковые, символические) образы национальной культуры входят в полифоническую систему модернизма, претексты национальной культуры фигурируют в качестве уже осуществленных «открытий», которые повторяются и отвергаются модернистами, вызывают их преклонение и осмеиваются ими. Пародийное осмеяние, как и травестийные и инверсионные принципы, имеют, на наш взгляд, особое значение. Появление пародии связано в бразильской литературе именно с модернизмом, а это опосредованно указывает на определенную его итоговость по отношению к предшествующей традиции.

Модернистская художественная практика была чрезвычайно важна для эволюции национальной словесности<sup>49</sup>. Заинтересованность в фольклоре как существеннейшей форме проявления национальной самобытности, языковые новации, открытые модернизмом художественные возможности устного слова воздействовали на формирующиеся с 1930-х годов новые направления бразильской прозы (в том числе на самое представительное из них, так называемый северо-восточный роман), сохраняя актуальность при становлении литературных направлений 60–80-х годов.

Влиятельность заложенных модернизмом тенденций для бразильской литературы позднейшего периода вызвала полемику о хронологических границах модернизма. Что касается нижней границы, то она определяется моментом первоначального формирования модернистской программы, т. е. 1910-ми годами. В эволюции же собственно модернистской системы можно выделить два этапа: 1922–1928 гг. и 1928–1945 гг. На первом этапе определяются основные ориентиры модернизма, формируются принципы поэтики. Второй этап характеризуется дифференциацией модернистских программ («Антропофагия» — «Анта» и др.), нарастанием аван-

гардно-традиционалистских тенденций, выраженных в индеанизме и негрризме; в возрождении символизма (в том числе в католической поэзии), в контекстуальных изменениях, связанных с эволюцией регионализма.

Что же касается верхней границы, то ее определение долгое время носило дискуссионный характер. Так, при отождествлении модернизма с радикальным авангардом оказывается, что поэтика обновления исчерпала себя к середине или к концу 1920-х годов, а различные группировки, возникающие на рубеже 20–30-х, как и творчество отдельных писателей, художников 30–40-х, характеризуются как внесистемные «индивидуальные» программы<sup>50</sup>. С другой стороны, понятие «бразильский модернизм» употребляется в расширительной трактовке, применяясь ко всему комплексу бразильской литературы XX в.<sup>51</sup>

Отграничение литературного модернизма от современных ему и последующих явлений может основываться на преимущественно поэтическом характере модернизма. В литературном модернизме поэтические жанры не только количественно опережают прозаические, но оказывают на последние непосредственное влияние, связанное с вводом в систему прозы формально-содержательных новшеств, уже освоенных поэзией (техника монтажа, совмещение различных точек зрения на объект изображения, принцип семантической неопределенности текста и связанное с ним повышение роли реципиента и др.). Особый пласт изменений, происходящих при воздействии поэзии, относится к явлению анафорического членения текста, к насыщению его метафорами и другими видами тропов. Перемещение по каналу поэзия–проза устойчиво сохраняется до 1940-х годов, и именно в это время возникает новое («постмодернистское») поэтическое явление, вошедшее в историю литературы под названием «поколение 1945 года», а в начале 1950-х оформляется неоавангардистская школа «конкретной поэзии». Пожалуй, именно 1940-е годы являют собой перелом в развитии модернизма как художественной системы, которая приобретает завершенный характер, превращаясь в традицию — «объект» наследования или полемики для новых авторов. Ощущение границы возникает в 40-е годы и у самих модернистов. О. де Андраде окончательно оставляет поэзию, обращается к созданию историко-культурологических эссе; К. Друммонд де Андраде называет сборник рубежа 40–50-х годов «Новые стихи», а Ж. де Лима с конца 40-х возвращается к жанру сонета, с которым было связано «домодернистское» начало его творчества. К этому времени принадлежит и первое итоговое осмысление модернизма, сделанное М. де Андраде: его лекция 1942 г. «Модернистское движение» подводит итог модернизму изнутри самого модернизма.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Лотман Ю.М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 253, 260.

<sup>2</sup> См., в частности: Иванов Вяч. Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994; Романовская Т. Б. Авангард и наука // Там же. С. 10–26; Гирич Ю. Н. Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002; Батракова С. П. Картина мира в живописи XX века // Батракова С. П. Искусство и миф: Из истории живописи XX века. М., 2002.

<sup>3</sup> См.: *Надьярных М.Ф.* Литература Бразилии // История литератур Латинской Америки. М., 2004. Кн. 4, ч. 2. С. 569–572.

<sup>4</sup> *Morreira Lette D.* O caráter nacional brasileiro. São Paulo, 1983. P. 207–208.

<sup>5</sup> *Pinto M. de Sousa.* O futurismo (À hora do correio) // *Correio da Manhã*. 1909. 6 abr. Цит. по: *Fabris A.* A questão futurista no Brasil // *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. São Paulo, 1990. P. 70.

<sup>6</sup> *Silva Brito M da.* História do modernismo brasileiro. Antecedentes da Semana de Arte Moderna. São Paulo, 1958. P. 31.

<sup>7</sup> *Lobato Monteiro J.B.* A propósito da exposição Malfatti // *O Estado de São Paulo*. 1917. 20 dez. Цит. по: *Brasil: 1º Tempo modernista — 1917/29. Documentação*. São Paulo, 1972. P. 45.

<sup>8</sup> Цит. по: *Muricy A.* Villa-Lobos, uma interpretação. Rio de Janeiro, 1961. P. 48.

<sup>9</sup> *Fabris A.* A questão futurista no Brasil // *Modernidade: vanguardas artísticas na América Latina*. P. 67–80.

<sup>10</sup> *Jardim de Mordês E.* Graça Aranha e o caminho aberto por «A Estética da vida» // *Jardim de Moraes E.* A Brasilidade modernista. Sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro, 1978. P. 19–44.

<sup>11</sup> *Aranha Graça J. P. da.* Obra completa. Rio de Janeiro, 1968. P. 460–483.

<sup>12</sup> *Aranha Graça J. P. da.* A emoção estética na arte moderna // *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, 1983. P. 286.

<sup>13</sup> *Picchia M. del.* Arte moderna // *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. P. 289, 292.

<sup>14</sup> *Andrade M. de.* Pauliceia desvairada. Prefácio interessantíssimo // *Andrade M. de.* Poesias completas. São Paulo, 1970. P. 22–24. В поэтической полифонии Андраде обобщались различные авангардные модели: футуристическая поэтика «свободных слов», живописная практика кубизма, комплекс идей симультанеистской поэтики, кинематографического монтажа и т. д.

<sup>15</sup> Приводим текст стихотворения в оригинале: Onde até na força do verão havia / tempestades de ventos e frios / de crudéssimo inverno / Fr. Luis de Sousa. São Paulo! Comoção de minha vida... / Os meus amores são flores feitas de original... / Arlequinall... Traje de losangos... Cinza e ouro... / Luz e bruma... Forno e inverno morno... / Elegâncias sutis sem escândalos, sem ciúmes... / Perfumes de Paris... Arys! / Bofetadas líricas no Trianon... Algodoal! / São Paulo! Comoção de minha vida... / Galicismo a berrar nos desertos de América! (*Andrade M. de.* Poesias completas, P. 32).

<sup>16</sup> См.: *Porto Ancona Lopes T.* Mário de Andrade: Arlequin et modernité // *Europe*. 1979. A. 57. N 599. P. 143.

<sup>17</sup> *Andrade M. de.* Poesias completas. P. 33. Тупи (тупи-гуарани) — группа индейских этносов Парагвая, Бразилии, Перу, Гайаны и др. Собственно «тупи» — наименование племен и языков соответствующей этнической группы, проживающей на востоке Бразилии (число говорящих к концу XX в. — около 30 000).

<sup>18</sup> *Bopp R.* Movimentos modernistas no Brasil. Rio de Janeiro, 1966. P. 20.

<sup>19</sup> «Клаксон: ежемесячное издание о современном искусстве», май–декабрь 1922; «Красная земля и другие земли», 1926; «Журнал Антропофагии» Сан-Пауло; «Эстетика», Рио-де-Жанейро, сентябрь 1924–1925; «Новая Эра», Ресифе, 1924; «Журнал», Бело Оризонте, 1925; «Праздник», Рио-де-Жанейро, 1927–1929, 1934–1935; «Зеленое», Катагуазис, 1927.

<sup>20</sup> *Andrade O. de.* Manifesto da Poesia Pau-Brasil // *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. Petrópolis, 1983. P. 330, 327.

<sup>21</sup> *Costa L.* Arquitetura brasileira. Rio de Janeiro, 1952. P. 52; *Хайт В.Л.* Искусство Бразилии: История и современность. М., 1989. С. 117–152.

<sup>22</sup> О. де Андраде — один из наиболее смелых экспериментаторов не только в области поэзии — помимо «Бразильской древесины» ему принадлежат сборник «Первая тетрадь

ученика от поэзии Освальда де Андраде» («Primeiro caderno do aluno de poesia Oswald de Andrade», 1927); поэтические циклы «Песнь Песней для флейты и скрипки» (1942), «Золотой жук» (1946), — но и в области драмы: «Король свечи» («O rei da vela», 1933); «Человек и лошадь» («O homem e o cavalo», 1934); «Мертвая» («A morta», 1937), в прозаических жанрах. Он создал романную «Трилогию изгнания» («Trilogia do exílio»): «Осужденные» («Os condenados», 1922), «Звезда-полынь» («A estrela do absinto», 1927), «Красная лестница» («A escada vermelha», 1934); романы «Сентиментальные воспоминания Жоана Мирамара» («Memórias sentimentais de João Miramar», I вариант 1914–1916, II вариант — 1923, опубл. 1924), «Серафим Большой Мост» («Serafim Ponte Grande», 1929, опубл. 1933). О. де Андраде стал зачинателем модернистской урбанистической прозы, принципы которой разрабатывал в романном цикле о Сан-Пауло «Нулевая отметка» («Меланхолическая революция», 1943; «Низ», 1945).

<sup>23</sup> Andrade O. de. Poesias reunidas. Rio de Janeiro, 1978. P. 80. Приводим оригинальный текст: «as meninas da gare / Eram três ou quatro moças bem moças e bem gentis / Com cabelos mui pretos pelas espáduas / E suas vergonhas tão altas e tao saradinhas / Que de nós as muito bem olharmos / Não tínhamos nenhuma vergonha». В сравнении с подлинным текстом Перо Вас де Каминьи выявляется единственная купюра, касающаяся «срама» индейнок. После слов «высокий и закрытый» у автора письма стоит: «и совершенно лишенный волос» («E tam limpas das cabeleiras» // Vaz de Caminha P. Carta a el-rei dom Manuel. Lisboa, 1974. P. 95). Далее тексты идентичны.

<sup>24</sup> Знаковый характер нарочитой хаотичности сборника, наглядно представлявшего хаос бразильского мира, отметили только К. Друммонд де Андраде. См.: Brasil: 1º tempo modernista. São Paulo, 1972. P. 158.

<sup>25</sup> Salgado P. O significado da Anta // Brasil: 1º tempo modernista. P. 284–288.

<sup>26</sup> Andrade O. de. Manifesto Antropófago // Cândido A., Aderaldo Castello J. Presença da literatura brasileira. São Paulo, 1967. Vol. 3: Modernismo. P. 66.

<sup>27</sup> Andrade O. de. Manifesto Antropófago. P. 68–69.

<sup>28</sup> После первой публикации автор не раз возвращался к тексту поэмы, перерабатывал, сокращал, дополнял его. Окончательный вид поэма приобрела в 1943 г. Именно поэма Рикардо долгое время была одним из самых известных произведений бразильского модернизма в Латинской Америке (среди ее переводчиков на испанский язык значится Г. Мистраль).

<sup>29</sup> Bopp R. Cobra Norato e outros poemas. Rio de Janeiro, 1976. P. 5, 34.

<sup>30</sup> См.: Топоров В.Н. О структуре некоторых архаических тестов, соотносимых с концепцией «мирового древа» // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 45–73.

<sup>31</sup> Имя героя М. де Андраде добыл из «Словаря Амазонских редкостей» Т. Коха Гренберга. См.: Andrade M. de. A Raimundo Moraes // Brasil: 1º tempo modernista. P. 295.

<sup>32</sup> Andrade M. de. Prefácios para «Macunaima» // Brasil: 1º tempo modernista. P. 289.

<sup>33</sup> Ср. болезни Макунаимы и знаковый заголовок исследования Б. де Магальянса «Великий больной Южной Америки» (1916).

<sup>34</sup> См., напр.: Scliar Cabral L. As ideias lingüísticas de Mário de Andrade // Aspectos de modernismo brasileiro. Porto Alegre, 1970. P. 105–147.

<sup>35</sup> Ср. развитие деривационной темы в эссе Ж. де Аленкара «Наш песенник» (1874): Alencar J. de. Obra completa. Rio de Janeiro, 1960. Vol. 4. P. 962, 973.

<sup>36</sup> Иванов Вяч. Вс. Очерки по предистории и истории семиотики // Избр. труды по семиотике и истории культуры. М., 1998. Т. 1: Знаковые системы. Кино. Поэтика. С. 606–617.

<sup>37</sup> Lima J. de. Poesia completa. Rio de Janeiro, 1980. Vol. 1. P. 73. Подстрочный перевод: «Вечер кончается, роток ночи открывается / С первыми звездами / Последними звонами / Звезд посреди и за церковью позади / Полная луна появляется».

<sup>38</sup> Земсков В. Б. Негристка поэзия антильских стран: Истоки, создатели, история // *Художественное своеобразие литератур Латинской Америки*. М., 1976. С. 77–130.

<sup>39</sup> Васина Е. Творчество Ж. ди Аншеты и формирование театральной традиции в Бразилии XVI в. // *Очерки истории латиноамериканского искусства*. М., 1997. С. 164–174.

<sup>40</sup> Вопрос о начале ввоза рабов на территорию Бразилии остается дискуссионным: называются даты от 1531 до 1548 г. См.: *Pierson D. Brancos e pretos na Bahia*. São Paulo, 1971. P. 171.

<sup>41</sup> Ramos A. O folclore negro no Brasil. Rio de Janeiro, 1955. P. 28–32.

<sup>42</sup> В литературе негр присутствует только как одна из местных реалий. В XVI в. М. да Нобрега упоминает о «рабах из Гвиней», в словесности XVII в. иронизаторские образы негров и мулатов возникают в поэзии Г. де Матоса, в проповедях А. Виейры те же «герои» приобретают трагически-страдательный ореол. Только в диалогах А.Ф. Брандона фигура негра видится в мистическом ореоле владения «тайнами земли», негр, столь же чуждый миру Бразилии, как и белый, оказывается способным к познанию ее скрытых сил. Но и в это время, и на протяжении последующих двух веков образ негра (мулата) выступает в «служебной» функции, подчиняясь той или иной авторской символической-стилистической концепции (сентименталистской в «Смутянке» Маседо и «Рабыне Изауре» Гимаранса, позитивистской в «Мулате» Азеведо).

<sup>43</sup> Научной основой погружения в афробразильский мир служили фольклорные собрания С. Ромеро и историко-этнографическое исследование Р.Н. Родригеса «Африканцы в Бразилии» (1905), переизданное в 1926 г. А в них понимание инаковости негритянской культуры сочеталось с характерной для начала века критикой «низшей» черной расы, что требовало художественной корректировки.

<sup>44</sup> Цит. по кн.: *Damasceno B.G. Poesia negra no modernismo brasileiro*. Campinas, 1988. P. 105.

<sup>45</sup> *Drummond de Andrade C. O homem do Pau-Brasil // Brasil: 1º tempo modernista*. P. 238.

<sup>46</sup> «Роза народа» («A rosa do povo», 1945), «Новые стихи» (1947), «Светлая загадка» (1951), «Карманная гитара» (1952), «Владелец воздуха» (1954), «Жизнь начисто» («A vida passada a limpo», 1958), «Урок вещей» («Lição das coisas», 1962), «Стихотворения. Хроника обыденной жизни и кое-каких видений» (1967), «Бык-время» («Boitempo», 1968), «Грязь белизны» («As impurezas do branco», 1973), «Прежний мальчик» («Menino antigo», 1973), «Весенняя речь и отдельные тени» («Discurso de primavera e algumas sombras», 1977).

<sup>47</sup> Символистский спиритуализм ориентировал эволюцию столичной группы «Праздник» (Festa, 1927), выпускавшей одноименный журнал.

<sup>48</sup> Соединение времен культуры отчетливо проявляется, например, в творчестве Э. Вилла-Лобоса: «Вилла-Лобос начал как постромантик, затем пришел к импрессионизму и фольклору, позже обратился к классицизму в стиле Баха и сегодня (имеется в виду середина 1940-х годов. — М.Н.) синтезирует все эти стили» (*Smith C. S. Heitor Villa Lobos // Compositores de América*. Washington, 1960. Vol. 3. P. 6).

<sup>49</sup> При эволюции модернистской системы (1922–1945) ее концептуальная новизна, по существу, не была осознана. Модернизм воспринимался в основном в связи с поэтикой эксперимента, формальных поисков, как новый набор художественных средств для выражения национальной темы, концептуальная же новизна модернизма исследуется с конца 1950-х годов.

<sup>50</sup> *Bosi A. História concisa da literatura brasileira*. São Paulo, 1970. P. 373–389.

<sup>51</sup> *Cândido A. Introducción a la literatura del Brasil*. La Habana, 1971; *Brasil F. de Assis. O modernismo*. Rio de Janeiro, 1976; *Coutinho A. Introdução à literatura no Brasil*. Rio de Janeiro, 1976; *Idem. La moderna literatura brasileira*. Buenos Aires, 1980.



В Польше фазы развития, эволюция авангарда были иными, нежели, к примеру, в Западной Европе. Варианты новаторских поисков «неевклидова» искусства имели в этой стране свой облик, обусловленный спецификой преодолеваемых традиций и параллельным иноевропейскому самозарождением многих тенденций. Чужие течения проецировались на собственный, славянский тип самовыражения и художественного познания. Польские художники и литераторы много путешествовали и многое перенимали, активно переводили сочинения своих зарубежных собратьев. Информация о новых веяниях в искусстве быстро появлялась в печати. При этом кое-что молчаливо или демонстративно отвергалось; воспринимались и ассимилировались лишь те идеи и аспекты авангардных течений, что ложились на субстрат отечественной культуры. При явном общественном интересе к «каскадерам» фантазии (общепринятый штамп польской критики), авангард никогда не был в Польше доминантой художественного процесса — ни статистической, ни ценностной.

Современники, даже не склонные к эстетическому консерватизму, подмечали в доморощенном авангарде прежде всего не столько самобытное, сколько заезженное, видя в нем «детскую болезнь» новейшего искусства. К примеру, Кароль Ижиковский (1873–1944), авторитетный критик и сам автор экспериментального романа («Манекен», 1903), в статье «Литературные переломы в Польше как плагиат» констатировал «невразумицу» и подражательность творений отечественного авангарда. Разумеется, заимствований было в избытке, однако они — при упорно декларируемом поляками европоцентризме — чаще всего модифицированы, соотносены с национальной традицией иронии и гротеска. Здесь тоже были самозванные «короли времени» и «председатели пространства», но правили они недолго. Потому и растворение авангарда, ассимиляция его поэтики искусством в целом происходили в славянской Польше — как и в России — интенсивнее и завершились прежде, нежели в искусстве Запада. И читатель, и зритель зачастую воспринимали произведения авангардистов как насмешку, бессодержательную провокацию, однако именно эти опыты — как иммунизирующая прививка — обеспечили польскому искусству запас прочности в последующих острых борениях новаторов и архаистов.

Само слово «авангард» — эта метафора, ставшая термином, — в Польше прижилось давно и прочно, на него непреходящая мода. Применительно к искусству понятие функционирует с начала 1920-х годов. Одним из первых его использовал поэт Тадеуш Пайпер (1891–1969) в статье «Новая испанская поэзия» (1921), говоря

об «общем движении литературного «авангарда»». Позже он нарек поэзию авангарда апостольским искусством «для двенадцати». Слово прижилось как самоназвание созданной Пайпером литературно-художественной группы «Краковский авангард»; к экспрессионизму и футуризму его тогда не относили. Во Львове в 1933–1934 гг. издавался «независимый иллюстрированный еженедельник, посвященный вопросам театра, радио и кино» под названием «Авангард». Десятью годами раньше этим ярким словом назвалось производственное кинообъединение, с авангардизмом мало связанное. Вообще в межвоенное двадцатилетие в Польше выходило немало молодежных, военных, корпоративных, политических журналов и газет, имевших в названии составляющую «авангард».

В критику, все активнее переходившую в те времена от профессионалов к самим писателям и художникам, слово попало из программных лозунгов и стало раздражающим фактором. «Слово «авангард» должно быть запрещено. Кто его произнесет — заплатит штраф»<sup>1</sup>, — предостерегал художник Антоний Бохдзевич, причем, безрезультатно. Историко-литературным термином оно стало после Второй мировой войны, когда расширился объем понятия. Ныне «авангард» понимается прежде всего как собирательное наименование комплекса художественных тенденций, направлений, течений условно первой трети XX в., угасших в 1930–1940-е годы («исторический» авангард). Корни авангарда в польском искусстве глубоки и разветвлены. В конце 1880-х годов началась очередная — после романтического бунта и позитивистско-натуралистической стабилизации — волна обновления. Двадцатипятилетняя эпоха меланхолически-туманной «Молодой Польши» (или, что то же, польского «модернизма», именуемого также «неоромантизмом») стала переходным временем смещения приоритетов, релятивизации картины мира, вставания культуры в эпоху смуты, рассеяния и утраты смыслодержущих основ. Постнатуралистический культ суровой правды уживался с поверхностной «народоманией» и мифологией «искусства для искусства», импрессионистическая субъективность — с экспрессионистической контрастностью образов. Произошел общий сдвиг от опосредованной, суггестивной экспрессии точного письма к экстатической импульсивности, иррациональному трансу, размыванию смыслов (на фоне сецессионной тяги к орнаментальной отточенности формы). Художники и писатели «Молодой Польши» группировались вокруг журналов, важнейшие среди которых — краковский литературно-художественный еженедельник «Жиче» («Жизнь», 1897–1900) и варшавская «Химера» (1901–1907) — стали колыбелью новорожденного авангарда.

В отличие от символистского по преимуществу модерна, мрачно-пессимистического, оплакивавшего мир в его всеобщих неизменных связях, констатирувавшего и эксплуатировавшего отчужденную неподлинность и непостижимость бытия, художники еще не названного авангарда ставили созидательные цели, утверждали искусство познающее, активное, пророческое, уповали на духовную революцию, экстатическое жизнестроительство, открытие энергетических потоков и универсальных кодов бытия. Многие из них верили в неизбежность общественного прогресса. Внутреннее и социальное, проблемы, формы и стили явились здесь в клочковатом смешении, в магматической первозданности. Незавершенность, случайность, невыстроенность, эклектизм, внесистемность стали знаками нового художественного достоинства. Ярчайшим качеством авангарда оказался парарелиги-

озный утопизм. Авангард претендовал на видение эсхатологической перспективы, приписывал сакральный смысл своим импульсивным попыткам сквозь шум актуальности различить трансцендентную суть.

Таким было уже самое начало — *ранний период авангарда* в Польше, протекавший еще на разделенной территории страны и во многом в «чужих» эстетических формах. Первым из течений авангарда в недрах модерна в 1900-е годы явил себя *экспрессионизм*. Его поэтика обобщенной, «космической» тревожности опиралась на оппозицию духа и биоматериальной мотивации. Выявлению вселенских констант, приближению к абсолюту служила подчеркнутая «некрасивость», шокирующая стилевая динамика в соединении с патетической риторикой, нацеленной на «изменение» мира. Как эстетическое явление экспрессионизм возник до своего программного оформления и жил дольше, чем существовали экспрессионистские группы. Принято считать, что его жесткий центр связан с германской культурой-родоначальницей, но во многих странах, в том числе в Польше, экспрессионизм развивался одновременно и независимо, опережая манифесты. Эта стадия связана с именами таких писателей, как Станислав Пшибышевский (1868–1927), Вацлав Берент (1873–1940), Тадеуш Мицинский (1873–1918).

Уроженец прусской части разделенной Польши, прозаик, драматург, эссеист С. Пшибышевский писал по-немецки и по-польски. В философском эссе «К психологии индивида» (1892) он обосновал неизбежность конфликта между творческой личностью и «здоровым» обществом; независимо от Фрейда разработал сходную концепцию психики. Благодаря этому сочинению прослыл гением в кругу немецко-скандинавской богемы. Его «рапсодии» «Заупокойная месса» (1893) и «Кануны» (1895), экзотические гимны плоти, были восприняты современниками как эталонное выражение декадентского индивидуализма и пессимизма. В драме «Великое счастье» (1897) и прославивших его романах: «Ното sapiens» (трилогия, 1895–1896) и «Дети сатаны» (1897) — раскрыта разрушительная природа психологии «сверхчеловека». Пшибышевский интересовался оккультизмом, сатанизмом, демонологией, всеми видами «тайного знания», что сказалось, в частности, в романе-эссе «Синагога сатаны» (1897). В книге литературных очерков «Путями души» (1897) проповедовал анархистское богоборчество.

В 1898 г. Пшибышевский стал главным редактором краковского журнала «Жиче», превратив его в рупор польского модернизма (вместе с С. Выспянским, отвечавшим за художественное оформление, редактировал его вплоть до ликвидации в 1900 г.). В 1899 г. Пшибышевский поместил здесь антипозитивистские манифесты «Confiteor» и «За “новое” искусство» — апологию «искусства для искусства», выражающего «нагую душу» человека в ее неподконтрольной сознанию стихийности. Обличение тривиального, житейской рутины ради полноты самопознания провозглашалось задачей вдохновенных «аристократов духа», «скрепов» Абсолюта. В программном эссе «О драме и сцене» (1905) Пшибышевский выдвинул идею «синтетической драмы», раскрывающей через любовную интригу весь спектр конфликтов индивидуального бытия. Его собственные пьесы: «Мать» (1903), «Снег» (1903), «Вечная сказка» (1906), «Обручение» (1906) и др. — сводились при этом к расхожим мелодраматическим сюжетам, решенным стандартно, но с «плотусторонним» намеком. Эпатажный образ жизни Пшибышевского, наряду с его радикальной концепцией искусства, составлял значимый элемент декадент-

ской ауры «Молодой Польши», своего рода «театро дель арте, из которого время от времени выносили настоящие трупы» (Т. Бой-Желенский).

Интересен роман Пшибышевского «Крик» (1914), повествующий о бессилии художника выразить кошмар социальных катаклизмов; натуралистически-бытовые коллизии вытеснены здесь экстатическими видениями в духе ранних «рапсодий» писателя. В «рапсодии» «Тиртей» (1915), анализируя психологию толп, охваченных боевым энтузиазмом, писатель воспел стихию войны, видя в ней «гнев души Вселенной, мстящей за то, что ее дары бездумно растрочены». В цикле новелл «Возвращение» (1916), повествующих о боях польских легионеров с русской армией, пришел к выводу, что война дает былым декадентам шанс очистить совесть и подвигом искупить вину. В 1916 г. Пшибышевский знакомится с Е. Гулевичем, будущим основателем группы польских экспрессионистов. В 1917–1918 гг. его публицистика существенно воздействовала на позицию экспрессионистского журнала «Здруй». В статьях «Расчет» (1917), «Возвратная волна» (1918), «Вокруг экспрессионизма» (1918), «Экспрессионизм, Словацкий и “Тенезис из Духа”» (1918), а также в книге «Путями польской души» (изданной в «Библиотеке “Здруя”») Пшибышевский выводил экспрессионизм из национального романтического источника, стремясь нейтрализовать влияние немецкого социал-радикального активизма. По его мнению, «вся история культуры — не что иное, как яростная борьба с экспрессионизмом», понимаемым как духовное творчество. В новом кредо Пшибышевского понятие «похоть» было заменено понятием «дух», однако это были прежние идеи, записанные отчасти новыми словами. «Половая сатанистика» Пшибышевского пользовалась на рубеже веков огромной популярностью. Новые произведения немедленно переводились и издавались в Германии и Скандинавии. В России слава писателя была особенно громкой. Вскоре после смерти его книги были надолго забыты. В общественном сознании осталась скандальная легенда, которая сложилась благодаря целенаправленным усилиям самого писателя. Пшибышевский стал прототипом героев ряда романов (в частности, «Волшебной горы» Т. Манна). Ст.И. Виткевич в своей прозе и драмах пародировал литературную технику и личность Пшибышевского.

Произведения поэта, прозаика, драматурга, публициста Тадеуша Мицинского: его единственный стихотворный сборник «Во мраке звезд» (1902, иллюстрации С. Выспянского), поэмы в прозе «Пантеист» (1893), «Долина мрака» (1902), «Несовершенный» (1904) и др. — повествуют о духовных перипетиях «узника бытия», который, в отчуждении от абсурдного мира, пытается оформить новый смысл, возратить человеку божественное достоинство. О стремлении личности к психо-метафизической полноте, о посвящении адепта в тайное знание и его преображении Мицинский многократно говорит в символично-визионерских романах-мистериях: «Нетота. Тайная книга Татр» (1910), «Солнечная Живия» (1912), «Ксендз Фауст» (1913, вышел с иллюстрацией Ст.И.Виткевича), «Вита» (1914), в новеллах сборника «Чернобыльские дубы» (1911). Его проза, пронизанная драматическими и стихотворными вставками, сочетает напряженный спиритуализм, эзотерические аллегории и приключенческую фабулу, основанную на мотивах реальной истории.

Опора на историческую достоверность — исходный пункт и драматургии Мицинского (автор 16 пьес, он безуспешно добивался их постановки), однако тема

здесь — лишь повод для красочного метафорического действия, в котором сценические ситуации свободно скомпонованы ради выражения противоборства идей. Написанные языком возвышенно-экстатическим, частично стихами, драмы Мицинского: «Князь Потемкин» (1906, пьеса, сюжетно связанная с восстанием на броненосце), «Во мраке золотого дворца, или Базилисса Теофану» (1909, трагедия из византийской истории), трагическая мистерия «Польские Фермопилы» (1913), «Роман о Семи спящих братьях в Китае» (1915) и др. — переносят эмпирические события во вневременной, космический контекст «Театра Души». Видимый мир предстает как часть подлинной реальности, социальный опыт суммируется в мифологических матрицах, отражающих сакрально-демоническую двойственность бытия, вечную борьбу смыслообразующих начал истории.

Мицинский усиливает конфликты людских страстей, сталкивает противоположности в духе гностической эсхатологии. Убежденный в перманентном «пожаре мира» и регрессе человека, он рассматривает историко-национальные проблемы в провиденциально-мифологической перспективе, выражая веру в «ритм возрождения». Его герои внеконфессионально религиозны; они воспринимают божественную сверхиндивидуальность как единство противоборствующих начал, а жизнь обществ — как путь освобождающих от материализма катастроф. По Мицинскому, «единственная подлинная революция» — духовное деяние, прорыв к полному, интуитивному познанию. Противник схематизма и ортодоксии, Мицинский был культурсинкретиком и теоцентрическим анархистом. Стремясь синтезировать мировую эзотерическую мысль, он черпал из множества традиций, сводя воедино в эпических парафразах и метафорах гиперборейско-индуистские и каббалистические мотивы, оккультизм и средневековую мистику, романтическое мессианство и панславизм, инспирируя и поддерживая легенду о себе как о «маге».

Мицинский метафорически исследует диалектику индивидуального духовного восхождения, борьбы христианского и люциферического начал в истории. Событийная фабула его произведений развернута в череду свободно связанных эпизодов, жанровые границы размыты. Гротескно подчеркнуты неисчерпаемость исторического мифа, несводимость идей и событий к однозначной трактовке. Мицинский склоняется к признанию относительности нравственных оценок: всякий протест против зла неизбежно несет новое зло и уничтожает человечность, за которую ратовал протестующий, однако стремление исправить мир неискоренимо, угасание воли к борьбе свидетельствует об упадке. Мицинский демонстративно игнорировал принципы художественной автономии и жанровой специфики литературы, стремился к передаче невыразимого через атмосферу кошмарного сновидения. Калейдоскоп фрагментарных образов и образно не претворенных размышлений открыто антиэстетичен, хаотичное богатство текста нередко производит впечатление неотделанного наброска, словно выражает презрение к работе над формой вообще. В то же время недоверие к обыденной речи сказывается в маньеристской расточительности, хитросплетениях стилизаций, эмоциональном многословии, парадоксальном сочетании неопределенности с избыточной конкретностью. Противовесом дисгармонии служат ирония и гротеск, за которые Мицинского высоко ценил Ст.И. Виткевич, определивший его творчество как «тигриный прыжок в будущее нового искусства». Опыт Мицинского оказался чрезвычайно важен для последующей польской литературы экспрессионистской ориентации.

Оппозиционное по отношению к традиции, искусство авангарда явилось, тем не менее, развитием уже известных тенденций. В целом это рационалистический «метатекст», хотя нацелен он чаще на выражение гипотезы, а не на утверждение данности. Его общий смысл — драматическая исповедь человека, понявшего по ходу жизни, что мир невозможно не только изменить, но и познать. Новая манифестация этой, по-своему банальной, но всегда будоражащей истины — попытка бегства от безысходности, причем почти сразу — в гротеск, иронический скепсис, игру, мистификацию. Содержанием искусства стало сокрушение фиксированных норм общественного бытия, борьба с общекультурным системопоподобием. Объектом изображения и выражения оказались не только факты жизни и фантазии в новых конфигурациях, но и сам язык, форма видения. Заявила о себе как доминанта поэтика неустойчивого смыслового равновесия, речевого алогизма и смешения жанров, сформировался императив дискретности и незавершенности, утвердилась установка на свободу тематики и стиля, на поиск новых техник выражения. В прозе фабулу заменило эссе, диалог, столкновение цитат, нагнетание вариативных повторов, стало казаться архаичным само понятие красивой композиции, в дело пошли телеграфный стиль, риторические сдвиги и приемы журналистики. В поэзии и драме развилось тяготение к ассоциативности, коллажности, порой бессвязности речи и действия, к расписыванию на голоса философских выкладок. Визуальное дробление, оптические эффекты, отказ от фигуративности стали общим местом в живописи и графике.

В 1890–1900-е годы значительные произведения создавались художниками, *post factum* приписанными к авангарду в силу не только особенностей поэтики, но и роли в действительном обновлении духа национального искусства. Великий мастер той — раннеавангардной — формации, живописец и драматург Станислав Выспянский (1869–1907), объемно и глубоко представил на языке постромантических символов драматизм личностного познания в контексте истории. Его почерк аналитически-традиционен, но небанален и свеж. Именно содержательное новаторство выдвинуло автора трагикомедий «Свадьба» (1901) и «Освобождение» (1903) в ряды главных фигур литературного, театрального и художественного авангарда, реально вытесняющего отжившие устои новыми ценностями. Это тот редкий случай, когда слово соответствует сущности явления.

Укоренению авангардизма в польском искусстве сопутствовал бунт младших (и меньших) современников Выспянского против прагматических задач творчества: вместо проблем «внешних» (национальная и социальная эмансипация) на первый план вышли проблемы «внутренние» (высвобождение индивидуального «я», мистический прорыв), сформировался культ «преднамеренной непреднамеренности» художественного действия (Ижиковский). Однако тут же зазвучало разочарованное признание фактической дезинтеграции личности — ее незавершенности, подвластности природным инстинктам и цивилизационным шаблонам, деструктивному началу, вырвавшемуся из-под контроля разума. Вычурно-кричащая форма не могла скрыть элементарности и бесперспективности этой констатации (яркий пример — проза и драмы Пшибышевского). Аномальное становилось нормой и вело к нарастанию хаоса и распада.

Выход из бескрайнего хаотизма для авангарда состоял в ироническом остраении, чему и посвятили себя *антидекаденты* 1900–1910-х годов, представлявшие

следующую, реформаторскую, волну авангарда. Это, в частности, прозаики и драматурги Роман Яворский (1883–1944), Станислав Игнаций Виткевич (1885–1939), художники Яцек Мальчевский (1854–1929), Витольд Войткевич (1879–1911).

В сборнике новелл Р. Яворского «Истории маньяков» (1910) и примыкающих к нему новеллах «Рассказ о печали в четырех стенах» (1911) и «Фанфарон» (1918) изображен странный, пространственно и хронологически неопределенный мир, где красота слита с уродством, скука и бессилие — с мечтой, чуждость граничит с преступлением. Фрагментарное лирическое повествование скреплено обобщающим комментарием; сниженными, доведенными до абсурда условностями «сецессионной» поэтики достигнут эффект нарочитого маньеризма, искусственности, свидетельствующий о скептической позиции писателя: образные и тематические штампы полемически меняют функции. «Торжественный», «серьезный» гротеск «Историй маньяков» ведет происхождение от карнавальных жанров, на что прямо указано в тексте. Это орнаментальная, стилизованная проза, контрастная и пародийная, но находящаяся вне рамок сатиры. В ней снято противопоставление изобразительного описания и сюжета: картины равноправны с событиями, причем ни то ни другое не влияет на авторские размышления, сплетающиеся в параллельную повествованию прихотливую вязь. Внимание Яворского сосредоточено на материале антиэстетичном, позиция неуловима, стиль диковинно гибриден.

В драме «Гамлет II, корольевич Вселенной» (1911–1924) шекспировская фабула перенесена в современность, история показана как гротескный фарс противостояния утилитарного и трансцендентного: вернувшийся с войны разочарованный герой, исповедующий религию «творческой энергии», желает всех заразить «космическим творчеством», ради чего во главе бунтовщиков штурмует собственный родовый замок и попадает в тюрьму. История современных маньяков — «Свадьба графа Оргаса» (1924), аллегорический роман Яворского о культурной стагнации, вызванной «миметической заразой» всеобщей схожести, и о крахе утопической попытки возродить человечество через великую мистерию всеобщего танца. В утрированно-гротескной форме здесь представлена агония цивилизации, отождествившей обряд и игру, утратившей в культе фарса личностные ценности.

Яворский, говоря его словами, стремился «уловить смысл хаоса, найти существенное выражение эпохи», заключив трагедию в «бумажный стаканчик гротеска». Изысканный эстет, сторонник дендизма в жизни, в литературе Яворский был, по его словам, «конструкционалистом», автором причудливых, не всегда функциональных форм, основанных на ослаблении предикативности и метонимическом расширении. Пионер польской ассоциативной прозы, он осознанно пародировал стили, критически смешивая их в остраничной речи. Творчество Яворского — исток и предвестие торжества гротеска, доказавшего свою жизненность в последующие десятилетия. Оно свидетельствовало о непригодности символистской патетики для передачи психологии человека переломного времени. Его гротеск был способом критики культурных тавтологий, стремления замаскировать новыми названиями хорошо известное старое. Во вступлении к антипрагматическому «современному гротеску» «Гамлет II» Яворский провозгласил миссией искусства открытие мистического плана в десакрализованном мире, в противовес пропагандистским мистификациям политиков. Ощущение отчужденности, сознание трагической конфликтности мира, разрыва между возможностями человека и его прозя-

банием, поиск истинных ценностей за пределом видимого, деформирующая динамика выражения роднят Яворского с экспрессионизмом.

Наследие писателя и художника Ст.И. Виткевича включает многочисленные драмы, среди которых: «Тумор Мозгович» (1920), «Метафизика двуглавого теленка» (1921), «Дюбал Вахазар, или На перевалах Абсурда» (1921), «Водяная курочка» (1922), «Карахатица, или Гирканическое мировоззрение» (1922), «Сумасшедший и монахиня» (1923), «Безумный локомотив» (1923), «Мать» (1924), «Соната Вельзевула, или Подлинное происшествие в Мордоваре» (1925), «Сапожники» (1927–1934); а также романы «622 падения Бунго, или Демоническая женщина» (1910–1911), «Прощание с осенью» (1926), «Ненасытимость» (1927), «Единственный выход» (1931–1933). Большинство литературных произведений Виткевича при его жизни не опубликовано; современникам он был больше известен как портретист, критик-полюемист, автор теоретико-эстетических и публицистических сочинений. Мировое признание его творчество получило в последней трети XX в. В контексте художественного развития своего времени Виткевич оказался фигурой, воплотившей черты разных течений. Его теории и художественная практика, опирающаяся на принцип деформации, дают основание для сопоставлений с футуризмом, экспрессионизмом, сюрреализмом.

Трагизм историко-культурной концепции говорит о мировоззренческом родстве Виткевича с экспрессионизмом: он также исходил из представления об утрате духовной сущности человека в процессе общественного развития. Экспрессионистичны и его воззрения на искусство как объективацию метафизического чувства, приближающего к тайне бытия. Однако этике Виткевича чуждо утверждение мессианского превосходства художника над бездуховной массой: он не снисходит до человечества, а отождествляет себя с ним. Неприемлемо для него и нередкое для польских экспрессионистов пренебрежение трансцендентным значением формы. Он возражает против отношения к форме «не как цели в себе» а только как к средству экспрессии. «В этом состоит ошибка теории экспрессионизма, — замечал Виткевич, — не мешающая тому, что среди представителей этого направления есть гениальные творцы чистой формы»<sup>2</sup>. Для него естественен рациональный подход к композиционной разработке материала.

Его сближает с экспрессионизмом острота видения, интенсивность выражения. Эстетическое ядро сочинений Виткевича — деформация, категория, определяющая экспрессионистское видение мира. Автор драм, действие которых он мечтал подчинить логике «процесса становления», он подчеркивал самоценность формальной динамики, видя в «чистой форме» не следствие субъективного самовысказывания, но объективное проявление «странности бытия». Он воплотил в своих драмах наиболее существенное качество экспрессионизма: трагикомический гротеск его театра выражает неисчерпаемость мира и истории, раскрывает всякое состояние как момент столкновения противоречий. В то же время язык искусства, по мнению Виткевича, безотносителен к реальности, «точка зрения жизни» не существенна при эстетическом переживании: «Ошибку в теории совершают экспрессионисты, которые жизненную странность своих произведений <...> оправдывают, уверяя, будто выражают новые, неизвестные или более сложные психические состояния либо такой взгляд на вещи, выражением коего прежнее искусство себя не утруждало»<sup>3</sup>.



Об ироническом отношении Виткевича к экспрессионизму красноречиво свидетельствуют снижения, характерные для его литературных произведений, — от пародийной имитации гиперболического стиля и религиозной риторики до сатиры на «псевдотитанов» и «художников жизни». Тем не менее известны его рекомендации режиссерам ставить пьесы И. Голля (в переписке Виткевича есть упоминание о том, что он перевел на польский язык одну из них), Газенклевера, Уиру. «Сонату призраков» Стриндберга он сам в 1926 г. поставил в своем недолго существовавшем театре. Виткевич высоко ценил работы художников-экспрессионистов, в частности Кандинского. Изобразительные композиции и портреты Виткевича с их психологической утрировкой, дисгармоничными красками, резким рисунком дают повод для соотнесения с экспрессионизмом — не меньший, чем литературное наследие. Значимо и его участие — во многом, впрочем, полемическое — в деятельности тяготевшего к экспрессионизму сообщества формистов, в том числе в совместных выставках с экспрессионистской группой «Бунт». Виткевич публиковался в журнале экспрессионистов «Здруй»; в 1920 г. его пьеса «Прагматисты» (1919) вышла в «Библиотеке “Здруй”» отдельным изданием.

Виткевич был на стороне творчества, свободного от канонов, в том числе антиканонов. Он не занимался постулирующей эстетикой, его теории имеют общеметодологический характер. Однако все же он пару раз обмолвился, что его идеал художественности связан с обобщенным, антинатуралистическим «типерреализмом» (разумеется, не в ныне принятом смысле). И это может служить аргументом за то, чтобы включить творчество Виткевича в сферу сюрреализма, хотя его теории сложились, а главные произведения были написаны раньше, чем сюрреализм конституировался как течение.

Об отчетливо протосюрреалистической поэме А. Вата «Я с одной стороны и я с другой стороны моей мопсожелезной печки» (1919) Виткевич замечал, что это мешок, куда без разбора свалены россыпи самоцветов, а потому разгадать смысл целого невозможно. Вроде бы осуждая автора за неумное выдумывание «языковых страннотварей», Виткевич в то же время поддерживал «новую логику» творчества, явленную в поэме (ему принадлежала единственная рецензия на это сочинение). Впоследствии Виткевич то корректировал само понятие «сюрреализм», то всерьез критиковал «реальный» сюрреализм, то задибался, посмеивался над ним как над разновидностью «шюрблягизма» («чистоблефизма»). При этом он отдавал себе отчет в том, что и сам во многом к данному явлению близок. Ради проникновения в глубь сознания он порывал с жизнеподобием, отвергал реалистическую обусловленность образов. Открытость разнородному, несводимость воедино придавала его творчеству сюрреалистический оттенок. Кроме всего прочего, Виткевича роднила с сюрреалистами репутация эксцентрика и мистификатора, умение эпатировать, генерировать вокруг себя поле скандала.

В эстетико-философской концепции Виткевича ключевое место отдано человеческой единичной сущности; постигаемая ею тайна бытия — как единство противоположностей и взаимодополнений — подобна искомой сюрреалистами надреальности. Чистая форма искусства призвана выразить вечно ускользающую, неуловимую и неисчерпаемую «странность бытия», пробудить метафизическое восприятие мира. В его систематике художественных направлений сюрреализм пред-

стает как высшая ступень новейшей «формальной» тенденции, начатой кубизмом: «Последний побег, пущенный реализмом, — сюрреализм — показывает мир разнообразно деформированным и окарикатуренным; это финал последних судорог формальной живописи, которая изначально возникла как здоровая реакция против импрессионизма».

В теории Виткевича доминирует проблема соотношения разума и видения. В его художественной практике главное — обеспечить суггестивность произведения и создать ощущение необходимости конструкции, реализовать то, что он называл однажды (устаами героя «Сапожников») «странной сюрреалистической необходимостью в произвольности». Убежденный, что «интеллект — лишь машина, запряженная в работу», он — сторонник спонтанной экспрессии; его раздражает тип художника-«мозговика». Деятельность Виткевича сопоставима с сюрреализмом — помимо образности — благодаря принципу психического автоматизма. Он отмечал, что его картины «пишутся не холодно, а, напротив, в абсолютно бессознательном состоянии». При этом его буйное воображение поверено анализом: он сознательно комбинирует знаки подсознания. Однако местами литературные тексты Виткевича своей нарочитой неотделанностью напоминают автоматическую запись. Стихийного сюрреалиста выдает в нем и пристрастие к фиксации сновидений. «Сюрреалистичен» он и в своем осторожном отношении к беспредметной визуальности: абсолютная экспрессия требует формы, не сводимой к абстракции. При этом Виткевич порывает с жизнеподобием, прибегает к отчуждению, «совершенно свободной деформации» жизненного материала. В ткани его искусства синтезированы забытые «бывшие качества» и «качества ожидания», здесь царствует трагикомический гротеск.

В романе «Невасытимость» Виткевич характеризовал спектакль в авангардистском театре как «сюрреалистический», уточняя: «но не в том смысле, который вкладывает в это ужасная банда парижских врунов, предугаданная нашими чистоблефистами в “Лакмусовой бумажке” еще в 1921 году». Эстетическую возможность, упущенную искусством его времени, в частности футуризмом, Виткевич обозначил как «гиперреализм», пояснив: «Я не использую этот термин в значении французского литературного “surtéalisme”, где слишком много “дада” и абсолютно отсутствует существенная изобретательность на фоне полной опустошенности». Единственным известным ему «гиперреалистом» Виткевич назвал «живописца-нехудожника» Рафаэля Мальчевского (добавив, что не знает, есть ли подобное за границей). А о метафорической живописи высоко ценимого им Бронислава Линке писал так: «Единственное известное мне слово, которое (как говорят) “так и просится на язык” при взгляде на работы Линке, — “сюрреализм” <...> Не будь этот термин так банализирован и расширен невероятной пестротой его проявлений во Франции, он бы вполне соответствовал тому, что хочется выразить этим словом».

Виткевич находил, что искусство «кончилось на сюрреалистах», понимая сюрреализм двояко: и как предел «озверения формы», и как взгляд, проникающий за действительность, в глубь бытия. Парадоксально выраженная солидарность с сюрреализмом в поиске иной реальности звучит в одной из последних статей: «Искусство вообще кончается в обличье нового искусства, последний рубеж которого — сюрреализм — по сути не есть нечто чисто художественное, несмотря на своего рода подлинное величие некоторых его проявлений...» Пожалуй, он сочув-

ствовал сюрреалистическому пониманию искусства как элемента нового мира, но не мог разделить его утопический пафос.

В противовес сюрреализму, Виткевич — антиутопист, саркастичный критик иллюзий. Он полагал, что цивилизация неуклонно толкает человечество к упадку; на первом плане в его произведениях — утрата духовных основ жизни, скука и тривиальность «искусственного бытия». Виткевич предвосхитил эпоху смятения умов и массовой культуры. Он стремился приостановить разрастание в обществе механистических связей, дискредитировать возобладавший прагматизм. Однако он и не помышлял о тотальном возрождении творческих сил личности и человечества в целом. Теория искусства и многообразная практика этого художника-философа соотносимы со многими направлениями, хотя непосредственные влияния часто либо исключены, либо минимальны, а сходство бывает обманчиво и не переходит в тождество.

Вклад Яворского и Виткевича в развитие искусства — превращение в образную доминанту различных аспектов комического, деформации, гротеска. Утрированная эксплуатация «младопольских» мифологем и образных клише: расширение микрокосма героев до демиургической бесконечности, непрерывные психологические метаморфозы (перманентная мнимая инициация, ситуация вечного начала «новой жизни»), неустанная трансформация пространственно-временных обстоятельств (театрализация реальности), игровые коллизии речи (пародирование высшей идиоматики и риторического синтаксиса), — всё служило доведению до абсурда, высмеиванию непомерной биокосмической претензии экспрессионистского человека. Герои антидекадентов — мнимые титаны и дутые пророки, существа с искусственным «я» — получили свои роли от авторов, которые иронизировали над мифологией экстагического прорыва к личному (и общественному) благому инобытию. Произведения этого плана были важны для нейтрализации претенциозной бессодержательности, часто сопутствующей новациям в искусстве.

Эпоха авангарда в Польше, как и везде, рассечена Первой мировой войной на две неравновесных части. Во время войны, когда страна стала ареной боевых действий, польские музы не то чтобы молчали, но пели и впрямь не громче пушек, к тому же в унисон — обслуживая утилитарные политико-войсковые потребности. Это — *пауза, разделяющая две фазы авангардизма*, роль которых в национальной литературе существенно различна. Если первая фаза связана с подспудным, сосредоточенным вызреванием новаторства, то вторая — с его взрывной экспансией, громогласным самоутверждением, безудержной агитацией адептов авангарда за самих себя и их безуспешной попыткой совершить всеобщий переворот в искусстве. Довольно скоро последовала коммерциализация потока заурядных творений и затухание инновационной гордыни у большинства состоявшихся художников. Накануне Второй мировой войны авангард сошел на нет, и в немалой степени это объяснялось тем, что он оказался неуместен во времена беспрецедентного трагизма. Художникам пришлось ощутить жестокость «нового мира» и в очередной раз ужаснуться, поняв, сколь, в сущности, невелика роль искусства в текущих исторических событиях, сколь безнравственно паясничанье и шутовство перед лицом грозящей миру гибели.

Начало второй фазы — *второй период авангарда* (с конца 1910-х до конца 1920-х) — наиболее богато внешними событиями. После долгожданного обрете-

ния Польшей независимости началась эпоха «эстетического плюрализма» (Болеслав Мицинский): территория легализовавшегося авангарда была в одночасье густо заселена, возникло множество групп, журналов, альманахов экспрессионистической, футуристической, конструктивистской ориентации. Национальное освобождение, дарованное Польше Советской Россией и Антантой по итогам войны, произвело среди художников эффект «ликвидации мечты» (Леон Помировский), пробудило эйфорическое ощущение абсолютной свободы. Для искусства той поры, преодолевшего заколдованный круг «национальной темы», характерны упоение вольностью, культ жизненной силы, реабилитация обыденности. Авангардистская формация объединила разнородные и конфликтующие элементы (различий между ними было не меньше, чем сходства) общим вектором радикального протеста против «рутины» в литературе и обществе, стремлением опровергнуть ее и низвергнуть, а также иллюзией того, что данные художники «опережают» свое время. Все вместе они дружно противопоставили натуралистическому «идиллюзионизму», страстно желали выразить дух современности, быть первыми и ни на кого не похожими. Сходство несходного состояло в том, что каждая группа претендовала на единоличное созидание новой реальности, бравировала своим новаторством и демонстрировала презрение к остальным.

Польский авангард как организованное движение впервые выступил под знаменем экспрессионизма, что естественно вытекало из тенденций прежних лет. Период был открыт выходом журнала «Здруй» («Родник». Познань, 1917–1922) и первой выставкой художников-«формистов» (Краков, 1917). Эклектичный краковский журнал «Маски» (1918–1919), пропагандировавший новшества художественной жизни, также содействовал распространению экспрессионистских идей. Идеология прорыва к архетипической духовности, мистический экстремизм начала века эхом отозвались в деятельности литературной группы «Здруй» и объединения художников «Бунт» (1917–1921). Среди их участников были художник и поэт Ежи Гулевич, поэты Ян Стур, Адам Бедерский, Артур-Мария Свинарский, Аркадий Фидлер, Зенон Косидовский, художники Владислав Скотарек, Станислав Кубицкий, Стефан Пймай, Ян Ежи Вронецкий, Август Замоиский и другие.

«Здруй» был учрежден Витольдом Гулевичем и Ежи Гулевичем при участии С. Пшибышевского. Издавался товариществом «Остоя» («Ostoja» — «Опора», основано в 1916), выпустившим в 1916–1921 гг., прежде всего в рамках «Библиотеки “Здруя”», более 20 книг поэзии и драмы. Издательство и журнал сыграли важную просветительскую роль в Западной Польше (Великопольше) после восстановления польского государства в 1918 г. и оказались центром консолидации польского экспрессионизма. Журнал являлся неофициальным органом антибуржуазной оппозиции, исповедовавшей анархический активизм.

Первоначально решающее влияние на идейно-художественное направление журнала оказывал С. Пшибышевский, фактически бывший его главным редактором до июля 1918 г. (номинально эту должность исполнял основатель журнала Е. Гулевич). При нем журнал имел эклектический характер: декларировались идеи символизма и продолжение национальной романтической традиции; противодействуя новаторству, Пшибышевский стремился продлить существование вычурного натурмодернизма «Молодой Польши». Среди сотрудников журнала в этот период: З. Пшесмыцкий (Мириам), редактировавший отдел рецензий и переводов,

Я. Каспрович, К. Пшерва-Тетмайер, В. Оркан, В. Берент, другие видные представители польского «неоромантизма».

С марта 1918 г. «Здруй» становится программным органом польских экспрессионистов. После издания специального номера, приуроченного к первой выставке радикальных художников группы «Бунт» (возникшей при редакции журнала), авторский актив составили молодые художники и поэты, в основном ветераны Первой мировой войны: А. Бедерский, С. Кубицкий, Я. Паненский, Я. Вронецкий, В. Скотарек и др. Формальным лидером и группы и журнала стал Е. Гулевич, стремившийся своей мистико-теософской доктриной определить мировоззренческую и творческую платформу сообщества, что не вполне соответствовало радикальным активистским настроениям членов группы. Однако художественная деятельность воспринималась всеми ими как род общественного служения: экспрессионизм призван, преодолев застой и конвенциональность культуры, сбросив «ярмо натуры», возглавить духовное развитие человечества: «Мы сегодня придаем форму грядущей жизни» (Е. Гулевич. «Мы»).

Литературно-художественное сообщество, объединившееся вокруг журнала, было чем-то вроде экстатического монашеского братства, веровавшего в то, что оно хранит и несет в мир истинную духовность, является истоком «новой эры духа» (редакционная статья «Рейнкарнатация “Здруя”», 1920), призвано «организовать дух нации» (Я. Стур), следуя «путем истины», который заповедан Т. Мицкимским. Концепция духовной эволюции материальных сущностей унаследована «Здруем» от романтиков, в частности от Юлиуша Словацкого, которого экспрессионисты считали «младшим братом евангелиста Иоанна» (Е. Гулевич. «Ego eimi», 1921), «божественным Иоанном Крестителем экспрессионизма» (С. Пшибышевский). Среди предтеч они называли также Адама Мицкевича и Циприана Камилля Норвида (Я. Стур: «Чтобы понять экспрессионизм, надо изучать Норвида»). Их творчество пронизано ощущением жертвенности: «Мы — пушечное мясо. Наша награда — борьба и гибель. Гибель и забвенье» (Я. Стур. «Из размышлений человека на рубеже», 1920).

Полемизируя с традицией «Молодой Польши», экспрессионисты «Здруя» искали союзников среди представителей европейского авангарда, в частности установили тесные контакты с немецкими экспрессионистскими журналами «Акцион» и «Штурм». В июне 1918 г. в Берлине прошла выставка группы «Бунт» и персональная выставка Е. Гулевича, вышли два номера журнала «Акцион», полностью посвященные «Бунту». Возникнув на территории, входившей в состав Германии, поддерживая активную связь с немецкими единомышленниками, журнал, тем не менее, отнюдь не являлся отголоском инокультурных веяний. И все же в распадающейся группе «Здруя», наряду с внутренним конфликтом, немалую роль сыграло ее отторжение польским обществом, воспринимавшим экспрессионистскую ориентацию как прогерманскую.

Пшибышевский, до конца сохранявший почетный статус патрона «Здруя», употребил все свое влияние, чтобы втиснуть польский экспрессионизм в русло «младопольской» традиции, уберечь от левых немецких веяний. Разброд в группе усиливался, в то же время круг авторов расширялся, временно включив в себя молодых варшавских поэтов, связанных впоследствии с журналом «Скамандр» (Я. Ивашкевич, Ю. Тувим, А. Слонимский, К. Вежинский и др.), членов краков-

ской художественной группы «Польские формисты» (З. Пронашко, Л. Хвистек, А. Замойский), художников, входивших в лодзинскую группу «Юнг идиш» (П. Лиденфельд, М. Шварц). К середине 1919 г. группа «Бунт» распалась, тогда же из состава редакции вышел Пшибышевский. Доминирующую роль в «Здруе» начинает играть поэт и теоретик Я. Стур, воспринимавший экспрессионизм как «новейшее течение, существовавшее с незапамятных времен» («Экспрессионизм», 1922), а свою группу как форму воплощения развивающейся универсальной идеи. В манифесте «Чего мы хотим» (март 1920) преобладают лозунги «чистого экспрессионизма», апеллирующего к интуиции и бессознательному, свободному от оккультных спекуляций. Постулат спонтанного творчества стремились реализовать ведущие авторы «Здруя»: З. Косидовский, Э. Зегалович, Ю. Виттлин, Р. Эминович. В этот период в журнале печатались произведения Г. Майринка, В. Газенклевера, Г. Гейма, Э. Ласкер-Шулер и других немецких экспрессионистов.

Между тем группа оставалась внутренне раздробленной, а публикуемые в «Здруе» оригинальные произведения становились все более схематичными и стандартными. Антология «Заря эпохи» (1920), включавшая лучшие и характерные тексты, печатавшиеся в журнале, подвела итог трехлетию «борьбы за новое искусство». В декабре 1920 г. журнал перестал существовать из-за экономических трудностей. Завершающий этап существования группы «Здруй» связан с ее годовым затворничеством в имении Е. Гулевича и его братьев, где экспрессионисты пробовали выработать новую художественную стратегию. Попытка возобновить журнал в виде ежеквартальника закончилась выпуском единственного номера (1922). Некрологом журнала и группы стала статья З. Косидовского «Падение “Здруя”» (1922). «Здруй» претендовал на то, чтобы, став единым «родником» авангарда, распространить свое влияние на всё польское искусство, но художественное творчество группы не оставило стойкого следа в культурном сознании эпохи, хотя и явилось важным для последующего искусства звеном традиции экспрессионизма.

Объединение «Бунт» действовало под сильным влиянием экспрессионистской риторики. В интерпретации радикального крыла группы ее название связывалось с идеологией активизма и анархизма. В то же время лидером «Бунта» был Ежи Гулевич, отождествлявший (вслед за Пшибышевским) теософию с сутью экспрессионизма. Первой выставке «Бунта» (март 1918), вызвавшей громкий скандал, сопутствовал специальный номер журнала «Здруй» со стихами, манифестами и репродукциями работ членов группы. Идейное обоснование принятого направления состоялось на страницах последнего номера «Здруя» за 1918 г., где был опубликован польский перевод программного текста В. Кандинского «К вопросу о форме» с комментариями Е. Гулевича. «Бунт» и далее действовал в тесной связи со «Здруем», используя его для пропаганды своих достижений (однако не злоупотребляя программотворчеством: следующая теоретическая статья появилась лишь в 1920 г.). Поддерживались контакты с родственными немецкими художественными объединениями, на чей опыт опирался «Бунт». В июне и октябре 1918 г. выставка «Бунта» была перенесена из Познани в Берлин и Дюссельдорф. Проводились совместные акции с формистами и группой «Юнг идиш».

«Бунт» ратовал за «духовный интернационализм», стремясь к апофеозу жертвенной борьбы, братства, общечеловеческой солидарности. Ценилось «биенье ритма жизни» (Бедерский), художественное многоцветье в соответствии с немец-

ким значением двуязычного названия группы (*нем.* *bunt* — «пестрый»). В действительности и графика, и скульптура, и архитектурные проекты участников «Бунта» были близки по языку, выражавшему экстремальные психические состояния, взрывчатость текущего момента. Преобладали жесткие, напряженные формы и объемы, тяготеющие к абстракции структуры с сильно подчеркнутым контуром, контрастно организованный «хаос» острых зигзагов, ломаных и выходящих линий и геометризованных пятен.

Попытка Е. Гулевича навязать крайнюю мистическую ориентацию всей группе привела к ее скорому распаду. Фактически «Бунт» перестал существовать уже в 1920 г., но еще в 1922 г. художники группы (С. Кубицкий, М. Шустер, В. Скотарек, С. Шмай) как единый коллектив приняли участие в берлинской Международной выставке революционных художников.

Драматург, прозаик, художник, издатель Ежи Гулевич (1886–1941) — организатор и, наряду со Стуром и Бедерским, ведущий теоретик польского экспрессионизма. Свое родовое имя Костянки он превратил в штаб-квартиру экспрессионистского движения (после банкротства журнала «Здруд» имя было продано за долги). Задачу нового искусства Гулевич видел в духовном возрождении человечества; эстетике стремился дать мистическое обоснование, отождествляя теософскую доктрину с мировоззренческой сутью экспрессионизма. Суть нового искусства формулировал как «взгляд изнутри», синтезирующее постижение «глубины» (вступление к антологии «Заря эпохи»). Программные теоретические тексты Е. Гулевича: буддийский диалог-притча «Самскара» (1918) и философский комментарий к Евангелию от Иоанна «*Wgo eimi*» (1921) — апология вечного становления («Бог не сотворил мир, а творит его»). «Работники духа» — противостоящая «культу материи» «горстка зрячих», чей голос «тонет в шуме мировой биржи», однако она еще может предотвратить «окончательное бешенство материи, явленное в кровавой революции» («*Spiritus resurgens*», 1920). В художественных произведениях Гулевич нередко подменял непосредственную образную экспрессию профетическим теоретизированием. В романе «Кратеры» («*Krateru*», 1924) жизнь человека показана как борьба с «псом» в самом себе, драматическое «высвобождение Бога из зверя». Роман «История Утана» («*Dzieje Utana*», 1928) повествует об обратном процессе — генетическом эксперименте по созданию зверочеловека. Противоборство звериного и «ангельского» начал в душе человеческой — центральная проблема и других романов Гулевича («Дочь Оксюморона», 1936; «Ненастье», 1937; «Черная волна», 1938), а также его архаически-стилизированных мистериальных драм («Каин», 1920; «Болеслав Смелый», 1921; «Приданое», 1921; «Аруна», 1922; «Иоаким Ахим», 1922). Гулевичу принадлежит полный перевод «Фауста» Гёте на польский язык.

Изобразительные работы Гулевича — в основном гравюры на дереве и металле: портреты, обнаженная натура, видения фантастических существ, символические и абстрактные композиции, нередко подражающие В. Кандинскому и Ф. Марку. Часть из них (книжные заставки, виньетки, иллюстрации, экслибрисы) выполнена в сецессионной манере; другие, вдохновленные кубизмом и футуризмом, насыщены динамическими ритмами косых линий, острыми контрастами и деформациями, повторами выразительных элементов. Нарочито огрубленная форма графики Е. Гулевича подчинена императиву спонтанной экспрессии.

Поэт, литературный критик, публицист Ян Стур (1895–1923) — духовный вождь и теоретик польского экспрессионизма, сооснователь журнала «Здруй». Автор религиозно-метафорических стихотворений (книги «Anima postea», 1920, «Триумфы», 1920), поэм «Человек-странник» (1921), «Из книг истины» (1921), «Радостная трагедия человека-странника» (1924), эссе о творчестве Т. Мишинского (1921) и о современной поэзии («На изломе», 1921). Глашатай отвлеченного от социальных задач «чистого экспрессионизма» с нравственно-утопическим оттенком, видя в экспрессионизме «продолжение романтизма», считал его универсальным компонентом мировой литературы после Первой мировой войны, единственным, что имеет в искусстве «право на существование» («На изломе»). Полагал, что экспрессионизм, передающий субъективность в произвольной форме, выражает хаос непостижимого мира, являя собой живой «натурализм души» («Экспрессионизм», 1919). Стур пытался выявить доминанты нового художественного сознания, анализируя творчество различных направлений (интересна его уважительная полемика с Виткевичем). Понимал экспрессионизм как радикальное «метафизическое течение», видя в «речи души», стремящейся к добру и красоте, путь к формированию будущего, альтернативный бесплодным социальным революциям («Чего мы хотим?», 1920).

Поэт и эссеист Адам Бедерский (1893–1961), социальный радикал и мистик-визионер, был ведущим теоретиком художественного объединения «Бунт» (манифест «Богобоязненному читателю», 1918). Своих стихов, лаконичных, резких, эпатажных, так никогда и не собрал в книгу. График и скульптор Владислав Скотарек (1894–1970) в 1918 г. примкнул к экспрессионистскому движению, сотрудничал с журналом «Здруй», стал членом-основателем художественной группы «Бунт». В 1922 г. состоялась его индивидуальная выставка в Берлине. С середины 1920-х годов прекратил художественную работу, чтобы вернуться к ней лишь в 1940-е. Известен более всего своими ксилографиями, выполненными тонкой и нервной линией. Графическая техника Скотарека конструктивистски лаконична, обобщена до абстракции. Его композиции, запечатлевшие моменты агрессии и экзистенциальных прозрений («Паника», «Крик», «Восхищение», «Безумие», «Взрыв»), тяготеют к эмблематическому выражению трагедийности бытия.

Художник, поэт, публицист Станислав Кубицкий (1889–1942) писал польски и по-немецки, жил в основном в Германии. Вместе с женой, художницей Маргаритой Шустер, принадлежал к антибуржуазной коммуне радикальных художников и поэтов. Придерживался революционных убеждений, разделял теорию Р. Люксембург об «автоматическом крахе капитализма» в результате грядущего стихийного бунта пролетариата. В 1917–1921 гг. жил в Польше, деятельно участвуя в экспрессионистском движении. Сотрудник журнала «Здруй», член-основатель группы «Бунт». С 1919 г. сотрудничал с журналом «Акцион». Член-основатель берлинской группы революционных художников «Коммуна» (1922) и «Группы прогрессивных художников» (1924–1930), участник интернациональных акций левого авангарда. В 1929–1933 гг. сотрудник кельнского журнала «A bis Z». Рисунки, живописные работы, гравюры Кубицкого — это в основном портреты и символические композиции, в которых предметная среда сильно деформирована, упрощена, подчинена динамике векторных напряжений. Публицистика и поэзия Кубицкого носят выраженный анархо-утопический характер.



Л. Хвистека, чьи теории «чистой формы» и «множественности действительностей» отчасти служили теоретическим обоснованием формизма.

Идейной основой формизма стала концепция «множественности действительностей» Хвистека, согласно которой существуют четыре реальности: предметная (непосредственно воспринимаемая), физическая (микромир и вселенная), реальность представлений (субъективных) и реальность визионерская (постигаемая в созерцании). Объединение формистов, по существу, было открытым цехом новаторов, содействовавшим включению национального искусства в орбиту общеевропейской эстетической проблематики. Эпитет «формистический» в Польше надолго стал родовым для обозначения акций художественного авангарда: утратив конкретику, он приобрел нарицательный смысл. Движение формистов было весьма изменчиво по составу, в их выставках всегда участвовало множество гостей (среди прочих Владислав Скочиляс, Роман Крамштык, Эугениуш Зак, Мойсей Кислинг). Громкие манифесты (по большей части не подтвержденные творчеством), тактические альянсы с различными литературно-художественными группами создали формистам репутацию «большевиков» в искусстве; слово попало в них рикопетом по аналогии с футуризмом («формизм» и «футуризм» нередко смешивались в словоупотреблении как критиков, так и самих авторов).

Формизм был течением синкретичным, противоречивым, неоднородным, не имевшим общего стиля. Непохожесть друг на друга осознавались участниками движения при общей ориентации на поиск идеальной формы. Идеалом формистов, которые признавали реальность лишь сырьем для суггестивной формы, была целесообразная логическая конструкция, с опорой на плоскостной геометризм в пластике и ритмизацию цветовых пятен. Их сблизил «воля к форме» (К. Винклер), убеждение в приоритете конструктивного начала над внехудожественным содержанием, в превосходстве определенности над аморфностью (в частности, рисунка и композиции над цветом и светом), деформации над запечатлением реальности. Формизм представлял собой смесь разных тенденций, в нем учтен опыт фовизма, экспрессионизма, кубизма, футуризма, есть сходство с дадаизмом (хотя формисты были противниками демонстративного жеста как замены искусства). Он не порывал с народной традицией, был тематически консервативен, следовал принципу конструктивной органичности — точного и лаконичного построения форм, символизирующих предметы. Для картин формистов характерны сочетание фигуративности и абстракции, ритмический баланс неустойчивых эклектичных структур, геометрические модификации пространств и плоскостей, сжатая гамма красок и локализация интенсивных цветовых пятен, отсутствие светотени. Этими, а подчас и противоположными средствами сторонники формизма создавали медитативно-визионерские полотна, которые, впрочем, нередко были отмечены повышенной живописно-фактурной декоративностью.

Вторыми после экспрессионистов — *авангардистами-«анархистами»* — были действовавшие в 1918–1923 гг. поздние, зато энергичные польские *футуристы*: поэты Александр Ват (1900–1967), Анатолий Стерн (1899–1968), Бруно Ясенский (1901–1939), Титус Чижевский (он же формист), Станислав Млодоженец (1895–1959). Их одинокий предтеча Ежи Янковский (1887–1941) стихи из книги «Трамвай папирёк улицы» (1919) печатал еще в 1914 г. В 1919-м Ясенский и Ват основали в Кракове клуб футуристов «Под Шарманкой», тогда же Стерн и Ват выступали

в варшавском кафе «Под Пикадором». Отпуская, подобно своим итальянским предшественникам, слова «на свободу», пародируя речевые клише, уповая на силу звукоподражаний, футуристы лавиной существительных стремились передать хаос восприятия, пробиться к скрытым слоям психики. Они предлагали бежать из «гетто логики», порвать с серьезностью и «буржуазным» психологизмом, ратовали за грубую простоту «искусства для всех». Их прославила безудержная самореклама, беспощадная борьба с глаголами и прилагательными, упразднение пунктуации, опыты фонетического письма и эпатажные акции с приводами в участок и драками в зале во время «поэзоконцертов». Футуристическая апология жизни и действия выливалась в цивилизационный фетишизм, навязчивый технопоэтизм; судорожная скандальность и отвержение филистерской среды сочетались с наивным социальным оптимизмом, культом труда, утопическими претензиями на создание вселенского языка.

Сами названия футуристских книг были рассчитаны на то, чтобы взбудоражить и сбить с толку обывателя. Стерн: «Мой любовный подвиг в Парагвае», «Голый в центре города», «Футуризин» (1919), «Муза на четвереньках» (1920). Млодоженец: «Крески и футурески» (1921), «Футуро-гаммы и футуро-пейзажи» (1934). Примечателен среди футуристов Чижевский, который упорно следовал курсом «делогизации поэзии», записи сонных видений, «анархизации слова». Его «Зеленый глаз: формопозии, электровизии», (1920), «Ночь—день: механический электроинстинкт» (1922) сочетают знаковые ряды урбанистической современности и примитивизм традиционной культуры. Впрочем, дальше трюизмов, вроде: «Любите электромашины, женитесь на них и плодите с ними электродетей!», его фантазия не шла. В сборнике «Пасторалки» (1925) — стилизации в духе народных колыдок — оноματοпейный стиль более естествен. Гротескные миниатюры Чижевского «Осел и солнце», «Взломщик из хорошего общества» (1922) считаются, наряду с пьесами Виткевича, первыми попытками польской авангардной драмы. Виднейший из футуристов, Бруно Ясенский, после фантазмагорического микро романа «Ноги Изольды Морган» (1923) и дерзко-«футуристской» книги стихов «Сапог в петлице» (1921) отступил от эпатажирующей тональности, переключился на поэзию гражданского протеста («Песнь о голоде», 1922; «Земля, налево», 1924, совместно с А. Стерном; «Слово о Якубе Шеле», 1926), а затем на вполне реалистическую гротескную прозу и драму (роман «Я жгу Париж», 1929; пьеса «Бал манекенов», 1931).

Недолговечный польский футуризм своей бравурной крикливостью был более похож на дадаизм. Его сторонники выпустили совместно ряд альманахов, газет и манифестов: «вот синие пятки которые надо раскрасить», «Га» (1920), «Нож в животе» (по словам Ясенского, «лучшая бульварная публикация европейского футуризма», 1921), «Одноднефка футуристов» (1921), «К польскому народу. Манифест по вопросу немедленной футуризации жизни» (1921), «Примитивисты — народам мира и Польши» (1922). Наиболее содержателен из футуристских печатных органов журнал «Нова штука» («Новое искусство». Варшава, 1921–1922), издававшийся Стерном, который раньше других отошел от экстравагантности и пытался отыскать «поле нового синтеза искусств». Бывшие соратники разошлись, объявив о ликвидации футуризма, но оставшись поэтами широко понимаемого авангарда. Однако их творчество почти не повлияло на эволюцию национальной куль-

туры. «Дальнейшее развитие польской современной поэзии в ее целом слишком мало связано с отечественным футуризмом, оказавшимся при своем зарождении уже в истории», — справедливо писал Сергей Кулаковский<sup>4</sup>.

Третьим, приняв эстафету программного новаторства, включился в игру деловитый, материалистически ангажированный *конструктивизм*, выступивший под именем «Краковский авангард» (1921–1933). Участники группы — *авангардисты-«прагматики»* — консолидировались вокруг журнала «Звотница» («Железнодорожная стрелка», 1922–1923, 1926–1927), своим названием указывавшего на намерение перевести локомотив искусства на очередной новый путь. Главные действующие лица: поэты Юлиан Пшибось (1901–1970), Тадеуш Пайпер, Ялу Курек (1904–1983), Ян Бженковский (1903–1983), Адам Важик (1905–1982). Это свободное организованное сообщество — «авангард авангарда» (Артур Хутникевич)<sup>5</sup> — не было сковано присягой, но со временем обозначились жесткие контуры общего, плано-антистихийного, подхода к «словесному хозяйству» (Пайпер). Обнаружилась гипертрофия теорий и нетерпимость к иным художественным предпочтениям: все прочее было для «авангардистов» как «шелест бумаги» (Пшибось). Это проявилось уже на начальной стадии, когда «Краковский авангард» еще не вполне отделился от футуро-дадаистской стихии. К примеру, Пшибось и Бженковский выступали на краковском «всеобщем митинге по поводу искусства» (1922), где была принята резолюция, обличающая бесплодие всей современной польской литературы и объявлен «творческий пост на два года», с обетом воздержаться от всякого сочинительства (разумеется, вскоре забытым).

Основатель группы Пайпер разработал доктрину новой поэзии, согласно которой акцент делался на зашифрованной фразе, предполагалась «псевдонимизация» реальности в многослойных «расцветающих метафорах», где на первом плане был синтаксис, а не слово как таковое: «Поэзия это создание прекрасных предложений» (манифест «Новые уста», 1925). Поэзия Пайпера являла собой попытку последовательной реализации данной установки (книги «А», 1924, «Живые линии», 1925, «Раз», 1929). Из сподвижников лидера наибольшее признание как поэт получил Юлиан Пшибось («архимастер», по выражению позднейшего мэтра Тадеуша Ружевица). Его фразовый ораторский стих мелодически интонирован, строится на семантических сдвигах, вызванных изъятием слов из обыденного контекста («Винты», 1925; «Обеими руками», 1926; «Свыше», 1930; «Вглубь лес», 1932; «Уравнение сердца», 1938). Пшибось рассчитывал многоярусной смысловой конструкцией побудить читателя к остраниющему взгляду на мир. Бженковский делал ставку на семантические эллипсисы и приемы, подобные киномонтажу (книги «От второго лица», 1923, «Пульс», 1924, «На катоде», 1928). Важик тяготел к ассоциативному соположению разных планов реальности и вымысла («Семафоры», 1924; «Глаза и губы», 1926).

«Краковский авангард» исповедовал своего рода рациональный презентизм — призывал «обняться с современностью», выдвинул лозунг «три М» (*miasto, masa, maszyna*) — «город, масса, машина». Воскресив жанры оды и гимна, воспевал достижения цивилизации, скорость, витальность, спорт. Проповедовал экспрессию не подсознания, а «сверхсознания». Возвел в культ поэтическое ремесло, основанное на строгости, дисциплине и «стыдливости чувств» — в противовес вдохновению, словесной расхлябанности и спонтанному «выплывыванию» эмоций. Вознес

на пьедестал отдаленную и неполную рифму и асимметричную ритмизацию стиха. Конструктивисты стремились функционально приспособить сознание к новым временам в духе просвещенного социального активизма, много рефлексировали на темы языка литературы, увлеченно создавали рецепты стихосложения. Стихи писали в сознании собственной пророческой миссии, в соответствии с рациональными принципами «единства видения», «максимума аллюзий при минимуме слов» (Пишибось) и метафорической «эквивалентизации чувств» (Пайпер), с учетом «семантических конфузий» и богатых значениями «межсловий». Бженковский придумывал то «интегрализм» (статья «Интегральная поэзия», 1933), то «метареализм», но создать существенные произведения под стать этим звучным названиям оказался не в силах. Поэтические тексты конструктивистов, в которых все продумано до мелочей, иллюстрируют теоретические выкладки, они могут изумлять своей виртуозной «сделанностью», но мало что открывают современному читателю.

Тем не менее именно благодаря деятельности конструктивистов в польской литературе сложилась продуктивная, развивающаяся модель поэтики, включившая, разумеется, и элементы футуро-экспрессионистского опыта. Ее характеристики: образная динамика, смысловая концентрация, уравновешенный лаконизм. В то же время возник синодик нормативных требований, соответствие которому долго воспринималось как показатель «авангардности». К авангарду, согласно новой догматике, мог принадлежать лишь тот, кто не высказывается впрямую: основным элементом текста должна быть многозначная понятийно-метафорическая конструкция; смена конструкций опосредованно создает динамику лирических ситуаций; силлаботоника и вообще метрическая версификация — удел традиционалистов, писать надо только свободным стихом. Влияние заветов «Краковского авангарда» оказалось столь мощным, что в польском поэтическом обиходе верлибр на полвека заметно потеснил напевный стих, а рассудочная сухость возобладала в лирике над динамикой чувств. Уставы авангардистского кодекса до сих пор интуитивно учитываются любым поэтом, пишущим на польском языке.

Последователи краковских авангардистов угнездились повсеместно. Одной из заметных была люблинская группа конструктивистов, издававшая в 1921–1923 гг. журнал «Люцифер». Общей инициативой всех новаторов был «Альманах Нового Искусства» (1924–1925), суммировавший опыт авангарда, пропагандировавший «классицизм подсознания» и метод свободных ассоциаций как образный мост в грядущее. Последняя издательская инициатива авангардистов — позднеконструктивистский «журнал литературного авангарда» «Линия» (1931–1933), издававшийся в Куреском, — послужил связкой между поколениями.

Начало *третьего периода авангарда* (с середины 1920-х до конца 1930-х годов) обозначено выходом журналов «Рефлектор» («Прожектор» — преемник «Люцифера». Люблин, 1923–1925), «Метеор» (Лодзь, 1928–1930), «Квадрига» (Варшава, 1926–1931), «Жагары» («Мерцающие угли». Вильно, 1931–1934), «Околица поэтов» (Остшежув Велькопольский, 1935–1937). Это уже фактически эпилог — время так называемого (в польском искусствоведении) второго авангарда, который исходил из уроков прежнего авангардизма как из традиции. Множество причисляемых ко «второму авангарду» групп и имен связано не столько особенностями поэтики, сколько общностью умонастроений и тенденцией к опосредован-

ному, усложненному выражению нового экзистенциального и социального опыта. Осознание острой конфликтности мира, ощущение кризиса культуры, надвигающейся угрозы войны сближало поэтов разных художественных темпераментов и стилевых школ. Развитие искусства становилось все более спонтанным, не связанным теориями и программами.

Лирика ведущего поэта «Рефлектора» Юзефа Чеховича (1903–1939) лапидарна и импрессионистична, полна намеков, недомолвок, точно окутана сонной мглой, проникнута предчувствием неизбежной гибели (книги «Камень», 1927, «День как день», 1930, «Баллада с той стороны», 1932, «Человеческая нота», 1939). Авторы, сплотившиеся вокруг «Квадриги», ратовали за поэзию социально действенную, доходчивую по форме. Среди них: Люциан Шенвальд (1900–1944) — «революционный классицист», сторонник формулы «новое вино — в старые мехи» («Сцена у ручья», 1936), Владислав Себыла (1909–1944) — поэт социального бунта и тревожной философской рефлексии («Песни Крысолова», 1930; «Эготический концерт», 1934; «Образы мыслей», 1938).

Из круга «Квадриги» вышел и такой значительный поэт, как Константы Ильдефонс Галчинский (1905–1953), иронически относивший себя к школе «шарлатанов» и весьма скептически отзывавшийся о «трюкомании» авангарда с его «неизлечимым триппером метафоры». «Аутентисты», группировавшиеся вокруг журнала «Околица поэтов»: Станислав Черник (1899–1969), Ян Спевак (1908–1967), Ян Болеслав Ожуг (1913–1991), — ратовали за подлинность, «автобиографизм» поэтической эмоции, представляли тенденции экспрессивной мифологизации, этнографизма, возврата к фольклорным истокам. Поэты «Жагаров»: Теодор Буйницкий (1907–1944), Александр Рымкевич (1913–1983), Ежи Загурский (1907–1984), Чеслав Милош (1911–2004), свободно говоря на языке авангарда, руководствовались в творчестве социальными критериями, требованиями интеллектуальной ясности и вместе с тем тяготели к эсхатологически окрашенному ассоциативному символизму. Так, первая книга Милоша («Поэма о застывшем времени», 1933) перегружена декларативной гражданско-революционной патетикой, а следующая («Три зимы», 1936), явившаяся образцом катастрофизма, полна герметической символики и таинственных пророчеств.

В творчестве всех поэтов, условно относимых ко «второму авангарду», в той или иной степени заметно апокалиптическое визионерство, напоминающее о сюрреализме. Главная категория их поэтики — воображение, опорную просодическую роль в стихе играет музыкальная интонация. Наследие некоторых из этих авторов, пожалуй, больше говорит сегодняшнему читателю, чем опусы экспрессионистов, футуристов и конструктивистов. При том что в межвоенные годы сюрреализм существовал в Польше скорее как имитирующий набор стереотипов, чем как художественное направление, признаки его поэтики (коллажность, автоматизм письма, экзотика образных сочетаний) есть в творчестве ряда авторов — тех, кто пытался во внутреннем монологе и остром гротеске высвободить энергию бессознательного. Как программное течение сюрреализм в Польше фактически отсутствовал. И все же направление, аналогичное сюрреализму, «неофициально» существовало здесь в течение всего XX в. и оставило в искусстве четкий след. Теоретическое осмысление сюрреализма для польского художественного сознания первой трети века оказалось проблемой периферийной, поскольку здесь доминировала футуро-

конструктивистская ориентация. Если экспрессионизм в польском искусстве имел некий программно-организационный контур, то сюрреализм в этом смысле здесь практически не пустил корней в той форме, как в других странах Центральной, Восточной и Южной Европы, где действовали сплоченные группы, более или менее тесно связанные с французским центром. Некоторые идеи и произведения сюрреалистов (прежде всего французских) получили известность в межвоенной Польше, эта информация оживляла художественный пейзаж, однако сюрреализм был известен больше как набор лозунгов, и значительно меньше — как художественное свершение. Его считали локальной школой, маргинальным анахронизмом. Знание о сюрреализме было поверхностным, относились к нему холодно и недоверчиво.

Между тем элементы поэтики сюрреализма проявились в произведениях многих польских писателей и художников. Сюрреалистическая практика в Польше оказалась значительно шире, чем сюрреалистическое самосознание. В искусстве Польши акцент издавна делался на воображении. Выражение невыразимого, поиск неуловимого и бессознательного были общими идеями ряда течений. Фантастика, деформация, гротеск были частью традиции, унаследованной также и авторами, не имевшими отношения к декларациям авангарда. Свершения, сюрреалистичные по духу, принадлежат художникам, отнюдь не принимавшим на себя ответственности за развитие сюрреализма. Польский сюрреализм воплотился как обобщение и синтез элементов разных течений. Это был один из параллельных видов иррационального творчества, результат новаторской активизации национальной фольклорной, романтической и символистской традиции.

Своего рода протосюрреализмом можно считать и экспрессионизм, который ратовал за освобождение от оков логики и искал «синтетическое единство» за пределами видимого мира. Мистический подтекст воплощался в надреальности сна и гротеска, за которыми — тайна абсолюта: таково пространство метафизических поэм и причудливых мистерий Мицинского, экзальтированных «рапсодов» Пшибышевского, гротескных «историй маньяков» Яворского, страшной «метафантастики» Стефана Грабинского, мифологически-креативной поэзии Болеслава Лесьмяна. Параллельно сочинениям Виткевича в те же годы создавалась гротескная проза Галчинского (повесть «Порфирион Ослик, или Клуб святотатцев», 1929), Б. Шульца, В. Гомбровича, имевшая иные параметры и подлежащая особому рассмотрению, тем не менее относящаяся к той же вне- (или мнимо-, а скорее альтер-) авангардной парадигме.

Прозаик, эссеист, художник Бруно Шульц (1892–1942) питал склонность к образности, напоминающей сюрреалистическую. Его лирическая проза — циклы «Коричневые лавки» (1933) и «Санаторий под клепсидрой» (1936) — свободная повествовательная форма, где гротеск заслонен фантастикой, а сюжет второстепенен. Она упорядочена почти как стих и в то же время иероглифична, построена на отождествлении взаимоисключающего. Поток эпизодов объединен образами повествователя и его отца. Описывая фантазмагорические видения и происшествия в сонном провинциальном городке, где словно остановилось время, Шульц облекает повседневность в сеть метафор. Подсмотренные сны смешиваются с явью, обыденные предметы предстают в небывалых сочетаниях, происходят невероятные трансформации. Возникают причудливые, демонизированные символы психоло-

гических конфликтов: таинственные метаморфозы, левитации, необъяснимые события. Рядом с реальным миром протекает разветвленное, «двунаправленное» время, противоположное времени эмпирическому.

Шульц анализирует отчуждение, ищет его связь со скрытыми механизмами духа и природы. Мир личности, согласно Шульцу, вызревает и остается в детстве; вся дальнейшая жизнь — попытка вернуться, «дорости до детства». Проза Шульца напоена тоской о возвращении «гениальной эпохи», когда была раскрыта великая «книга» тайны. Здесь провозглашена «республика мечты, суверенная территория поэзии». Неопределенный, призрачный мир живет ожиданием чуда. Лабиринты загадочного города-санатория, его закоулки и стены скрывают живую пульсацию мира за фантомами эрзац-жизни. Неоднородное пространство и «изношенное время» насыщены пустыми знаками, в которые авторская фантазия, ирония и гротеск возвращают утраченный смысл, преодолевая трагизм и меланхолию. Человек участвует в непонятной ему мистерии, подобной сошествию в ад. В нагромождении странного накапливается парадоксальная надежда на обретение подлинности на «дне души», где, быть может, раскроется «полный звезд небосвод» истинной зрелости. В прозе Шульца, синтаксически сложной, изобилующей тропами, ритмическими повторами, стираются грани, сливаются противоречия, создается избыточная протяженность видения: преобладают кочующие, аналогичные образы.

Виткевич, видевший в Шульце «звезду первой величины» («Интервью с Бруно Шульцем», 1935), подчеркивал «абсолютное единство» звука и понятия в «новых сложных качествах» его образов и находил, что его проза «граничит во фрагментах с Чистой Формой» («Литературное творчество Бруно Шульца», 1935). По Шульцу, «действительность — это тень слова», существует только то, что названо, смысл блуждает от слова к слову. Речь — эхо забытого, поэзия — возможность коснуться тайны: этому содействуют «короткие замыкания смысла», вызывающие «внезапную регенерацию первобытных мифов». Понимая речь как «метафизический орган человека», Шульц отождествлял законы языка с законами мироздания, видел в искусстве спонтанную сакральную практику. Действительность для него «была бы невыносима, если бы ее не компенсировало некое иное измерение». Он писал Виткевичу (1935): «Мы почему-то испытываем глубокое удовлетворение от этого ослабления ткани действительности, мы заинтересованы в банкротстве реальности». Искусство, по его представлению, «зонд, запущенный в безымянное», а художник — «аппарат, регистрирующий процессы в глубине, где создается ценность» («Мифизация действительности», 1936). Преодолевая привычный смысл слова, художник проделывает «обратный путь к корням», восстанавливает миф. Творчество Шульца — попытка воплотить неосознанное в деформирующей экспрессии.

Творческие искания прозаика, драматурга, эссеиста Витольда Гомбровича (1904–1969) также объективно имели черты родства с сюрреализмом. Главная тема его произведений — конфликт внутри человека истинного, природного и наносного, ложного, навязанного «давлением формы», обыденным сознанием, системой социальных условностей. В сборнике гротескно-психологических новелл «Записки времен возмужания» (1933), сатирико-философском романе «Фердидурке» (1937) Гомбрович повествует об удивительных казусах, сопутствующих человеческим отношениям, об отрицании индивидуальных черт при переходе из состояния

юношеской незрелости во взрослый мир мнимости и фальши, где человек принимает форму, диктуемую ожиданиями других. «Ивонна, принцесса Бургундская» (1938) — пьеса, по словам автора, «о самой высвобождающейся театральности бытия», о тщетном бунте личности против сковывающей схемы. Иронически-притчевые романы «Транс-Атлантику» (1953), «Порнография» (1960), «Космос» (1965), поэтические драмы «Венчание» (1951), «Оперетка» (1965) демонстрируют вечную борьбу трагедии и фарса в судьбе человека, для которого спасителем лишь выбор незрелости, неполноты, недооформленности. Парадоксальный, построенный по принципу авторского самоопровержения «Дневник» (1953–1966) подчеркивает стремление писателя отстоять самоценность личности в ее причудливом своеобразии, развеять соблазн духовной стабильности и иллюзию понимания мира.

Творчество Гомбровича — пример всеобъемлющего гротеска и пародии. Оно обнаруживает сходство с сюрреализмом и в теории, и в практике, хотя сам писатель всегда презрительно дистанцировался от групповой активности в искусстве. Важнейший элемент поэтической стратегии Гомбровича — интеллектуальная провокация и скандал. Всякое суждение он снабжает противовесом, мистифицирует читателя, намеренно погружает в абсурд. Психика его героев, отягощенных комплексами и стереотипами, ветвится и трансформируется, личность их фрагментарна. Мир, показанный их глазами, слепок как коллаж. Рецепт письма, по Гомбровичу: «войди в сферу сна» и дай произведению развиваться «силой своей собственной логики». Следуя законам сновидений, писатель ищет истолкования экзистенциальных проблем в мифах и символах «ночной жизни человечества».

Для художественных миров этих авторов характерна мифологизация обыденности, в которой предметы обретают власть над человеком, а время неисчерпаемо и разветвлено, постижимо лишь в координатах генетической памяти («тринадцатый месяц», «время-сорняк» Шульца). Стихия свободной метафоризации, раскрепощенной фантазии, властвующая в сочинениях этих прозаиков, дала сильный толчок дальнейшему развитию польской литературы. Особый, утонченно-оттеночный лирический мир фантазии создан в драматургии Ежи Шанявского (1886–1970).

В теоретических сочинениях Стефана Грабинского (1887–1936) разработана концепция «полиморфизма бытия», согласно которой динамике деструктивных и конструктивных движений психики соответствует множественность реальностей. Внешняя реальность для Грабинского — сфера чувственных знаков действительности высшего порядка, доступной лишь мистически-интуитивному постижению. Мастер философской психофантазии, тяготеющей к символическому гротеску, он называл свой метод «магическим экспрессионизмом». В своих «метафантастических» новеллах (книги «Из отрывков. В сумраке веры», 1909; «На холме роз», 1918; «Демон движения», 1919; «Безумный странник», 1920; «Книга огня», 1922; «Невероятная история», 1922; «Страсть», 1930) он с изумлением и тоской по небывалому и неведомому пытается приоткрыть тайну внутренней реальности, разомкнутой во вселенную. Подмечая необъяснимое в обыденном, инфернальное в посястороннем, улавливая тонкие душевные импульсы героев, Грабинский, снискавший славу «польского Эдгара По», повествует о том, чего «не может быть». Его новеллы населены «нечистью», возникающей из тлена, сажи, дыма и чада, ро-



жденной вихревыми мутациями пространства. В мире странного и аномального: магии, парапсихологии, безумия — он, подобно сюрреалистам, ищет подтверждение идее многоликости бытия.

В романах Грабинского («Саламандра», 1924; «Тень Бафомета», 1926; «Монастырь и море», 1928; «Остров Итонго», 1936) и его драматической трилогии («Вилла над морем», 1920; «День поминовения», 1921; «Бездорожье», 1926) преобладает символика лабиринта и тупика. Здесь властвуют рок, «случайность» и страх, возможен лишь минутный триумф человека над огнем или страстью, над силами воздаяния за вольную или невольную вину, всякая победа неизбежно оборачивается катастрофой. В символическом мире психофантастики Грабинского антропоморфизованы стихии, проступает потаенное: периферия человеческой психики и закономерности рока, который неизменно настигает героев, пытающихся ему противостоять. Чудо и тайну бытия герои писателя познают через ужас, в поисках истины бесконечно наталкиваясь на гротескные повороты судьбы. Грабинский мастерски оперирует недосказанностью, настроением таинственности, атмосферой странности, чтобы затем обрушить на читателя неожиданную развязку. Безупречное владение поэтикой «страшной истории», математическая точность композиционной структуры в сочетании с эзотерико-философской обоснованностью произведений обеспечили Грабинскому место в ряду классиков оккультно-метафизической фантастики. В то же время мировоззренческая наполненность и сама поэтика произведений Грабинского сближают его с сюрреализмом.

В 1920–1940-е годы мотивы и приемы, близкие сюрреализму, весьма заметны у ряда поэтов авангарда. Футуристов сближал с сюрреализмом принцип спонтанности, композиционный автоматизм, абсурдная образность, провокативность стиля, комичный снобизм. Именно к этому стремились Янковский, Ват, Стерн, Чижевский, Млодоженец. Конструктивисты Пайпер, Пшибось, Бженковский, в теории оппонировавшие сюрреализму, не раз приближались к нему на практике. Апологетом сюрреализма был Важиж, стремившийся привить соотечественникам вкус к свободно-ассоциативному высказыванию. Антимиметизм образов, деформация языка, отказ от причинно-следственной связности — все это фактически составляло общий почерк поэтов межвоенной Польши, в том числе и тех, кто был далек от авангардистских деклараций. Родственные сюрреалистической поэтике элементы активны у Юлиана Тувима, Константы Ильдефонса Галчинского, Ежи Либерта, Станислава Пентака, Юзефа Чеховича, Кшиштофа Камиля Бачинского, мн. др.

Среди прозаиков, чье творчество внутренне связано с сюрреализмом, выделяются Анджей Струг, Шульц, Гомбрович. Сюрреалистичен мир гротескно-фантастической прозы Казимежа Трухановского, Михала Хороманского, Стефана Флюковского. Чаще всего «польским сюрреалистом» (как, впрочем, и «экспрессионистом») называют Ст.И.Виткевича; черты, сходные с сюрреализмом, в наибольшей степени присущи его драматургии. Сюрреализм многосторонне проявляет себя и в польской литературе второй половины XX в. с ее стремлением выйти за реалистическую нарративность, тяготением к эмоционально-смысловым противоречиям и онирическим структурам. Сюрреалистическая окраска в разной степени присуща поэзии Станислава Гроховяка, Анджея Бурсы, Мирона Бялошевского, Тымотеуша Карповича, Станислава Мисаковского, Анны Свирицкой, драматургии Тадеуша Ружевица, Славомира Мрожека, Хенрика Бардиевского, Хельмута

Кайзара, прозе Станислава Лема, Ежи Анджеевского, Ежи Афанасьева, Станислава Зелинского, Тадеуша Конвицкого и др.

В области изобразительного искусства сюрреализм стихийно проявился в творчестве многих художников. Среди мастеров начала века репутацию предсюрреалиста имеет Яцек Мальчевский. Очевидна роль сюрреалистического начала в живописи и графике Ст.И. Виткевича. В 1920–1930-е годы, при всем многообразии авангардистских течений, эстетика сюрреализма так или иначе доминирует в творчестве Болеслава Бегаса, Владислава Зыха, Альфреда Леницы, Кароля Халлера, Тадеуша Цеслевского, Станислава Шукальского. Сюрреализм вдохновляюще воздействовал на художников, заявивших о себе после Второй мировой войны. В разных аспектах соотносимо с сюрреализмом творчество Здислава Бексинского, Тадеуша Бжозовского, Тадеуша Кантора, Ежи Куявского, Збигнева Маковского, Казимежа Микульского, Даниэля Мруза, Эрны Розенштейн, Ежи Скаржинского, Ежи Тхужевского, Владислава Хасёра, Юзефа Шайны. Нарастание сюрреалистической экспрессии в 1960–1990-е связано с творчеством Зенона Василевского, Яцека Гая, Ежи Дуды-Грача, Ежи Ендрысяка, Ежи Йоахимьяка, Мариана Колодзая, Яна Лебенштейна, Веслава Марковского, Рафала Ольбинского, Лешека Рузги, Кшиштофа Скурчевского, Францишека Старовойского, Войцеха Сюдмака, Адама Хоффмана. Сюрреалистическим тенденциям в польском изобразительном искусстве посвящались многие выставки («Метафоры». Сопот; Варшава, 1962; «В кругу сюрреализма». Вроцлав, 1975, и др.).

Художественный язык живописца, графика, скульптора Бронислава Войцеха Линке (1906–1962) в наибольшей степени насыщен чертами сюрреализма. Линке работал в смешанной живописно-графической технике с элементами рельефа; им создана специфическая техника «акварели-оттиска». Он внимательно изучал опыт мирового искусства, поиски художников своего времени, но язык его пластической поэзии незаем и своеобразен. Его произведения («Крестный путь», «Окаменевший», «Переливание из пустого в порожнее», «Карусель», «Цирк», «Операция», «Каннибализм», «Автобус», «Море крови», «Белая голова», «Рука Всемогущего») выражают стремление к действительной правде о страдающем мире. В гипнотических, завораживающих образах — аллегориях будущего запечатлено ощущение трагизма судьбы, подвластной злу, творимому людьми. Линке отстаивает достоинство человека в борьбе против агрессивности и преобладания инстинктов над разумом. Ужас перед духовным распадом и перспективой гибели человечества выражен в циклах «Камни кричат», «Война», «Атом», в иллюстрациях к поэме Ю. Тувима «Бал в Опере», роману К. Трухановского «Сговор демиургов».

Почерк Линке антидекоративен, средства экспрессии подчинены эпике боли и отчаяния. Парадоксальным образом гротескная деформация выступает у него как фактор противостояния хаосу: в протесте против зла сплавлены фантастика и скрупулезно «цитируемая» реальность, символические видения, публицистический пафос и черный юмор. Жгучие, негармонизированные сочетания красок оптически отталкивают, усиливая моральное отторжение от изображенного. Жесткие, шокирующие метафоры достигаются, как это часто бывает в сюрреализме, достоверным воспроизведением частностей, саркастическим ассоциативным монтажом, искажением и расчленением привычных визуальных знаков. Ст.И. Виткевич приветствовал в Линке «ясновидца» и «гения» нового искусства, который пы-

тается «привить другим свой страх и боль». Острое, «антиэстетичное» творчество Линке, сочетающее точность детали и лирическую метафору, дает основания для сближений как с экспрессионизмом, так и с сюрреализмом (сам художник относил свое творчество к «метафизическому реализму»).

Сюрреализм жил как визионерская поэтика, образная атмосфера, как миро-воззрение. Даже те, кто отрицал сюрреализм, часто пользовались его художественным языком. Для ряда авторов интерес к сюрреализму был лишь эпизодом эволюции, связанным с избирательным заимствованием творческих приемов и реквизитов. Многие из тех, кто размышлял о сюрреализме и о собственной с ним соотносительности, были художниками второстепенными. Значительные авторы высказывались на эту тему весьма скупно, однако творчество дает основание причислить их к интернациональному братству надреалистов.

Итак, сюрреализм как конкретно-исторический термин к польскому искусству мало применим. Тем не менее сюрреализм прижился как метод эмоционально-образного постижения мира, стал компонентом видения выдающихся художников. Признание роли случайности, понимание искусства как игры-познания, ступение метафорической фантастики в видения-символы, отказ от воссоздания реальности в пользу фантазии, поэтики сна и абсурда — все это, по существу, утвердилось в польском искусстве в целом. Повсеместны мотивы метаморфоз, аномалий, анимизации и омертвления, расчленения и автономизации объектов, расщепления психики, профанации сакральных символов и т. д. Автоматизм фиксации, сближения по аналогии, ассоциативный гротеск, семантические гибриды, дурманный сдвиг знаков, черный юмор, ставшие консолидирующими признаками сюрреализма, явились достоянием многих индивидуальных художественных систем.

Образность, близкая сюрреализму, была в ходу у художников львовской группы «Артес» (1929–1936) и круга «Краковского авангарда», в частности у Януша Марии Бжеского (цикл катастрофических фотомонтажей «Рождение робота»). Гротескная деформация сближает с сюрреализмом Виткевича. И все же у польских авангардистов доминировал рассудочный, конструктивистский подход к изобразительному искусству. Специфическое явление — «унизм» ученика Татлина и Малевича, Владислава Стпеминского (1893–1952), возникший в 20-е годы (вначале под именем «постсупрематизм»). Его идея — «оптическое единство» композиции в статичной, ограниченной форме орнаментальных структур, состоящих из единообразных ритмизованных элементов, предвосхитивших суть оп-арта. Работам Стпеминского родственны опыты Генрика Берлеви (1894–1967) — оптические абстракции, в которых повторы с регулярно-переменными интервалами создают ощущение вибрации, пульсации, мерцания поверхностей, вызывая эффект галлопаторного движения. В подкрепление своей стилизованной манеры Берлеви создал теорию «механофактуры», основанную на идее «подвижной живописи».

Художники вступали в творческие альянсы с поэтами, группируясь вокруг их журналов, а порой сами создавали печатные трибуны, куда приглашали и поэтов. Среди чисто художественных объединений важнейшие, помимо упомянутых: футуро-конструктивистские группы «Блок» (1923–1926), «Презенс» (1926–1931), а также детище Стпеминского, литературно-художественное объединение «а.р.» (1931–1933, аббревиатура от «awanguardia rzeczywista» — «истинный авангард»,

или, по версии Пшибося, «artysti rewolucyjni» — «революционные художники») и тяготеющая к абстрактному колоризму «Краковская группа» (1933–1939).

Кинематограф — «десятая муза» (по номенклатуре Ижиковского) — имел в Польше немало поклонников среди авангардистов, однако собственно авангардное кино началось здесь лишь в 1930-е годы. Экспрессионистские фильмы пытался создавать лодзинский художник Феликс Кучковский (1884–1970). Зачаточные новаторские устремления были у эклектичной краковской Студии польского кино-авангарда, но главной авангардистской группой явилось Объединение любителей художественного кино «Старт». Его участники следовали идеям «чистого кино», «абсолютного фильма», «визуального симфонизма». Первым фильмом польского авангарда считается трехминутная лента Стефана (1910–1988) и Францишки (1907–1988) Темерсонов «Аптека» (1930). В 1930-е годы созданы их короткометражки «Европа» (по поэме А. Стерна), «Мелодичный пустырь», «Замыкание», «Приключение доброго человека». Фотомонтажисты и художники Януш-Мария Бжеский (1907–1957) и Казимеж Подсадецкий (1904–1970) создали «Сечения» (1931) и «Бетон» (1933). Нереализованным остался сценарий абстрактного фильма Бженковского «Женщина и колеса» (1931). В фильме Курека «ОР» («Облики ритма») варьировалась тема изображения человеческих ног на фоне пейзажей. Техника оживающей фотографии, неожиданные ракурсы, визуальные трансформации, изменения темпоритма использовались как метод нейтрализации условностей, поработивших человека.

Вот, собственно, и всё, если говорить о течениях с институционно оформленным контуром (группы, периодические издания, совместные акции). В ориентированном на традиционные ценности общественном сознании авангард симпатией не пользовался. Тем более что он крайне редко бывал ярок и своеобразен. Образный результат кипения страстей оказывался все менее значим, произведения авторов, относимых к авангарду по разряду поэтики, не составляли значимого сектора художественных свершений. Вклад в искусство собственно авангардистов — шумных радикалов — был особенно скромным. Консервативные полемисты отмечали неметафоризованное «вещелюбие» авангарда, квалифицируя его как род «интеллектуального извращения», — и действительно, музыка образа, ощущение смыслового ритма нередко предавались здесь забвению, погибая под завалами неупорядоченного лепета, необогащенного образно-эмпирического сырья. В целом «измы» — за редким исключением — не дали в польском искусстве сколь-нибудь ценных результатов, оставшись типичными недоовоплощенными концептами. Недаром Виткевич, будучи причисляем современниками и потомками то к экспрессионистам, то к футуристам, то к сюрреалистам, упорно твердил, что правоверный авангардизм есть насмешка над сутью творчества. В пародийной листовке «Лакмусовая бумажка» (1921) он подверг уничтожающей критике все известные ему варианты «чистоблефизма», в том числе «неожулизм», «белибердизм», «надуваизм», «одурачизм», «лгизм», «пустобрехизм», «вздороплетизм», «лапшовешизм», «мозгопудризм» и пр., и пр. И надо признать, что продукция записного авангарда в сравнении с прочей польской литературой первой трети XX в. оказалась довольно бесцветна. Вполне в духе виткевичевской сатиры.

Поэзия, наравне с пластическими искусствами, была главной формой высказывания авангарда. Однако наиболее существенный след в польской литературе

времени, которое принято называть эпохой «исторического авангарда», оставили те поэты, которые ни к каким программным объединениям не принадлежали и которых трудно отнести к какому-либо течению: Болеслав Лесьмян, Юлиан Тувим, Ярослав Ивашкевич, Владислав Броневский, Константы Ильдефонс Галчинский. Все они были откровенными синкретиками, меняли почерк от книги к книге, то в классически уравновешенном, то во взвихренном тревожной мыслью стихе медитативно постигали перипетии человеческой души на фоне истории, следуя движению своих мыслей и чувств и не помышляя об открытии всеобщей эстетической панацеи. Знаменательно, что иные из них были связаны с литературной группой «Скамандр» (1917–1935), носившей имя божества реки, у истоков которой эллины Ахилл победил троянца Гектора. Заявленная в названии группы неоклассическая, идущая вразрез с поветриями эпохи ориентация на смысл, воплощенный в прекрасную форму, одержала верх в творчестве этих поэтов.

Сам Виткевич (одно время как художник связанный с «формистами»), повинаясь ощущению нарастающего кризиса культуры, создал концепцию примата формы, основанной на динамической системе «векторных напряжений». Лишь «чистая форма» в поэзии, театре, живописи способна, по его мнению, возродить в человеке переживание «странности бытия». Сценическими средствами, подобными тем, что появятся позднее в «театре абсурда», дисгармонизацией повествования, редукцией социально-психологического фона он добивался в своих гротескных пьесах и романах передачи многомерной, безостановочной игры идей, их взаимоотрицания в метафизическом «сверхкабаре» (как выразился Тадеуш Бой-Желенский). Если в драме Виткевич стремился воплотить «чистую форму», то в его романе — «всеобщем мешке» — нет заботы о художественном эффекте, но очевидно стремление высказать тревожный футурологический прогноз, выразить интенсивное самопознание творящего субъекта.

И все же общее эстетическое поле авангарда воздействовало как на писателей, принадлежавших к нему, так и непричастных к нему организационно. Гротескно-метафорические выразительно-повествовательные формы, наряду с реалистическими, стали органической составляющей польской литературы XX в. Произошло это в первой трети столетия, в эпоху авангарда, — однако не столько в русле самого авангарда, сколько в противодействии его крайностям и преодолении инерции. Что, однако же, не мешает данному времени оставаться эпохой авангарда — как наиболее броской, агрессивной и всепроникающей тенденции.

Основополагающим признаком авангардизма, как правило, считается радикальная деформация. Все дело, видимо, в степени этого качества. Ведь деформация эмпирической реальности и, тем самым, преобразование ее в художественную во все века не менее свойственны искусству, чем изоморфизм (и деформация — часть мимесиса). Во художественно-эстетический эффект — активизация творческого восприятия, побуждение к активному сопереживанию и сомышлению. Авангард, конечно же, не сводится к деструктивизму, он выбирает в традиции свое и тоже строит — пытается строить — новый язык. В сущности же, *novissima verba* авангарда — выражение жажды интенсифицировать имеющийся язык, раскрыть его в речи ради чаемого расширения души. Авангардистский текст «сделан», собран, свернут, заархивирован, скрыт от непосредственного восприятия, он требует дешифровки. Знаки-образы скользят и мерцают в силу композиционной хаотиза-

ции текста. В пределе этот язык некоммуникативен, внелогичен, неинформативен, вообще «несообразен».

Новации авангарда, сыграв важную роль в преодолении антиномий рационального мышления, стали общим культурным достоянием XX в. В то же время авангард как язык эпохи вырос из предыдущего искусства, явив собой активную формулу художественного радикализма, порой экстремизма, основанного на отрицании и деструкции прежних относительно устойчивых форм. Он стал порождающей матрицей непокорности и бунта и сразу же — выразителем «инновационного» снобизма, нарочитого бегства от простоты, носителем художественной моды. Его ведущие жанры — манифест, квазихудожественный жест — породили мнимую альтернативу «официальное-независимое». Повторяемый автоматизм бессознательных схем неизбежно привел к инерционности, догматизму и автоэпигонству, воплотившемуся в киче поставангардизма с его откровенными мистификациями. Авангард привнес в искусство мощнейший дух юношеского жертвенного активизма, эстетического протеста, императив «эксперимента», миф «открытого» произведения. Однако он остался скорее «ферментом», чем свершением. Постепенное выветривание авангардистского пафоса и ослабление генов авангарда — при неисчерпаемом потенциале новаторства — естественный и повсеместный процесс, характерный во второй половине XX в. для всех искусств и всех стран, в том числе для Польши.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Цит. по: *Giżycki M. Awangarda wobec kina. Warszawa, 1996.*

<sup>2</sup> *Witkiewicz S.I. O znaczeniu filozofii dla krytyki. Warszawa, 1976. S. 40.*

<sup>3</sup> *Witkiewicz S.I. Bez kompromisu. Warszawa, 1976. S. 120.*

<sup>4</sup> Кулаковский С. Футуристы и новаторы // *Современные польские поэты. Берлин, 1929. С. 205.*

<sup>5</sup> *Hutnikiewicz A. Od czystej formy do literatury faktu. Toruń, 1965. S. 166.*

чешская литература рубежа веков являла собой специфическую картину. В русле творческих поисков поколения 1890-х годов не только формировались собственно модернистские течения и тенденции (символизм, декаданс, импрессионизм, натурализм, неоромантизм), но и происходило развитие реализма, углублявшего психологический анализ и бескомпромиссную критику действительности. Чешский литературный авангард не осознавал себя преемником модерна, хотя именно его представители проложили путь новым исканиям, а многие авангардисты, и в первую очередь В. Незвал, боготворили творчество символиста Отокара Бржезины, скептического реалиста Йозефа Сватошлука Махара, декадента Карела Главачека и ряда других поэтов, прозаиков, критиков, олицетворявших литературу рубежа веков. Но, восхищаясь талантом своих старших собратьев по перу, Незвал и его соратники вставали в оппозицию (не видя здесь никаких противоречий) к тем направлениям, которые те представляли: и к символизму, и к декадансу, и к реализму, поскольку считали их пройденным этапом, мало созвучным современности. А кроме того, они стремились начать собственное творчество как бы с чистого листа. (В личной беседе автора этих строк с поэтом в 1957 г. он сказал: «Не ищите в моей поэзии символов». Символы, разумеется, не прерогатива символизма, но желание Незвала отмежеваться от него в нашем разговоре сквозило.) Правда, оппозиционность к старым течениям и понятиям приходилась на относительно короткий период самоутверждения авангарда, после которого она сменялась уважением не только к творчеству, но и к вере предшественников.

С поколением чешского модерна рубежа веков представители межвоенного авангарда связывали жажда свободы творчества и забота об эстетическом качестве родной словесности, желание содействовать ее развитию. Их творческие стратегии совпадали. Расходилась тактика. Пути достижения этой свободы и рецепты совершенствования своего ремесла, как и сами представления о художественном мастерстве, у писателей разных поколений были свои, особые.

Проблема творческой свободы в литературе чехов, потерявших в середине XVII в. независимость, была очень острой, но с XIX в. — прежде всего внутренней, психологической проблемой. Речь шла не об освобождении от внешней государственной цензуры. Это было заботой политиков. Писатели учились ее обходить. После терезианских реформ конца XVIII в., распыривших права чешского языка, который вновь, после столетий гонений и запретов, становился инструментом литературного творчества, что способствовало возрождению чешской литературы, писатели Австрийской империи (с 1868 г. Австро-Венгрии) имели возможность более или менее открыто выражать свои настроения и чувства. В периоды политической реакции за оппозиционность к властям, правда, приходилось расплачиваться судами и ссылками, как Карелу Главичеку Боровскому, или материальными лишениями, как многим другим; но жесткого давления со стороны властей, как это будет в тоталитарных государствах XX в., они не испытывали. В развивающейся литературе назревала потребность внутреннего раскрепощения писателя, ослабления его чрезмерной зависимости от общества, от данных самим себе обязательств служить своим творчеством гражданско-патриотическим целям, высоким и благородным, но сковывавшим творческую инициативу. Речь шла о редукации служебной функции литературы, чрезвычайно развитой в литературах зависимых народов, подчас не имеющих другой трибуны отстаивания своих прав.

И модернистские течения рубежа веков, и течения чешского авангарда — те и другие по-своему и в разных исторических условиях стремились ослабить эти служебные функции, обеспечить полифункциональность творчества.

Первый прилив охватившего творческую молодежь стремления к обновлению культуры и расширению горизонтов отечественного искусства открыто продемонстрировал «Манифест чешской модерна» (журнал «Розhledy», 1895). Составленный Й.Св. Махаром и дополненный Ф.Кс. Шальдой, он был подписан поэтами А. Совой, О. Бржезиной, прозаиками В. Мршттиком, Й.К. Шлейгаром, критиком Ф.В. Крейчи, сотрудниками «Розhledov»: Й. Пелцлем, Я. Тршебицким, Ф. Соукупом. Каждый из участников быстро распавшегося объединения дальше пошел своим путем, что заставило многих недоумевать, как столь разные люди и писатели сошлись на платформе одного манифеста. Лидер чешского авангарда К. Тейге назовет это спустя полвека «недоразумением» (в своей лекции 1947 г. «Ф.Кс. Шальда и 90-е годы»). Но это не было «недоразумением». Положения манифеста касались лишь самых общих мировоззренческих и творческих принципов. Подписавшие его литераторы не навязывали конкретных программ и концепций. Это был по существу манифест не нового направления, а новой эпохи, где могли реализовываться разные концепции и направления.

В качестве основополагающего принципа жизни и творчества субъекта искусства провозглашался принцип индивидуализма. Авторы манифеста, казалось бы, посягнули на святое, на обязанность гражданина и художника служить интересам своего народа. Если в оппозициях личное—общественное, индивидуальное—национальное предпочтение традиционно отдавалось общественному, национальному, то манифест постарался изменить приоритеты в пользу личного, индивидуального. Поднятый на щит индивидуализм создавал психологические предпосылки для ослабления служебно-прикладных, национально-охранительных и развития других функций искусства. Он означал не эгоцентризм и своекорыстие, а свободу самовыражения (в том числе и общественной позиции). Если прежде чешская литература занималась пробуждением и утверждением национального самосознания, то отныне она перешла к самоутверждению личности, индивидуальности в искусстве.

Этому способствовали не только уровень развития литературы, все более осознававшей роль субъективного начала в творчестве, но и сама кризисная ситуация рубежа веков, разочарование в старых идеалах, неуверенность в идеалах новых и желание больше, чем прежде, полагаться во всем на себя. «Индивидуальность превыше всего <...> Когда все старое рухнет и рождается мир новый, мы требуем от художника: будь самим собой»<sup>1</sup>.

Призывая исходить из индивидуальных интересов и взглядов, отстаивая «свободу творческой индивидуальности», манифест стимулировал дифференциацию литературного процесса. Свобода самовыражения вывела одних представителей «Чешской модерна» на путь модернизации реализма (Й.Св. Махар, В. Мршттик, Й.К. Шлейгар, Ф.В. Крейчи), других — к декадансу и символизму (О. Бржезина, отчасти А. Сова). Критик Ф.Кс.Шальда, проявляя широту интересов, приветствовал все новое и талантливое, родившееся у художников разных школ.

Литераторы из круга журнала «Модерни ревю» (1894–1926), представляя более цельную группировку во главе с издателем журнала Арноштом Прохазкой



(1869–1925) и поэтом Иржи Карасеком из Львовиц (1871–1951), ориентировались на декаданс как последнее слово европейской культуры. Но ассоциировали его не с «упадочническими настроениями», а с сосредоточенностью на внутреннем мире личности, на душе, что тоже было непривычным для чешской литературы и вносило в нее новые нюансы. Вопреки их отрицательному отношению к манифесту «Чешской модерна», который они критиковали за непоследовательность в трактовке «индивидуализма», они действовали в сходном с этой группой направлении. К тому же символизм, который олицетворяли поэты «Чешской модерна» (О. Бржезина, А. Сова), и декаданс, ставший уделом поэтов, связанных с журналом «Модерни ревю» (И. Карасек из Львовиц, К. Главачек), развивались как два суверенных, но взаимодействующих течения. Различаясь эмоциональной окраской, соотношением интро- и экстравертных начал (декаданс был больше сосредоточен на жизни души, за пределы которой выходил символизм, проникая в тайны мироздания), они как бы сливались на определенных этапах творчества того же О. Бржезины (ранний период) или К. Главачека (творчество последних лет его короткой жизни), представляя определенное единство.

В целом усилия «поколения 90-х годов» привели к расширению жанрово-тематического диапазона чешской литературы, к расцвету интимной и пейзажной лирики, развитию свободного стиха, лироэпических жанров. Культ индивидуализма в чешской литературе, не растерявшей своих патриотических чувств, вызвал в конечном итоге не элиминацию, а лиризацию гражданско-патриотической проблематики, не ослабление, а обновление связей между искусством и обществом, придавая им более интимный и субъективный характер.

Следует особо отметить роль декадентов в повышении профессионализма чешских литераторов. Это значение декаданса высоко оценил Я. Врхлицкий: «Каждый считает, что легко проникать в тайны поэзии, каждый хочет быть поэтом. И как это важно показать, что к ней ведут и другие пути, чем простое рифмоплетство <...> В этом огромное значение “поэзии упадка”. Она нуждается в тех, которые что-то умеют, многое знают и ставят искусство превыше всего. Именно эта их элитарность ставит надежные преграды заурядности в поэзии, ее измельчению и оскудению» (1886). В борьбе чешского декаданса с «заурядностью» и вульгаризацией отечественной словесности (издержками ее традиционного демократизма) не обошлось без влияния С. Пшибышевского, «гениального поляка», «демона европейской молодежи», как называл его Иржи Карасек из Львовиц. Его идеи чистого элитарного искусства, не желающего служить народу (тому «нужен хлеб, а не искусство»), были «шоковой терапией» для литературы, озабоченной проблемой выполнения своего общественного долга.

«Эстетство» Пшибышевского, пришедшее по душе чешским декадентам, стимулировало то внимание к форме, к поэтике, к художественному приему, которого так недоставало родной словесности. Декаденты здесь были исключением. Простолудины по происхождению (как, впрочем, и все — по воле истории — чешские писатели), они проявляли себя настоящими аристократами духа, культивируя изощренно-изысканный стиль, способный передать через образный рисунок и необыкновенную мелодичность стиха нюансы чувств, «нежнейшие оттенки» тех отзвуков, которые оставлял в их душе внешний мир. Самый талантливый из них, Карел Главачек, умел все, задававшее за душу, как писал Ф.Кс. Шальда, превра-

щать в «напевный, звенящий, как серебро, льющий сладкие и горькие слезы родник истинной и животворной лирики».

И.Св. Махар признавался в воспоминаниях, что был равнодушен к эстетическому качеству своих ранних стихов, поскольку для него, озабоченного глобальными проблемами, замахнувшегося «на весь свет», «так называемая красота, форма и все, что относится к поэтическому языку, были вещами маловажными»<sup>2</sup>. Он, по сути, разделял некрасовскую мысль: «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан». «Эстетствующие» литераторы рубежа веков напоминали, что поэт, на что бы он ни «замахнулся», всегда обязан оставаться поэтом.

Идеи и требования, с которыми выступали писатели, пришедшие на смену поколению 90-х годов, не были столь радикальными, как программы и концепции «Чешской модерна» и декаданса. Они не затрагивали основ. Полемизируя с символизмом и декадансом, они стремились вновь реабилитировать земную жизнь, повседневность, расширить репертуар отечественной литературы за счет социальных вопросов (П. Безруч, Ф. Шрабек, К. Томан и другие представители «поколения бунтарей»), тематики, связанной с благами и издержками цивилизации (течение цивилизма, которое представляла поэзия С.К. Неймана 1910-х годов, раннее творчество К. Чапека и Й. Чапека и др.), с воспеванием — наперекор начавшейся мировой войне, а потом и в связи с ее окончанием — простых радостей мирной жизни (течение витализма — Ф. Шрабек, С.К. Нейман и др.).

Новый мощный всплеск интереса к неизведанным путям и, соответственно, новый этап творческих потрясений будет уже связан с авангардными течениями межвоенного периода и деятельностью ровесников XX века. Течения чешского авангарда возникают на левом фланге культуры, в среде молодежи, которой революционные идеалы разрушения старого мира, по примеру Октябрьской революции в России, воспринимавшейся тогда в романтическом свете, казались самыми прогрессивными, современными, передовыми. «Нова, нова, нова звезда коммунизма и вне ее нет модерности» (В. Ванчура, 1921). Колыбелью и организационным центром чешского авангарда стал союз «Деветсил». Созданный в 1920 г. пражскими гимназистами и студентами, но постоянно пополнявшийся, он превратился в самую влиятельную творческую группировку 1920-х годов, имевшую свой филиал в столице Моравии, г. Брно. С «Деветсилом» были связаны многие молодые литераторы (К. Тейге, А. Черник, Я. Сейферт, В. Незвал, И. Волькер, К. Библ, А. Гофмейстер), живописцы (И. Штырский, Туайен — псевдоним М. Черминовой, К. Ванек, Ф. Музика), режиссеры (И. Гонзл, Ф. Фрейка и др.). Впрочем, как вспоминал А. Гофмейстер, членство в «Деветсиле» никогда не фиксировалось: «Никто толком не скажет, кто входил в него, а кто нет, потому что никакие записи не велись, а архив — если он был вообще — исчез, скорее всего, навсегда» (1962). Председателем союза стал с самого начала студент медицины Карлова университета и будущий выдающийся прозаик Владислав Ванчура, который был старше других. На первых порах деветсильовцы выступают за «искусство классовое, пролетарское, коммунистическое» (И. Волькер, 1921). Но вскоре меняют ориентиры, начинают отстаивать нетрадиционное авангардное искусство, стремящееся к эстетической революции. Пролетарское направление сосредоточивалось главным образом на обновлении идеологии и содержания ху-

дожественных произведений, лишь попутно касаясь вопросов поэтики. Сторонники чешского авангарда стремятся к обновлению психологии и поэтики творчества, к освобождению от любой идеологической (в том числе пролетарской) тенденциозности, мешающей непредвзято выразить мироощущение современного человека, к поискам адекватных этим задачам приемов. Вопросы формы из попутных становятся первостепенными.

Всему этому способствует и сама атмосфера экономической стабилизации в стране, справившейся к середине 1920-х годов с послевоенной разрухой. Меняется крут повседневных впечатлений, революционные настроения идут на убыль, а готовность служить своим искусством пролетариату уже мало кого вдохновляет, ибо ограничивает творческие потребности молодых.

Стремление отказаться от принципа «искусство — оружие революции» сначала заставляет деветсилловцев выдвинуть необычную концепцию пролетарского искусства как праздничного искусства для досуга пролетариата, где бы ничто не напоминало о его тяжелой жизни (ее выдвигают К. Тейге, Я. Сейферт, горячо поддерживает В. Незвал), а затем и вовсе уйти от пролетарского направления. Несогласные с новой ориентацией «Деветсила» (И. Волькер, А.М. Пипа) демонстративно покидают союз. Но большинство остается. Остается и свойственный деветсилловцам на прежнем этапе антибуржуазный запал, как неистребимая черта мировоззрения большей части ровесников века, ставшая одним из отличительных знаков и чешского авангарда. Но этот запал уже не станет определять характер творчества его сторонников и мешать их принципиальному неприятию ни пролетарской литературы, ни — в дальнейшем — литературы «социалистического реализма», как противоречащих своими нормативами внутренней свободе художника.

В среде деветсилловцев вызревает идея «поэтизма», беспроblemного искусства-игры, которое вместо того, чтобы чему-то «служить» и за что-то «агитировать», исцеляло бы людей от стрессов и депрессий, исповедуя философию «модернизированного эпикуреизма», воспевая радости «электрического века». Его «изобретателями» считаются К. Тейге и В. Незвал, который через несколько лет так вспоминал об этом: «Во время долгих разговоров и ночных прогулок по Праге, веря в современность, новое мироустройство, человеческую изобретательность, ощущая в себе способность к остроте чувств, ненавидя литературщину, неповоротливость и карьеризм, видя, как расцветает весна, мерцают звезды, ощущая горячую дружбу, мы с Тейге изобрели поэтизм. Этот наш термин, придуманный однажды вечером в баре, не предполагал стать ни программой, ни модой. От отражал потребность творческого преобразования реальности таким способом, чтобы она помогала удовлетворять голод человека по поэзии, от которого страдает наше столетие. Он стремился не создавать новые миры, а упорядочить этот мир так, чтобы он казался живой поэзией. Его вспомогательными средствами должны были стать слово, звук, факты этого мира, преподнесенные изобретательно и эмоционально <...> Поэтизм — способ смотреть на мир так, чтобы он стал поэзией»<sup>3</sup>.

Однако идеи поэтизма словно носились в воздухе, отвечая и «весеннему» настрою молодежи, и объективной необходимости продолжить процесс суверенизации искусства от идеологии и политики. Достигший кульминации, как уже отмечалось, на рубеже XIX–XX вв., он вновь сошел на нет, прежде всего в русле пролетарского направления. Поэтизм вновь активизирует этот процесс, исповедуя уже

не культ индивидуализма, а культ наслаждений радостями бытия, стремясь к восполнению недостающих людям позитивных эмоций. Это гедонистическое начало было средством вдохнуть в искусство новую жизнь. Освобождение его от груза идеологии и серьезных проблем открывало возможность избавиться от многих замшелых традиций, преодолеть «усталость формы», обновить и сделать более непосредственными связи искусства с действительностью, короче говоря, излечить его от «атеросклероза» (выражение В. Незвала). Поэтизм стремился не просто модернизировать искусство, но и возродить многие утраченные им природные свойства. Вмешательство жизнерадостного поэтизма в национальную культуру окажется в результате не менее глубоким и плодотворным, чем воздействие сумрачного чешского модерна рубежа веков.

Трибуной поэтизма становятся журналы «Диск» (1923–1925), «Пасмо» (1924–1926), «РеД» (1927–1931) и др. Манифест, возвестивший о его рождении и подписанный К. Тейге, был опубликован в журнале «Гост» (вып. 3, 1923–1924); но его эстетическая программа, уточнявшаяся и обраставшая по ходу дела новыми положениями, прорисовывалась в целом ряде статей, эссе, заявлений К. Тейге, Б. Вацлавека, В. Незвала и мн. др. Уже в манифесте К. Тейге, разделявшего человеческую деятельность на конструктивную, трудовую, которая является основой жизни и где господствует интеллект (конструктивизм), и на ее противоположность и дополнение — поэтизм («венец жизни»), подчеркивалась его гуманистическая миссия и глубокий смысл. Он был призван развивать поэтическое мироощущение, воображение и чувства, нереализованность которых сковывает личность. «Есть дисциплина целого. Мы жаждем свободы индивидуума <...> Человек живет как трудящийся гражданин, но он хочет жить и как личность, как поэт <...> Разум не был бы разумным, если бы, овладевая миром, подавлял сферу чувств: это грозило бы оскудением жизни, ибо единственное богатство, которое нужно для счастья, это богатство ощущений, эмоциональная содержательность. И здесь подключается поэтизм во имя сохранения и восстановления мира эмоций, радости и фантазии»<sup>4</sup>. Мотивировалось и намеренно игровое легкомыслие новорожденного течения, стремившегося сделать из жизни «великолепное зрелище», «эксцентрический карнавал, арлекиниаду чувств и образов, ленту опьяняющего фильма, волшебный kaleidoscope», что отвечает человеческой потребности в забавах и развлечениях. Ведь люди только что пережили мировую войну. В новом искусстве, пронизанном «поэзией воскресных полудней, пикников, сверкающих кафе, пьянящих алкоголей, оживленных бульваров, курортных проспектов, а еще — поэзией ночи, тишины, спокойствия и мира», они найдут лекарство от душевной боли. «Из войны человечество вышло усталым, опустошенным, растерявшим иллюзии, не способным любить, мечтать, бороться за новую, лучшую жизнь. Поэтизм (в пределах своих возможностей) хочет вылечить эту моральную депрессию, стрессы и связанные с ними болезни»<sup>5</sup>.

Поэтисты не собирались расставаться с репутацией левых интеллектуалов, сочувствующих марксизму. Несоответствие между революционным мировоззрением, которым многие сторонники авангарда продолжают гордиться как самым передовым, и их эстетической концепцией, решимостью вытравить из поэзии (самого репрезентативного жанра поэтизма) серьезное содержание и «учительское ядро», объясняется эволюцией искусства и необходимостью разделения труда в

развитом обществе. «В средние века рифмовались и своды законов, и правила грамматики на потребу школы. Тенденциозные идеологические стихи, наполненные "содержанием и сюжетом", — последний пережиток средневековой поэзии» (К. Тейге. «Манифест поэтизма»). «Лишь в средние века, — развивал Бедржих Вацлавек (1897–1943) мысль Тейге, — поэзия несла в себе философское, религиозное, идеологическое содержание <...> В эпоху высшей стадии капитализма и дифференциации выразительных средств (форм) поэзия может быть лишь чистой поэзией, не имея другой функции, кроме как вызывать эмоции, удовлетворять потребность в эмоциональном <...> Вывод для коммуниста-художника следующий: не смешивать разные вещи. Коммунист-художник пусть будет художником, если речь идет о красоте, форме, и не судит о форме с точки зрения политической цели <...> Для политических целей используются свои средства, а ими не могут быть средства искусства»<sup>6</sup>.

Возрождая и переосмысливая понятие «чистая поэзия», которое было в ходу у чешских декадентов как синоним поэзии высокой пробы, поэтисты понимают под ней не отрешенность от банальной действительности с погружением в высокие материи, не изысканность чувств, форм и образов, а свежесть и непосредственность слова, живость впечатлений, богатство фантазии и лиризм. (Сама семантика термина «поэтизм» говорила о стремлении усилить в творчестве поэтическое начало.) А именно всего этого, по их мнению, недостает чешской поэзии. Они встревожены состоянием своего лидирующего жанра, полагая, что поэзии трудно справиться с задачей «вызывать и развивать эмоции», поскольку ее формы устарели, язык тяжеловесен и рассудочен. По мнению В. Незвала, он напоминает «мускулистую Дочь Славы», язык одноименной поэмы классициста и романтика Яна Коллара столетней давности с инверсиями и другой архаикой («Дочь Славы», 1830). Поэтому эксперимент в области поэтической формы — проблема номер один, проблема жизни и смерти поэзии.

Меры по обновлению изящной словесности, намеченные реформаторами чешского искусства, во многом совпадают с инициативами западноевропейского авангарда. Трудно сказать, происходило ли это в результате влияний или простых совпадений хода мысли разных народов. Скорее всего было и то и другое. Совпадения прослеживаются в самом широком европейском контексте. При всей дифференцированности европейского авангарда и полемике между его течениями, наблюдаются очевидные переклички между программами разных «-измов», независимые или повторяющие как эхо друг друга. Наибольшее единодушие проявляется в подходах к преобразованию литературной речи. Если течения модернизма, в целом раскрепощая индивидуальность и сознание художника, увеличивали свободу самовыражения в основном на проблемно-тематическом, содержательном и жанровом уровне творчества, то авангард попытался раскрепостить сам творческий процесс, течение мысли и язык художника, освободив его от пут логики. Лидерство здесь, бесспорно, принадлежит Маринетти. Ему первому приходит в голову «выпустить на волю слова», «уничтожить синтаксис», «существительные ставить как попало, как они приходят на ум», распрощаться со всеми этими «похожий на, как; такой, как; точно так же, как», прибегать к «самым широким ассоциациям», к «беспроволочному воображению», поражать «отсутствием привычной логики» и т. д.<sup>7</sup> Футуризму вторят полемизировавшие с ним экспрессионисты:

«Предложения <...> сочленяются друг с другом, звено к звену, проникают друг в друга, более не связанные буфером логического перехода»; «показной шпаклевкой психологии»; «Слово стало стрелой»; «Отпадают слова-вставки...»<sup>8</sup> Против слов-вставок восстают сюрреалисты: «Первый поэт земли определил: “Небо — голубое”. Позднее другой сделал открытие: “Твои глаза голубые, как небо”. Потом, много-много лет спустя отважились сказать: “У тебя глаза неба!” Самые прекрасные образы те, что самым прямым и быстрым образом соединяют элементы действительности, далеко отстоящие друг от друга»<sup>9</sup>. Сходная идея звучит у польских футуристов: «Мы отрицаем логику как мещанско-буржуазный образ мышления. Каждый художник имеет право на собственную автологику. Принципиальными чертами субъективной логики считаем: мгновенное соединение вещей, далеко отстоящих друг от друга; для сокращения пути между вершинами — прыжок в пустоту и сальто-мортале»<sup>10</sup>. Ассоциативность отстаивает болгарский авангард: «Произведение строится не по законам логики, а на основе удаленных друг от друга ассоциаций» (Гео Милев, 1920)<sup>11</sup>. Сходные представления о современном стиле высказывают и сторонники поэтизма. «Новая композиция без грамматической связи, метод поэтических ассоциаций, который минует мораль и рассудок, целеустремленное и лаконичное строение стиха (цель — эмоции), фантазия и воодушевление жизнью, беспроблемность и возрождение наивно-примитивного отношения к объекту без мелкобуржуазности и филистерства <...> — вот что является подлинным событием в чешской поэзии последних лет», — пишет теоретик Б. Вацлавек<sup>12</sup>. «Нервное состояние XX в. — предпосылка современной поэзии, обеспечивающая мгновенные ассоциации и свободное сочетание образов», — рассуждает Витезслав Незвал, объявляя войну «идеологии, сюжету и логике» как элементам, чуждым поэзии, и стремясь изгнать те же «буферные» слова, которые не любил и Маринетти. «Говорят: девушки прекрасны как розы. Пустая фраза. Лучше просто сказать: “Розы и прекрасные женщины”»<sup>13</sup>.

Такое единодушие не объяснить лишь взаимовлияниями. Вероятно, сближала и общая точка отсчета, то состояние, в котором пребывало искусство и из которого оно стремился вывести авангард. При всех концептуальных различиях, течения авангарда были в оппозиции к традиционному искусству, где доминировали гармоничные формы, взвешенность, психологические мотивировки, логика мыслей, сюжетов и образов. От всего этого и стремился уйти авангард, действуя от противного, противопоставляя логике алогизм, описаниям — произвольные ассоциации, синтаксическим конструкциям — вырвавшиеся из них слова, телеграфный стиль, столкновения несочетаемых слов и т. д. Все стремились писать иначе, чем до сих пор. Однако это «иначе» не бесконечно, оно имело свой набор приемов, к которым в разных вариантах, пропорциях и акцентировке прибегали течения авангарда<sup>14</sup>. Чешский авангард с наибольшей симпатией относился к футуризму, кубофутуризму, дадаизму, вдохновлявшим не только смелым отрицанием традиций, но и оптимистическим настроением. Противление вызывал экспрессионизм. Но чуждый его трагедийности и «серьезности» поэтизм вместе с ним отстаивает «анархический произвол художника», соответствующий «анархии восприятия»<sup>15</sup>.

У поэтизма были и свои духовные отцы. Среди них Артур Рембо, Гийом Аполлинер, Анри Руссо, Пабло Пикассо, Чарли Чаплин. Рембо помог лидеру поэтизма В. Незвалу «прочистить мозги», покорив его не «Пьяным кораблем», а жи-

выми пейзажами из «Алхимии слова», раскрывшими устарелость чешской лирики XIX в. К тому же именно с Рембо, возбудив к нему стойкий интерес, когда-то сравнил начинающего поэта И. Маген, старший собрат по перу. Аполлинер после блистательного перевода его стихов Карелом Чапеком, вошедших в составленную им «Антологию современной французской поэзии» (1918), и отдельно опубликованной «Зоны» (1919) стал кумиром многих поэтов межвоенного двадцатилетия вне зависимости от их позиции. Сторонники поэтизма особенно ценили «Зону» как пример политематического стиха, свободно развивающего слабо связанные с центральной темой мотивы. Этот стих настолько укоренился в чешской авангардной поэзии, что стал основой бессюжетной лироэпической поэмы, которую чешские литературоведы (З. Пешат, В. Мацура, А. Погорский) считают особым жанром — жанром «зоны»<sup>16</sup>.

Анри Руссо покорял наивным примитивизмом, буйством фантазии и красок. Пикассо — своей динамикой и непредсказуемостью, постоянным опровержением самого себя, готовностью начинать все заново. Он был особенно популярен. Его имя мелькает не только в информациях о зарубежной культуре, публиковавшихся в девятисилловских изданиях, но и в работах, постулировавших особенности авангардизма. «Пикассо. Ни внешнего мира, ни лиц, ни морали, ни психологии — вообще ничего, что напоминало бы прежних мастеров. Волшебная палочка, от прикосновения которой к формам и краскам возникают невиданные миры, лежащие за пределами расчетливой логики»<sup>17</sup>. И главное, в лице Пикассо искусство перестает служить «церкви, власти, морали, истории», перестает «украшать, иллюстрировать, изображать», а дает волю «чистой фантазии», «поэзии красок и линий»<sup>18</sup>. Чарли Чаплин — звезда новоявленного чуда XX в., подкупал способностью увлечь, рассмешить и растрогать, вызывать смех и очищающие душу слезы.

Если представители поколения 90-х годов, чешские декаденты, старались ориентироваться (хотя бы теоретически) на избранных, высказывая презрение к улице, площади, толпе, то поэтисты — убежденные демократы — боготворят народные праздники с каруселями и кибитками бродячих комедиантов, старый цирк и новорожденное кино. Все это становится объектом изображения и образцом для подражания. Искусство поэтизма стремится быть таким же ярким, наивным, беспроblemным, как цирковое представление, таким же наглядным и захватывающим, как кинематограф. Кино показывает эффективность монтажного принципа композиции. Цирк учит виртуозности поэтических трюков. Недаром свои размышления о поэзии В. Незвал озаглавливает «Попугай на мотоцикле» (1924), подчеркивая, что она должна быть столь же виртуозной, как хорошо отработанной цирковой номер. Стихи он сравнивает с дрессированными попугайчиками, а если «поэзия — игра без обязательств и правил» (К. Тейге), то это такая игра, которой «предшествует труд». «Поэзия. В чем ее сущность? Стих, рифма, ассонанс, сравнение. Один проказы! Выскивать созвучные слова <...> Игра. Кому этого мало? Плохим игрокам», — напишет В. Незвал в эссе об искусстве «Фальшивый марьяж» (1925). Но в других пассажах о поэзии-игре он заметит: «Труд: предшествует. Спросите у танцовщицы и пожирателя огня. Спросите у попугая, едущего на мотоцикле», — и выдвинет требование «АБСОЛЮТНОГО ВЛАДЕНИЯ ФОРМОЙ И КОНСТРУКЦИЕЙ», незаметно сблизив поэтизм с конструктивизмом, поколебав в сфере ис-

куства разделяющие их границы («Попутай на мотоцикле» — сб. «Пантомима», 1924).

Незвал как никто другой умел скорректировать бесперспективные положения поэтизма и развить его здоровые инициативы, направив их как на обновление поэтического искусства, так и на восстановление его природных, но во многом померкших или утраченных качеств. Во многом благодаря Незвалу поэтизм стал мастерской чешской поэзии XX в., превратился из направления в современную школу поэтического ремесла, уроки которой было полезно усвоить представителям разных течений. Его размышления об искусстве и поэтическое творчество 1920-х годов помогали собратьям по перу развивать те качества натуры и овладевать теми навыками профессии, которые позволяли им ярче проявить и усилить свой талант. Эта конечная нацеленность поэтизма на развитие мастерства, на повышение эстетического качества искусства, проступившая как рациональное зерно сквозь эпатажность его программ и практики, выделяет его из других авангардных течений, составляет его специфику и позволяет рассматривать поэтизм не как отголосок западноевропейского авангардизма (а именно такая точка зрения господствует в работах на эту тему), а как самостоятельное явление, расширившее палитру искусства авангарда.

Поэтизм снимает запрет пролетарской литературы на право наслаждаться жизнью в тягостных условиях капитализма, и молодые поэты отдаются этому чувству, если перипетии их судеб дают им такую возможность. Меняется тональность чешской поэзии. От революции, которая «спит и не приходит», от «Города в слезах» (сборник Я. Сейфerta 1921 г.) бывшие сторонники пролетарского искусства обращаются ко «всем красотам мира». Уже в переходном от революционной к авангардной поэзии сборнике Я. Сейфerta «Одна любовь» (1923) мечта о баррикадах растворяется в упоении экранами кинематографа, небоскребами, «железной песней» аэропланов и «автомобильных клаксонов». Город предстает уже не в слезах, а в рукотворной и естественной красе. Культ доступных радостей в его сборнике 1925 г. «На волнах Т.С.Ф.» (беспроволочного телеграфа. — Л.Б.; более позднее название — «Свадебное путешествие») заставляет сравнивать звездное небо с искрящимся шипучим лимонадом, а поэзию — с мороженым. Автор как бы пробует слово на вкус и требует от него тех же ощущений, что дает любимое лакомство («Мороженое поэзии»). Молодой Сейферт легко чувствует себя в стихии поэтизма, отвечавшей его природному жизнелюбию. Ведь и поэтом он стал, как оказывается, чтобы, «обмахнув перо в небесную лазурь», писать об «открывающейся глазам красоте» (очерк «Звезды над Райским садом», 1928).

Константин Библ (1898–1953), начинавший, как и многие его ровесники, в русле пролетарской поэзии, попадает в тон поэтистской приподнятости не сразу. В то время он переживает смерть от туберкулеза своих друзей: Иржи Волькера (1900–1924), Иржи Гауссмана (1898–1923), писателя-сатирика пролетарского направления, его единомышленника прозаика Ярослава Гулки (1899–1924) и — своей любимой. Посвященный ей и друзьям сборник «Багдадский вор» (1924) можно назвать элегическим вариантом поэтизма, предвосхитившим его эволюцию в сторону «серьезности». Авантюрный мотив поиска сокровищ (в духе поэтизма и популярного американского фильма) сплетается с темой смерти, драматизируется и воплощает тоску безысходности, безнадежности желаний извлечь из «черной гли-



ны» зарытый там драгоценный клад. Только в книгах «Золотыми цепями» (1927) и «С кораблем, который привозит чай и кофе» (1927) Библ, согретый новой любовью и заморскими путешествиями, дает волю жизнелюбивому настрою. Порой тот вырывается из-под пера легкими игровыми ритмами и ассонансами, как происходит, в частности, в стихах на тему России, которая ассоциируется не с революцией, а с чаем и балалайкой: «Балалайка Бай-кай-лай <...> чай давай / Играй и чай давай» («Русская», сб. «Золотыми цепями»).

Происходит перераспределение интонаций и красок в поэтической палитре Витезслава Незвала (1900–1958), самого крупного представителя поэтизма, сообщившего ему многие черты своей натуры и предвосхитившего в раннем сборнике «Мост» (1922) и фантастической поэме «Удивительный кудесник» (1922), близких по духу пролетарской поэзии, но далеких от нее по форме, многие особенности чешского авангарда. Позже других вступивший в «Деветсил», Незвал был встречен там, что называется, с распростертыми объятиями, и во многом именно благодаря поэме, резко выделявшейся своей необычностью из поэтической продукции того времени. Создавая ее еще в предпоэтистский период и до сближения с «Деветсилом» (после этого появились новые редакции), автор открыто и слегка по-детски выразил свою солидарность с пролетариатом («А Коммунистический манифест мне страшно нравится»), свои взгляды на жизнь (где революция — лишь ее эпизод, но никак не смысл и цель, поскольку в натуре человека — гнаться за новыми звездами, что разгораются и гаснут за стеклянной витриной ночи), и где каждое свершение — не конец, а начало поисков новых) и свою концепцию не пролетарской, а магической поэзии, способной на чудеса. В судьбе и посмертных превращениях героя поэмы — «удивительного кудесника» — сплетались фрагменты жизни и фантазии автора и вера в волшебные возможности слова, которые Незвал станет развивать и испытывать постоянно. Сменой мотивов, интонаций, ритмов, переходами от реалистических к фантастическим планам, сплетением философских раздумий с мельканием переживаемых кудесником метаморфоз — всей своей стиливой раскованностью и буйством фантазии поэма открывала — не в теориях, а на практике — этап чешского авангардного искусства. Недаром, по словам Незвала, импульсом к созданию поэмы стало случайно услышанное название произведения Аполлинера «Гниющий чародей», разбудившее воображение.

Но «Удивительный кудесник» — предпоэтистский вариант чешского авангарда. Первым произведением нового символа веры Незвала и чешской поэзии вообще стал его сборник «Пантомима» (1924), представляющий пеструю смесь стихов, киносценариев, пьес и афоризмов на тему искусства. Красочно оформленная К. Тейге и И. Штырским, книга воплощала душу поэтизма и, казалось, была создана по его рецептам, отстаивая и демонстрируя, в противовес логическому, рациональному началу, произвольные ассоциации, вместо привычных — неожиданные сцепления слов, вместо символов и абстракций — конкретные впечатления, «частицы бытия». «Для меня не существует понятий <...> Меня больше трогает лилия, которую я слюмал в детстве, играя как-то утром в салочки, чем лилия как символ чистоты» (из главы «Соединение образов на базе впечатлений» книги «Она хотела обокрасть лорда Бламингтона. Поэзия и анализ», 1930)<sup>19</sup>.

Если в «Кудеснике» много драматичного и тревожного, в том числе извлеченного из глубины души, то теперь поэзия Незвала меняет тональность. Не задавать

вопросов «почему и зачем» («...не спрашивайте, почему это так, а это так, как не спрашивайте у туч, почему идет дождь»<sup>20</sup>), радоваться каждому мгновению жизни, осознанной как дар, как счастье, — вот отныне один из основных мотивов его творчества. Именно с тех пор потянулась серия дружеских шаржей на Незвала, которые охотно рисовал А. Гофмейстер. Они изображают поэта в разных ситуациях — и за бокалом вина, и у кладбищенского креста. Но всюду он улыбается блаженно, подняв голову в эйфории упоения поэзией жизни.

Она не только в экзотике воображаемых путешествий, тропиков и прерий, «знамен Азии, попутая Африки», в красочных масках карнавала, в пантомимах, разыгранных на деревенской площади, не только в том, что бросается в глаза, но и в вещах бытовых, неприметных. Переключаясь с праздничных на повседневные стороны жизни и расширяя тем самым образный кругозор поэтизма, Незвал будто внемлет мудрому совету Рильке избегать «соблазнов общепринятого», обращаться к впечатлениям, «которыми вас дарят ваши будни», и не забывать о «предметах, вас окружающих». «Если ваши будни кажутся вам бедными, обвиняйте не их, а себя, говорите себе, что в вас недостает поэтического начала, чтобы увидеть их богатство. *Ведь для творящего нет бедного, безразличного материала*»<sup>21</sup>. «Больше всего фантазии скрыто в вещах, мимо которых обычно проходишь торопливо. Взгляни на солнце, падающее на окно кондитерской. Упивайся хрупкостью вывесок. Воспитаем в себе чуткость к прекрасному», — как бы вторит своему старшему современнику Незвал<sup>22</sup>.

Заметим, что то же упоение простыми вещами, «молчаливыми товарищами», испытывал и Иржи Волькер, поэт пролетарского направления, не доживший до расцвета поэтизма, но близкий ему свежестью восприятия обыденности и сочинявший стихи о почтовом ящике, кухонной плите, окошке (сб. «Гость на пороге», 1921). «Иногда испытываю потребность все называть. Произношу слова, относящиеся к тому, что вокруг. Хозяйка. Барышня. Лавка. Концерт. И чувствую от этого огромную радость. Будто это я его изобрел и произнес впервые», — писал Волькер в 1921 г. своему другу А.М. Пеше<sup>23</sup>. Но отличие Незвала от Волькера и других поэтов «волькеровско-незваловского поколения» (классификация И. Тауфера) в том, что у Незвала эта стихийная тенденция обретала сознательный, программный характер. Она не просто выражала его жизнелюбие. Обращение к незамысловатым вещам и мотивам (в сборниках 1924–1927 гг. «Пантомима», «Близнецы», «Стихи на открытках», «Надписи на могилах»), которые вряд ли повлекут за собой навязчивые литературные ассоциации, помогало выработать детскую чистоту восприятия, преодолеть «интеллигентность книжника», которую поэт считает настоящим проклятием для художника. «Она делает невозможным непосредственное восприятие реальности, лишает его непосредственных ассоциаций, сковывает» («Фальшивый брак», 1925)<sup>24</sup>. Чешский авангардист XX в. не хочет жить «чужим умом», способным подавить индивидуальность. Он мыслит совсем как русский авангардист XIX в. А.С. Пушкин (см. работы Р. Якобсона), признававшийся: «Чужой ум меня стесняет»<sup>25</sup>. Под влиянием ли пушкинской биографии или независимо от нее, но чешский поэт приходит к выводу, что «князя, как воспитатель, гораздо больше значит для художника, чем вся история искусства»<sup>26</sup>. Правда, его «Азбука» (сб. «Пантомима») заставляет вспомнить «Гласные» Рембо. Но их сближает только тема. Если гласные у французского поэта — весьма субъективные цветовые

ассоциации, заставляющие ломать голову над их распифровкой, то Незвал отталкивается от очертаний букв, напоминающих ему хижину (А), женскую грудь (В), волынку (Q), излучину реки (U).

В сборнике «Стихи на открытках» (1926) он разворачивает своеобразную галерею словесных натюрмортов совсем не поэтических вещей: «Сахар», «Термометр», «Мыло», «Пишущая машинка», «Зонтик», «Ячико» и т. д. В стремлении исходить из непосредственных, пусть самых бесхитростных, но своих собственных впечатлений и образов, упрощающих, но и оживляющих реальность, Незвал опирается на поэтику примитивизма (его страстно пропагандировал еще на этапе пролетарского искусства К. Тейге), превращая стихи то в неупорядоченный поток ее разрозненных фрагментов, то в речь ребенка.

Зеркало в сумочке сверкнуло  
20 крон пудра цветочек  
Цирюльник мечтает  
что через день появится мальчик

*«Весеннее», сб. «Пантомима» \**

От людей укачу я в Африку  
На своей деревянной лошадке  
Там растут апельсины и финики  
мне там будет не грустно а сладко

*«В путь», сб. «Пантомима»*

Примитивистские тенденции проявляются не только в простодушно-наивном взгляде на вещи, элементарности изобразительных средств, но и в стилизации стиха под лубок или жестокий романс, — иными словами, в активном использовании приемов низовой, «третьей» культуры, воспринимавшейся чешским авангардом как эликсир молодости, способный внести живую струю в профессиональное искусство и смыть с него налет академизма. Так, в лубочном стиле написана «Сахарная баллада» (сб. «Пантомима»), о сапожнике, который из-за несчастной любви закалывается пилотом, а его душа, отлетая к Богу, присаживается на «сандалии» Всевышнего; «Ярмарочная песенка о неверной любви» из того же сборника будто заимствована из репертуара бродячих музыкантов. Не любивший «сюжетов» Незвал здесь прибегает к некоему подобию сюжета, наивного и сентиментального, под стать душещипательной мелодии берущей за душу шарманки. Именно она воцаряется в авангардной поэзии 1920-х годов, потеснив скрипки, лютни и виолы, привлекавшие поэтов чешского декаданса и символизма:

Темнеет а вдали звучит  
наивная шарманка  
И плакать хочется навзрыд  
мне у своей калитки

\* Здесь и ниже, где это не оговорено особо, подстрочный или литературный перевод автора главы.

«В незвадовской “Пантомиме” есть негa безотчетного трагизма труверов, нечто от необязательности дадаистов и простенькие ритмы уличной шарманки», — напишет в послесловии к сборнику И. Гонзл<sup>27</sup>.

Наряду с наивно-примитивной, Незвал развивает и другую линию творчества: пишет стихи и стихотворения в прозе, где дает волю буйному воображению. Оно проявляется не в создании фантастических миров и картин — Незвал вполне уютно чувствует себя в мире реальности, — а в богатстве субъективных ассоциаций, которые помогают повысить содержательность текста, выразить сложность мироощущения, одновременное присутствие субъекта в разных временах и пространствах. «Я закрыт плющом от дорожной пыли, наполнен бликами солнца, а воспоминания о любви похожи на маленький розарий, где можно читать, сидя на скамейке, романтические стихи о вечности и тайне. И все это вызывает в памяти воскресенья минувшего детства и ваши глаза на дорожном перекрестке, широко раскрытые, как цветы сентября, голубые лунные цветы, которые всегда будут напоминать мне закаты солнца в моем родном краю и старинные эпосы, из которых помню лишь названия»<sup>28</sup>.

Одна из характерных особенностей произведений Незвала и других представителей чешского поэтизма — их зрелищность, наглядность. Современная поэзия рассматривается как поэзия «не для слуха, а для глаза». «Поэт вышел из декадентской тьмы и погрузился в ослепительный свет современной цивилизации», — констатировал Вацлавек<sup>29</sup>. «Тип художника с обостренным слухом встречается все реже, как и искусство романтического погружения в себя. Перенасыщенность впечатлениями, которую создает жизнь больших городов, повысила визуальные способности современного художника», — размышлял Незвал<sup>30</sup>. «Тот факт, что современная цивилизация из всех органов чувств делает самым совершенным зрение, культивируя его (в обострении и развитии визуального восприятия большую роль играет кино), привел к тому, что поэзия пошла по пути наращивания своих оптических свойств», — делает вывод Тейге<sup>31</sup>.

Если на рубеже веков возрастала музыкальность стиха и главной союзницей поэзии была музыка, то авангард укрепляет связь поэтического искусства с живописью и кино. Прежде — о его связи с живописью.

Соединить «поэзию с живописью» становится одним из программных требований Незвала. Помимо традиционных способов «наращивания оптических свойств стиха» путем активного использования предметных визуальных образов, используются и нетрадиционные. В середине 1920-х годов разворачивается эксперимент по созданию «оптической поэзии» разных видов.

В поэтическую игру вовлекался графический рисунок стиха — шрифт и стихотворные строчки. Здесь поэтисты могли опереться на предшественников. По сути дела происходило возрождение каллиграмматического стиха, о котором, возможно, напомнил чехам Аполлинер, но который восходил еще к фигурным стихам барокко. В среде чешского авангарда эти формы получили новые импульсы к развитию и обзавелись своими адептами. Изобретательное расположение строк и букв разного калибра стало активно пропагандироваться как эффектный художественный прием (который, впрочем, позже не нашел распространения и использовался разве что в рекламе). «В современной поэзии должна цвести пышным цветом типографская флора и фауна, свободная и живая, как заросли папоротника в

дремучем лесу или редкие цветы, выращенные садоводами. Современный поэт или, если угодно, сотрудничающий с ним художник должен превратиться в укротителя дикого типографского зверя, поигрывающего своей превосходной мускулатурой: это зебры и тигрицы, колибри и бульдоги, антилопы — и полумесяцы, и сверкающие хвосты комет. Пиршество для глаз вместо музыкального салона» (К. Тейге, 1925)<sup>32</sup>. Незвал был настолько уверен в продуктивности этой формы, что даже включил ее в каталог устоявшихся жанров, развернутый в теоретическом эссе «Фальшивый марьяж» (1925). В главе «Синтез» он пишет: «Соединить поэзию и живопись. Стихи это только и всего лишь стихи. Типографское воспроизведение их дает свой эффект. Сливаются два самоценных и высокоразвитых вида искусства. Удвоенное эмоциональное воздействие. Стихи говорят сами за себя. Типографская печать сама по себе образ. Обручились два вида состоявшихся искусств»<sup>33</sup>. Среди подобных оптических стихов, использующих чисто технические средства, можно отметить стихотворение Незвала «Пьеро-велосипедист» (сб. «Пантомима»), где прерывистые строчки напоминали след велосипедных колес, и его же стихотворение «Адье» (тот же сборник), где расположение букв напоминало стаю перелетных птиц, от рефрена к рефрену меняя очертания. Я. Сейферт в стихотворениях «Цирк» и «Ребус» (сб. «На волнах Т.С.Ф.», 1925) использовал игру шрифтов. «Ребус» состоял из четырех пирамидально расположенных строк. Каждая из них начиналась все укрупняющимся словом «Проказник», а завершалась возрастающим «счастьем». В финале — разгадка: «Чем больше проказник, тем больше счастье». Какой скрытый смысл вкладывал поэт в свой ребус, остается только догадываться.

В данном случае поэзия двигалась навстречу живописи. Если и происходил здесь «синтез» двух искусств, то на стихотворной основе. Но возникал и другой тип оптического стиха, который можно назвать «поэтическим коллажем». Основой там был не словесный текст, а заключенное в рамку пространство, в котором располагались фрагменты реального мира (чаще всего в виде фрагментов фотографий), нередко снимки бытового мусора, вроде проездных билетов, использованных конвертов и т. п.

Если фигурные стихи создавали поэты, то коллажами увлекались актеры, режиссеры, фотографы, критики, теоретики искусства. Они украшали, в качестве самостоятельных произведений, страницы авангардных журналов и альманахов. Многие способны были произвести впечатление, настроить на лирический лад, вызвать определенные ассоциации, т. е. воздействовать как стихи. Особенно интересной была «путевая лирика». Так, поэтический коллаж К. Тейге «Odjezd na Kytheru» (1924) составлен из снимков, связанных с путешествием в дальние края. Каждый фрагмент коллажа заключен, как дань кубизму, в строгие геометрические фигуры. Бессловесный текст своего оптического стиха автор (как бы не надеясь на сообразительность читателя) сам растолковал в статье «Образы» (1924): «Мы попытались сочинить туристическое стихотворение, разновидность путевой лирики, составив его из нескольких выразительных фотофрагментов: флаг на корабле, открытка, звездное небо, географическая карта, бинокль, письмо и надпись: Привет с дороги! Оно сплошь состоит из намеков, достаточных для того, чтобы выразить впечатления с недоступной словам наглядностью». Излюбленной теме страстных отдал дань в своей «оптической поэзии» художник И. Штырский, театральная

художник А. Гейтум, актер и драматург И. Восковец. В его «стихотворении» «Спокойной ночи» (1925) на фоне ночного неба с россыпью звезд и светящихся окон небоскреба — рекламы отелей, силуэт Эйфелевой башни, карта Европы, спальня вагона и девушка, уютно устроившаяся в постели. Примечателен поэтический коллаж «Черный и белый» (журнал «Пасмо». 1925. № 13–14), предваряющий текст Восковца, где тот критикует «разлитую в воздухе агитацию», призывает «во имя агитации убрать агитацию из искусства», и, вероятнее всего, принадлежащий самому Восковцу как демонстрация неагитационного искусства. Используя в качестве обрамления картинки не прямоугольник или квадрат, а очертание, напоминающее силуэт птицы, у которой вместо клюва не то черно-белый пропеллер, не то ветряная мельница, автор включает в него фото прекрасной девушки в стиле 1920-х годов, шахматную доску, снимок солнца во время затмения, белые фигуры канатоходцев с пестрами на его фоне. Замыкает коллаж огромная бутылка шотландского виски. Небольшое пространство вместило все радости жизни: природу (птицы и солнце), любовь (юная красавица), шахматы, цирк, алкоголь. Белый цвет в коллаже контрастирует с черным, будто намекая на другие стороны бытия, однако не подавляющие, а лишь усиливающие жажду счастья<sup>34</sup>. Коллажами будут увлекаться и чешские сюрреалисты в 1930–1950-е годы, используя их в оформлении сюрреалистических сборников или в виде отдельных произведений. Специфика поэтического коллажа — в отборе разрозненных, но связанных с общей темой «оптического стихотворения» образов, в установке не на ошеломляющие образы, а на лирические ассоциации. Сюрреалистические коллажи чаще всего создавались в духе поэтики абсурда, чтобы выразить абсурдные стороны бытия (коллажи К. Тейге 30–50-х годов).

Тейге предсказывал «оптическим стихам» большое будущее, считая, что «стихотворения-картины» постепенно вытеснят «традиционные методы живописи и поэзии» («Живопись и поэзия», 1923)<sup>35</sup>. Но этим жанрам уделено гораздо больше места в статьях критиков и поэтов, чем в творческой практике поэтизма. Каллиграммы и стихи, построенные на игре шрифтов, не получили большого распространения из-за их явно экспериментального характера. Даже самый авангардный читатель ждал от поэзии не изобретательности в графике стиха, а чего-то более существенного. Что же касается поэтических коллажей, то при их объективном лиризме они тоже не могли заменить собой словесную поэзию и вошли в нее в качестве иллюстраций к стихам, обложек к поэтическим сборникам, выполняя прикладную функцию.

Если в первых двух случаях поэзия шла навстречу живописи, осваивая ее способы повышения визуальности поэтического высказывания, то в той же сфере поэтизма происходил и обратный процесс, когда живопись двигалась навстречу поэзии, стремясь повысить свою эмоциональность и непосредственность, чем это удавалось прежде, воздействовать на чувства и фантазию людей.

При общности установок на синтез поэзии и живописи поэты и живописцы разошлись в отношении к предметному образу. Освобождаясь от служебных функций, от диктата идеологии и политики, развивая фантазию, поэзия не стремилась освободиться от объективной реальности, остававшейся основным источником вдохновения и материалом для «образотворчества». Лидер авангарда В. Незвал всегда подчеркивал свою связь со средой обитания, не допускавшей «рас-

предмечивания» образа. «Действительность — словарь для создания поэзии. Память превращает нас в словари», — скажет он в 1920-е годы («Капля чернил», 1928)<sup>36</sup>. «Словарь моих чувств — природа», — признается он в стихах сборника сюрреалистического периода («Природа», сб. «Женщина во множественном числе», 1936). А в неоконченных мемуарах «Из моей жизни» (1958) вспомнит, почему он поначалу столь охотно поддерживал ориентацию на развлекательность поэзии. Развивая ярмарочно-цирковые мотивы в ряде стихов сборника «Пантомима», запестревших кибитками и шатрами бродячих актеров, он по сути дела занимался «поисками утраченного времени»: «Ко мне возвращались комедианты со старой рыночной площади, какими я знал и любил их с детства».

Живопись чешского авангарда, в том числе сторонников поэтизма, идет другим путем. Стремление освободиться от иллюстративно-прикладных функций и стать «чистой поэзией» приводит к отказу от натуры, от опоры на реальность. Так, вещные образы уходят из картин И. Штырского и Туайен, уступая место смутным напоминаниям о предметном мире, еле проступающем в игре пятен и линий. Они придумывают для своего творчества название «артифициелизм» (от лат. *artificiālis* — «художественный, искусный»), призванное подчеркнуть «полную независимость» подобной живописи «от природного мира и сил подсознания»<sup>37</sup>.

Артифициелистские картины тоже можно считать разновидностью синтеза поэзии и живописи, когда не поэт стремится стать живописцем, а живописец — поэтом. «Искусство Штырского и Туайен — это отождествление художника с поэтом, — писал Тейге, наиболее глубокий интерпретатор течения, — это поэзия красок, но никак не красочная или графическая иллюстрация к поэзии. Оно возбуждает лирические чувства, не вступая в сговор с литературой <...> Туайен и Штырский творят поэзию с помощью красок и линий, как это делают Незвал и Рембо с помощью слов. И стихи их поражают такой силой эмоций, какой лишены традиционная живопись и книжная поэзия парнасцев. В них — сверканье редчайшей палитры. Вибрация тончайших нюансов, бесконечный волшебный калейдоскоп игры рефлексов»<sup>38</sup>. Беспредметность связывала живопись Штырского и Туайен с абстракционизмом, хотя Тейге, рассматривая последний как искусство формалистическое («для которого форма стала содержанием»), полагал, что новой живописи — как истинной поэзии — формализм не грозил. На наш взгляд, все же это была своеобразная разновидность абстракционизма — его лирический вариант.

Артифициелисты стремились использовать эффект непосредственного «психического воздействия цвета» на людей, «психическую силу краски», способной вызвать «душевную вибрацию»<sup>39</sup> без помощи предметных образов. Тем не менее их картины имеют вполне конкретные, часто «предметные» названия, которые не кажутся случайными, а по-своему отвечают содержанию картин. Так, картина Туайен «Аквариум» (1927) напоминает водоем с неровностями на песчаном дне и зарывшейся в песок улиткой. В ее же картине «Раковины» (1928) ощущается стихия воды, испарений, еле различимы и сами белые винтообразные ракушки. «Гнездо» (1927) И. Штырского местами напоминает контуры птицы с хлопьями перьев. В его же картине «Цветы на снегу» (1927) — игра светлых и темных пятен: то ли хлопья снега на черной земле, то ли заснеженные цветы во тьме, на которые

падает откуда-то струящийся электрический свет. В «Ночном экспрессе» (1928) доминируют разбросанные на темном фоне белые квадратики, будто мелькают окна мчащегося сквозь ночь экспресса.

Странная живопись, как и коллажи, действительно затрагивала какие-то струны души, производила впечатление, активно интерпретировалась, прежде всего К. Тейге и В. Незвалом. В интерпретациях Тейге постоянно всплывают лирически интонированные метафоры и образы, происходит настоящее вторжение стихотворений в прозу в аналитический текст. «Штырский: subtilный иллюзионист, жонглер неустойчивых равновесий, вселенная божественных ароматов, поэт луны, на которую смотрят Эльвиры. Туайен: глубокое одиночество среди лесов, уединений и болот, мощь приливов и отливов, темная тайга океанов, осенняя меланхолия, дым и тень»<sup>40</sup>. Незвал писал о своих друзьях не только статьи, но и стихи. Стихи Незвала по мотивам произведений Штырского и Туайен («Дым сигареты», «В ботаническом саду», «Осень», «Одиночество», «В тумане», «Чайная» и др.) вошли в постпоэтистский сборник «Игра в кости» (1929) и скорее всего были навеяны выставкой художников, состоявшейся в Праге в 1928 г. Вольная интерпретация их картин (а иной быть не могло) доносила присущую им поэтическую атмосферу. Ее создавала прежде всего интонация мечтательного раздумья, пронизывающая разнострочные верлибры. Толкования Незвала достаточно конкретны, что лишь подтверждает приверженность поэта вещным образам, даже когда в поле зрения живопись, близкая к абстрактной. Некоторая странность образов, будто привидевшихся во сне, отвечала странности самих картин, дававших пищу воображению, и предвещала грядущее увлечение поэта сюрреализмом:

Под миниатюрным фонариком  
Китай в шелках  
в разное время года  
меняет вышитые узоры  
Птички выводят неверные стежки  
а все китайки спят  
в павильонах из зонтиков от солнца  
без ног  
без грудей  
без сна

«Чайная»

Поэт старался конкретизировать образы артифициализма, превратить мерцающие в их картинах тени и блики реальности в нечто более осязаемое. Незвал создавал в стихах и словесные портреты своих друзей. Стихотворение «Индриж Штырский» было больше связано с биографией художника, чем с его картинами. Зато портрет Туайен, представшей в облике русалки (сирены), был подсказан, по всей видимости, не только красотой художницы (темноволосой женщины с огромными глазами и точеными чертами лица), но и водно-морскими мотивами многих ее работ.

Артифициализм — если не вариант поэтистской живописи, то бесспорный результат воздействия поэтизма на изобразительное искусство, отозвавшееся на его



призыв активизировать лиризм и фантазию не только в словесном, но и в визуальном творчестве. При невиданном прежде породнении поэзии и живописи в сфере авангарда, при всех попытках создать их «синтезы», которые бы вытеснили традиционные формы, этого все же не произошло. Поэзия и живопись при всех взаимовлияниях сохранили свою суверенность. Имела место известная сопротивляемость каждого из искусств не свойственным им приемам. Поэзия не поддавалась распрямлению, развеществлению образа, происходивших в части авангардной живописи. Та же, тяготея к поэзии, не пыталась заменить свои подручные средства словом.

В сфере интересов чешского поэтического авангарда 1920-х годов оказались не только вошедший в моду, но прежде не принимавшийся всерьез цирк, не только живопись, имевшая солидную родословную, но и новейшее искусство кинематографа. Отношения поэзии с ним начались с ноты горячего признания. Его называют «гениальным искусством» (А. Черник), чем-то неизмеримо большим, чем «просто искусство» (В. Незвал). Кино импонирует сторонникам поэтизма как примета времени, плод технического прогресса, наконец, как искусство, более других способное выполнить ту задачу, которую взял на себя и поэтизм — эмоционально обогатить человека и обновить его культуру. «Кино может наиболее успешно удовлетворить жажду поэтических эмоций <...> Оно заменило собой старое народное искусство: дало толчок воображению и чувствам людей, как когда-то это делали мифы, легенды, сказки. Оно отразило глубокий культурный перелом: в противовес абстрактной книжной культуре развивается новая визуальная культура, радостный и беспроблемный реализм бытия» (К. Тейге. «Об эстетике фильма», 1925)<sup>41</sup>. Подчеркивая способность кино «отразить весь репертуар земной жизни», Тейге, как и подобало поэтисту, наиболее ценным в этом репертуаре считает отражение ее праздничных, романтических сторон: «поэзии путевого дневника, Эйфелевой башни, путеводителя, открытки, географических карт, анекдота, гротеска, ностальгических воспоминаний о любви, поэзии кафе, полных света и сигаретного дыма, поэзии пароходных гудков, длинных коридоров отелей и кораблей с таинственными пронумерованными дверями комнат и кают» (К. Тейге. «Эстетика фильма и кинографии», 1924)<sup>42</sup>.

В отличие от Тейге Незвал никак не ограничивал кинорепертуар и ценил более всего коммуникативность киноискусства, считая его универсальным языком международного общения. «Филологи тщетно стремились изобрести язык, понятный всем. Теперь им стало кино. Оно говорит языком фактов <...> делает нас очевидцами катастроф, наводнений, демонстраций <...> Фильм — средство сближения народов <...> Он может быть развлекательным, поучительным, научным, художественным» («Киноп». Лекция, 1926). «Киноп — это родной язык без родины, санскрит нового человечества» («Фальшивый марьяж», 1925)<sup>43</sup>. Киноп к тому же «объединяет в себе литературу, живопись, архитектуру» (В. Незвал), т. е. реализует идею синтеза разных искусств. «Киноп — живая картина, огромный визуальный оркестр, драма линий и материй в движении <...> Это хронотопная поэзия <...> Изобразительное искусство, не остановившееся во времени» (К. Тейге, 1924)<sup>44</sup>. Но все же наиболее упорно оно приравнивается к поэзии, наделяется ее свойствами. Причина тому как одержимость лидеров чешского авангарда именно этим видом творчества, так и известная близость искусства кино (особенно немого кино) к та-

кой поэзии, к какой стремился авангард: динамичной, эмоциональной, способной соединять реальность с фантастическим. Анализируя современную поэзию и кино, авторы подчеркивают сближающие их свойства. «Нервное здоровье XX столетия — предпосылка современной поэзии, обеспечивающая быстрые ассоциации и свободные представления <...> Эмоции: максимум эмоций за секунду. Только не описания. Обобщающий образ: эффективный рефлектор, навевающий сновидения. Развитие процесса как во сне», — писал Незвал в эссе о поэзии «Попутай на мотоцикле» (1924). Те же особенности он отмечает, размышляя о кино: «Современное восприятие. Пункт программы всех современных эстетик <...> Обусловлено цивилизацией скоростей, которые сталкивают вещи друг с другом, меняя перспективы <...> Симультанность, или как еще это называется <...> Двести кадров за секунду <...> Кинопроектор бормочет будто во сне» (В. Незвал. «Фальшивый марьяж», 1925). В сходных выражениях пишет о кино К. Тейге: «Выразительные средства кино настолько богаты и подвижны, что скажут за несколько секунд в тысячу раз больше, чем другие искусства за многие часы чтения или созерцания <...> Мы хотим поэтические фильмы, которые обеспечивают максимум эмоций за секунду и являются точным подтверждением особого лиризма эпохи» (К. Тейге. «Об эстетике фильма», 1925).

Этот «максимум эмоций за секунду» в кино и поэзии добывался своими, но чем-то схожими путями. В кино — через мелькание разрозненных кадров, фрагментов жизни, вырванных из временных и причинно-следственных связей. В поэзии — посредством «освобожденных слов», вырвавшихся из грамматических связей. Возможности поэзии проистекали из безграничных возможностей «нового поэтического сознания». Возможности кино определялись его технической спецификой, возможностями киноаппаратуры. Происходило частичное совпадение возможностей. Авангардная поэзия стремилась к тому, что в кино могло происходить само собой.

Разумеется, представители поэтизма, присматриваясь к кино, были особенно внимательны к тем его эффектам, которые они сами пытались утвердить в поэтическом искусстве. «По логике вещей, стакан стоит на столе, звезды сверкают на небе, двери находятся у лестницы. Поэтому мы их не замечаем. Надо было положить звезду на стол, стакан придвинуть к пианино и ангелам, двери — к океану. Речь шла о том, чтобы заново открыть мир, вернуть ему свежесть первого дня творения» (В. Незвал)<sup>45</sup>. Аналогично, правда преследуя свои цели, действует и кино, «сталкивая вещи друг с другом». «Море волнуется на крыше вишны, а рядом в саду фейерверк, в дверях призрак женщины, которая была здесь двадцать лет назад. Лишь фильм способен достичь гармонии и контрапункта, всего того, что под силу одной музыке» (В. Незвал)<sup>46</sup>.

Последняя мысль Незвала звучит несправедливо как по отношению к поэзии вообще, так и к его собственному творчеству, где «гармония» и «контрапункт» не просто отвечали стихийным особенностям его таланта, но (это касается прежде всего контрапункта) были возведены в принцип. Гармонически сочетать разнообразные мотивы помогала Незвалу его способность вовлекать в русло стиха, организованного, в случае верлибра, четкой интонацией или силлабо-тоническими размерами, редкое богатство прираставших ассоциациями впечатлений. Сказывалась и незваловская музыкальность (он унаследовал ее от отца, сельского учителя,

который, по существовавшим традициям, должен был иметь музыкальное образование и обучался музыке у самого Леоша Яначека). Одаренный пианист и композитор, Незвал и стихи свои порой писал, будто сочинял музыку, изливая слова вместе с возникшей в душе мелодией. Определение современной чешской поэзии как поэзии «не для слуха, а для глаза» условно и базируется прежде всего на господстве визуальных образов. Авангард вовсе не стремился оборвать интонационно-ритмическую связь поэзии с музыкой, лишив ее важного природного свойства. Проступающее с разной силой в разных направлениях (сильнее в декадансе и символизме, слабее в авангардных течениях), оно способно было придать и поэтическому произведению музыкальную гармонию.

Что же касается контрапункта (полифонии, политематизма), то это качество было предметом особой заботы лидера чешского авангарда. Он развивал его в собственном творчестве, считая его признаком истинно современного стиха, насыщенного впечатлениями и чувствами. Примером здесь для Незвала служило не кино, а творчество Аполлинера. В работе 1937 г. «Современные поэтические направления» он напишет: «Аполлинер освободил форму. Что ни фраза, то самостоятельное целое, поэтический образ, законченная тема. Эти фразы, эти темы Аполлинер располагает друг возле друга с фантастической изобретательностью, свободно, подчиняясь полетам воображения <...> Идет ли речь о лирическом стихотворении или о произведении с фантастической фабулой, всегда перед нами вещь политематическая»<sup>47</sup>.

Техническую приспособленность кино к «синхронизации сна и действительности», открывающей «путь к поэтической полифонии, когда отдельные образы, обычно следующие в литературе друг за другом, могут сливаться в аккорды», подчеркивал К. Тейге. «Одновременно могут появиться два-три мотива, которые соединяются в некую кинофуту <...> Современную кинографию можно порой характеризовать с помощью истинно музыкальной терминологии и говорить о визуальном контрапункте» (К. Тейге. «К эстетике фильма»)<sup>48</sup>.

Всячески акцентируется и «всеядность» обоих искусств. «Кино способно воплотить любой сюжет. Каждая, даже самая эфемерная мысль или идея может быть экранизирована», — скажет Незвал в 1926 г.<sup>49</sup> А в 1937-м в книге «Пражский пешеход» заявит: «Все что угодно может стать сюжетом стихотворения».

В порывах любви к кинематографу дело доходило порой до крайностей, до стирания границ между ним и поэзией. Так, А. Черник (поэт и критик, издатель и редактор журнала «Пасмо») считает, что и кино, по аналогии с поэзией, должно подвергнуться «деэпизации», что и из фильмов надо полностью исключить «эпическую интригу», которая используется в романах и драмах, а вместо движения сюжета показать движение разного рода «форм, нюансов, света и тени», «фигур статичных и динамичных, горизонтальных и вертикальных» (А. Черник. «Задачи современного сценариста»)<sup>50</sup>. По сути дела предлагался проект некоего абстрактного «чистого» кино, которое бы воздействовало как ожившая живопись абстракционизма. В отличие от А. Черника, увлекающийся, но здравомыслящий В. Незвал, объявивший войну «заплесневелой логике сюжетов» в поэзии, признает их необходимость для киноискусства. Он выделяет два типа «киносюжета»: один — придуманный специально для фильма, другой — представляющий адаптацию литературного произведения. По его мнению, сценарий («либретто»

фильма), являясь основой картины, должен иметь четкую структуру, созданную по законам классической драматургии, где бы предусматривалось «развитие действия через экспозицию, завязку, перипетии, кульминацию, так называемый катарсис»<sup>51</sup>. Заметим, что первые чешские кинофильмы конца 1920-х — начала 1930-х годов представляли собой экранизацию известных произведений романтика К.Г. Махи («Цыгане»), реалистов Б. Немцовой («Бабушка»), К. Светлой, В. Мршттика и др. Новое искусство эпохи расцвета авангардизма протягивало руку чешской классике.

Это не опровергало присущего представителям литературного авангарда ощущения близости киноискусства новой поэзии, пожелавшей стряхнуть с себя бремя традиций. Отсюда и совпадение лексики, терминов, понятий в статьях о кино и поэзии, которые они словно бы подсказывали друг другу («максимум эмоций», «синхронизация сна и действительности», «поэтическая полифония» и т. д.). Эта близость, которую Незвал и Тейге постигали интуитивно, оповещая о ней в текстах 20-х годов, похожих на стихотворения в прозе, подтвердит в 30-е член Пражского лингвистического кружка, один из основоположников чешского структурализма Я. Мукаржовский. Отмечая «интимные связи» кинематографа с поэзией, драматургией, эпикой и огромное влияние на него романов и драм (доказательство — их частая экранизация), Мукаржовский особо выделяет его связи с поэзией, подчеркивая, что «в силу своего смыслового характера кинематографическое пространство значительно ближе пространству в поэтическом искусстве, чем театральному пространству», не говоря уже о романном, что лишь кино и поэзия имеют в своем арсенале такие сходные формы изображения пространства, как «деталь и панорама» (Я. Мукаржовский. «К вопросу об эстетике кино», 1933)<sup>52</sup>. В более поздней работе «Время в кино», сосредоточиваясь на различиях разных искусств, он вскользь касается и лирики, где мотивы «не соединены временной последовательностью»<sup>53</sup>, что вполне возможно и в кинематографе (как и в импрессионистской прозе и всюду, где многое определяет свободный полет мысли художника).

О тесных связях поэзии авангарда с кинематографом свидетельствует и творческая практика чешских поэтов. Кино подсказывает мотивы, образы, влияет на жанры и структуру произведений К. Библа, Ф. Галаса, В. Незвала, Я. Сейфerta. Устами последнего оно как бы получает Божье благословение еще в его первом сборнике «Город в слезах». «Киноэкран» (одноименное стихотворение) олицетворяет не только доступные простым людям радости жизни и ее рукотворные чудеса, но и нечто сакральное. Белое полотно сравнивается с «пронзенным лучом облачком, соскользнувшим вниз», с «платом Вероники», где запечатлелся лик Христа, а кинозрители — с прихожанами, которые приходят в кино как к причастию. Чуть позже кино лишится божественного ореола, будет рассматриваться как украшение земной жизни, источник новых лирических переживаний, как «гигиена души», чем и полагалось быть по концепции поэтизма искусству. Так, стихотворение Ф. Галаса «Библис» переносит нас по воле автора в кинотеатр «Эдисон», где идет фильм с Лилиан Гип, которая роняет «жемчужные слезы в партер», заставляя плакать и зрителей (напечатано в журнале «Пасмо» в 1925 г.; в книжные издания поэзии Галаса не входило). Латинская буква Q из стихотворения Незвала «Азбука» (сб. «Пантомима») напомнило поэту «лассо

Фербэнкса», буква Z — «стрелы десятой музы», т. е. лучи кинопроектора, направленные на экран. «Фербэнкс со своим лассо», «апачи», «племя индейцев», «Чаплин на мотоцикле» мелькают в новых редакциях его поэмы «Удивительный кудесник». Через несколько лет богатство своего внутреннего мира он выразит через образ «фильма, одновременно демонстрирующегося на пяти экранах, помнящих друг о друге и не требующих антрактов» («Она хотела обокрасть лорда Блэмингтона. Поэзия и анализ», 1931).

Стараясь приобщиться к кинематографу, Незвал пробует себя как сценарист. Еще в 1922 г. в журнале «Сршатец» был опубликован его коротенький киносценарий, под длинным заголовком «Чарли перед судом. Импровизированная чаплиниада в двух эпохах», о том, как Чаплина арестовывает полицейский, но суд его отпускает и в тюремную камеру отправляют лишь плакат с его изображением, чтобы развеселить заключенных. В «Пантомиму» вошла «фотогеническая поэма» «Ракета», созданная по законам немого кино с воссозданием его мотивов и приемов, но отмеченная прикосновением поэтизма. Я. Мукаржовский, разбирая в статьях о кино типичные сценарии, отмечал частоту кадров с оружием в руке (револьвером, браунингом, ножом). В сценарии Незвала тоже есть рука с револьвером, а еще кафе, сыщик, затем, как в первом фильме братьев Люмьер, вокзал, прибывающий поезд, потом — господин с моноклем, отель, выстрел. Периодически возникает надпись «Это все из-за любви», намекающая на романтическую историю, в которую втянут любовный треугольник (дама, господин с моноклем, сыщик). Но все — в духе поэтизма — кончается забавным хеппи эндом. Выстрел раздается в тире — стреляют в игрушечного зайца. «Господин с дамой весело смеются», затем следует «поцелуй под зонтиком от солнца» и водные струи фонтана, которые складываются в слово «Конец». Как этот, так и другие «фотогенические поэмы» Незвала не представляли особой художественной ценности. По его сценарию, правда, был снят в начале 1930-х первый чешский звуковой фильм — мелодрама «С субботы на воскресенье» — о любовном разочаровании молоденькой машинистки, которую спасает от гибели рабочий парень. Ни в одну из книг поэта сценарий не вошел. Лидер чешского авангарда, возможно, стыдился реалистичности этой трогательной истории.

Гораздо ближе к хорошему кино были не киносценарии, а стихи Незвала. Всего в одном случае поэт дал понять, что писал стихи, будто обозревая землю с киноаппаратом в руках. Стихотворение «Общий план» (чешск. «Přemjer-plan») из сборника «Маленький розарий» представляет как бы снятую сверху, общим планом, панораму земли, замершей в предчувствии обновления. О том, что автор имел здесь в виду определенный тип киноъемки, говорит его эссе «Фильм» (1926), где есть такое разъяснение: «Премьер-план — самый большой охват пространства, который может дать объектив. Пп — общий вид. Используется всюду, где надо сделать зрителя свидетелем разнообразных действий. Пп в движении называется панорамой, используется там, где надо показать большое пространство»<sup>54</sup>. Незвал использовал этот ракурс во многих произведениях, где хотел охватить мысленным взором широкие просторы.

Поэт любил работать и «скрытой камерой», фиксируя все, что попадает в ее объектив. Некоторые стихотворения: «Взрыв на Трутларжской улице» из сборника «Стихи на открытках» (1926), напоминающие «Полдень на улице Кристины»

Аполлинера, — складываются из обрывков разговоров, деталей городского быта, уличных сценок, отражающих в своей совокупности пестроту и сложность жизни, где есть хозяева и слуги, полицейские, крестьяне, мясники, веселый цирк, смертельные болезни, безработица, любовь и многое, многое другое. «Страж порядка сказал я арестую вас / Бык на плакате продолжал свой бег / Мясник привычно отвечивал килограммы / Хозяин цирка мчался в коляске / Стегая бичом свой парадный жилет / Танцовщица на пуантах заканчивала вальс / Крестьянка спрашивала как пройти на Мустек...» («Эхо улицы»). «Священник в третий раз говорит никто не знает ни своего дня ни часа / Доктор вытаскивает больную туберкулезом из прошлогодней статистики / А солдат думает эту неделю я еще потерплю / А потом трудно будет искать место / Служанка смеется нет нет солда-тик сейчас убежит молоко / Почтальон сегодня еще ничего не ел / Вот торговка мелкими товарами / Мойщик окон бежит выжать тряпку...» («Взрыв на Тругларжской улице»).

Касаясь фильма Д. Вертова «Человек с киноаппаратом», Я. Мукаржовский отмечал, что «тема там почти полностью приглушена и может быть выражена в одном-единственном титре: городские улицы днем» и что от зрителя требуется «определенное усилие, чтобы понять пространственно-смысловую связь между двумя картинками»<sup>55</sup>. Все это можно отнести и к стихам В. Незвала. Опубликованные за три года до создания вертовского фильма (так что влияние здесь исключается), они отразили общие интересы не только мастеров кино, но и мастеров слова к сырому жизненному материалу и сходные приемы его воплощения<sup>56</sup>. Наглядность, динамичность, свободная структура произведений, где монтируются разные мотивы и картины, — иными словами, кинематографичность — все это станет отличительной чертой стиля многих чешских поэтов (В. Незвала, В. Завады, К. Библа и др.) и на грядущих этапах их творчества.

Можно сказать, что поэтизм представлял собой не экстремальный, а вполне умеренный вариант европейского авангарда. Его постулаты, ограничивавшие сферу творческих интересов субъекта искусства, действовали лишь на первых порах. Ориентация на экзотику и праздничные стороны жизни, открыв зеленую улицу соответствующим темам и мотивам и повысив тонус творчества молодых, очень скоро перестала соблюдаться. Сняв с себя груз серьезных социальных проблем, подавлявших лирическую непосредственность слова, и добившись ее высвобождения, представители поэтизма перестают ограничивать себя в выборе проблематики.

Поэзия — в красках чужестранных

...

Поэзия — в ароматах края родного

*Незвал*

Постаравшись вытравить из поэзии не столько всякую, сколько традиционную, чужую серьезность, которая бы напоминала книги предшественников, поэтисты приходят к нетрадиционной, своей, по-своему выраженной.

Кстати, тематическая избирательность поэтизма, усилившая в поэзии обращенность к праздничным сторонам жизни, практически не затронула поэтистскую прозу, которая, изменив стилистику (лиризация и метафоризация языка, усиление сатирических приемов, свободная композиция текстов), продолжала говорить о «серьезных» вещах (творчество В. Ванчуры, Карела Конрада и др.).

Со второй половины 1920-х годов меняется атмосфера в обществе и в авангардном искусстве. Волна «модернизированного эпикуреизма» идет на убыль, уступая место волне печали — как из-за обострения экономической и политической ситуации в стране и в мире, так и по закону маятника, в силу потребности обратиться к тому, от чего старался бежать поэтизм. О том, что искусство вновь стремится осмыслить наиболее проблемные и противоречия современности и заново самоопределиваться в ней, свидетельствует целый ряд сборников и поэмы 1926–1939 гг. В. Незвала, Я. Сейферта, Ф. Галаса, В. Завады, К. Библа. Их произведения восстанавливают прерванную было традицию серьезной философско-аналитической поэзии, но на новом уровне, без уступок умозрительной дидактике и с сохранением поэтистской легкости и конкретности языка. Вместе с этим в систему литературных жанров авангарда возвращается лироэпическая поэма, строящаяся по типу бессюжетной и политематической «Зоны» Г. Аполлинера, свободно варьирующей мотивы и ракурсы лирического субъекта, высказывания то от первого, то от второго лица.

Зимой 1927 г. «под напором темных сил воображения» В. Незвал создает исповедально-фантастическую поэму «Акробат». От ее героя, канатоходца, люди ждут исцеления (совсем как от поэтизма), но он, не выдержав состязания с мальчиком в инвалидной коляске, срывается с каната, его искусство не оправдывает надежд, оказывается бессильным в борьбе с недугами и немощами. Фантастические сцены ожидания Акробата при большом скоплении народа, его представления и бесславного падения (первая часть — «Праздник») прерываются погружением автора в собственное детство и юность, показанные вполне реалистично, но разрозненно, во фрагментах, напоминающих яркие вспышки памяти («Исповедь»). Потом автор вновь возвращается к первой сцене, когда «праздник» закончился, народ разошелся, а поверженный Акробат остался с победившим его соперником, открывшим ему новые ценности жизни.

Сцену состязания Акробата с ребенком сопровождала мощная симфония звуков, в которых был различим похоронный звон, хор детских голосов, таинственная фортепианная музыка, исторгаемая клавишами, к которым никто не прикасался, а еще скрип дверей, тиканье часов, мелодия шарманки (еще одна коррекция категоричных заявлений поэтизма и аргумент в пользу того, что современная поэзия «и для слуха, и для глаза»).

Автор, оговаривая импровизационный характер поэмы, предупреждал, что к обрамляющим частям поэмы, носящим «символический характер», «каждый волен примыслить что угодно, как к грохоту трамвая», и что сам он «видит в них то, что его самоцензура не решилась бы выдать даже другу». Но при всей сложности интерпретации этих частей поэмы проглядывало очевидное: полемика с поэтистской концепцией искусства-игры и начало поисков новых откровений. Б. Вацлавек увидел в поэме «изменение проблематики всей чешской поэзии в пору, когда она уже

не может быть тем, чем хотела — радостью и игрой, приносящей счастье». Сам Незвал подчеркивал ее переломный, итоговый характер: «Без "Акробата" не могу себе представить ни свою дальнейшую жизнь, ни свое дальнейшее творчество». Относя всю поэму к жанру «зоны», чешские исследователи считают наиболее «последовательной реализацией» этой формы сердцевинную часть произведения. Если же попытаться отыскать аналогии между первой частью «Акробата» и произведениями Аполлинера, то уместнее вспомнить «Музыканта из Сен-Мерри». И не только потому, что оба текста из ряда поэтических фантазмагорий. В «Музыканте» обыгрывается легенда о гаммельском крысолове. Первая часть «Акробата» («Праздник») напоминает эпизод с канатным плясуном из первых частей книги Ф. Ницше «Так говорил Заратустра». Ницшеанского акробата, как и героя поэмы Незвала, с нетерпением ждал народ, и он тоже срывается с каната, сталкиваясь с соперником. Но падение канатоходца у Ницше происходит из-за его верности призыванию, долгу. Это проигрыш во имя большой победы. Падение незваловского акробата бесславно, это свидетельство несостоятельности его трюков. Оно означало конец «праздника» поэтизма, крах развлекательного искусства и «жажду простоты».

Ни Незвал, ни его соратники не злоупотребляли, как уже подчеркивалось, «развлекательностью», следуя ей лишь отчасти и постоянно расширяя свой творческий диапазон. Но важно было публично рассчитаться с этой концепцией, что и сделал Незвал в «Акробате» — поэме об искусстве.

Настоящая стихия музыки парила в выпешей в том же 1927 г. поэме Незвала «Эдисон», посвященной великому изобретателю. Она была написана не верлибром, как большинство произведений периода поэтизма, а шестистопным хореем с точными парными рифмами. К традиционным формам поэт обратился преднамеренно, чтобы дать выход звучавшей в душе мелодии и внести в чешскую авангардную поэзию интонацию, разбивающую новые стереотипы. В лекции «Об авангардной литературе» (1930) он признается, что, когда писал «Удивительного кудесника», ему «доставляло наслаждение танцевать среди огненных метафор, отдаваясь фантазии. Но как только метафора получила папское благословение, как только ассонанс, который я любил, стал всеобщим достоянием, как и еле уловимый убаюкивающий ритм, — как только все это превратилось в ширпотреб, я убежал к шестистопному хорее, к рефрену, к точным рифмам и к сонету, пытаюсь вынудить их раскрыть мне свои тайны»<sup>57</sup>.

По свидетельству автора, он писал «Эдисона» у родителей, в моравской глубинке, в учительской квартире при школе, окнами в осенний сад. А вспоминал Прагу, февральскую ночь, бой часов на башне, темные улицы, одиноких прохожих, мост через Влтаву и вереницы огней, отражающихся в воде и рассеивающих тоску и мрак. Еще он признавался, что сочинял поэму, как музыкальное произведение, перебирая клавиши пишущей машинки, будто клавиши фортепиано, подчиняясь «ритму хорей» и «нимало не заботясь о том, что получится». В стремительном потоке поэмы, как в сонате, сходились и разбегались, исчезали и вновь появлялись в различных вариациях темы жизни и смерти, света и мрака, людских подвигов и преступлений, порока и добра и тема творческой одержимости, «мании», роднящей не только ученых и поэтов, но и всех людей, следующих своему предназначению. Ассоциативные ряды, поддержанные анафорами, сопрягали «главное



действии» (в одних частях — путь поэта через ночную Прагу к себе домой, в предместье; в других — жизненный путь Эдисона) с «целым миром». И получилось одно из лучших произведений чешской поэзии XX в., настоящий гимн жизни, прекрасной несмотря ни на что. «Эдисон» выделялся своим всепобеждающим жизнелюбием на общем, уже мрачающем фоне чешской поэзии второй половины 1920-х годов.

В поэме блестяще реализовался и талант Незвала, и плоды поэтистских исканий, прошедшие цензуру здравого смысла и органично соединившиеся с приемами традиционного стиха. Впрочем, к подобному синтезу он стал стремиться раньше. С интересом опробовав установки поэтизма на «чистое» искусство, порывающее с традициями и вырабатывающее новую поэтику, он, как бы спохватившись, стал подвергать их ревизии, стремясь отделить зерно от плевел, поддержать перспективное и отринуть тупиковое в требованиях авангарда. Вспомним, как, объявив поэзию «игрой», он сразу же пояснил, что понимает под ней легкость и виртуозность слога, образов, фантазии, высокий профессионализм, который дается нелегким трудом.

Объявив поклонение идее вчерашним днем поэзии, а связанные с ее воплощением «дедукцию, индукцию, развитие сюжета, заключение», «логику понятий» — «старым и неорганичным способом творчества» («Попугай на мотоцикле», 1924), он по сути дела отверг лишь идейную предвзятость искусства, посчитав необходимым защитить живую мысль. «Внимание людей постоянно отвлекалось от фактов и вещей к идеям. Отсюда столько недоразумений <...> Что делать с идеями? Заменить их фактами, действительностью, мыслями. Мысль отличается от идеи, как диагноз от прогноза» (В. Незвал. «Капля чернил») <sup>58</sup>. Но ведь мысль — первооснова любой идеи. Защищая мысль, он тем самым фактически защищал и идею, только не тенденциозную и риторически выраженную.

Точно так же он постарался реабилитировать и традиционность. «Сравним сознание с комодом в несколько полок. Так называемые традиционалисты застряли в предпоследнем ящике. Так называемые современные, т. е. ортодоксальные представители какой-нибудь современной школы, черпают из самого верхнего, переполненного актуальностями современной жизни. Это бесспорно поверхностная модерность <...> Истинно творческий индивидуум не связан последним слоем своего сознания. Его творчество должно быть смелым, не подчиняющимся кем-то установленной дисциплине. Оно способно опустошать в произвольном порядке слои своего сознания, смешивая их содержимое и создавая поистине новые и оригинальные комбинации. Его развитие не предопределено, как у слабых индивидуальностей, он действует на свой страх и риск» <sup>59</sup>.

В том, что сторонники поэтизма не стали его рабами, большая заслуга Незвала. Некоронованный король чешского авангарда буквально заражал своих соратников творческим отношением к делу. Вероятно, сказывался и отвоеванный еще чешским модерном непоколебимый авторитет индивидуальности (вспомним: «индивидуальность превыше всего»), поощрявший суверенность художника, его святое право на самовыражение и собственный путь в искусстве. Свидетельством того, что поэтизм стал лишь импульсом к раскрепощению творческих инициатив, а не сводом правил, тормозящих движение, служит готовность, с какой не только

Незвал, но и другие представители авангарда писали, прислушиваясь не к призывам поэтизма, а к зову жизни.

Так, в сборнике Я. Сейферта с вызывающим названием «Соловей поет плохо» (1926) настойчиво зазвучали мотивы смерти, войны, а также тема Советской России, получившая трагическую интерпретацию. Еще недавно Я. Сейферт считал ее «прекрасной землею, где рождается справедливость» («Благая весть», сб. «Город в слезах», 1921). Но, побывав в 1925 г. с делегацией работников культуры в Москве и Ленинграде, он выразил — вопреки своим просоветским взглядам — далеко не самые радужные впечатления. Его преследует мысль о пролитой там крови («окровавленная стена Кремля», «Зимний дворец окрашен кровью»). В перезвоне колоколов еще не разрушенных церквей ему слышится крик голодных: «Хлеба! Хлеба!» («У Иверской Божьей Матери», «Песнь о Москве», «Город Ленина»). Музеи Кремля с их сокровищами (перстни, диадемы, платья царевен) вызывают ассоциации с мертвым царством, с людьми, которых уже нет на свете. Поэт пишет не столько о завоеваниях, сколько о разрушениях революции, невольно выражая не радость, а горечь от расставания с «проклятым прошлым». Радости вообще мало в этом сборнике. Финальное стихотворение «Ленин» (написанное под впечатлением демонстрации на Красной площади) задумывалось, возможно, как гимн революции, а прозвучало как реквием, тон которому задал мавзолей, определивший характер образов: «золотые купола Кремля горели как надгробные свечи», «внизу» (вероятно, в мавзолее), «стояли тишина и смерть», а шаги почетного караула «пугают Европу и весь мир». В заключительной строфе проясняется смысл названия книги, навеянного, как вытекает из ее содержания, и русскими впечатлениями: «Из-за мировой печали, / мой дорогой поэт, / плохо поют соловьи».

Траурные мотивы звучат и в «зональной» поэме В. Завады «Панихида» (опубликованной в одноименном сборнике 1927 г.). Воспоминания о катастрофе Первой мировой (это ее жертвам посвящена открывающая поэму сцена панихиды) перерастают в предчувствие катастроф грядущих («обузданный химерами мчишься навстречу вихрю и тьме»), в мучительные поиски «горькой правды» жизни, когда надо идти до конца, не прячась от мира, истерзанного войнами и безрассудством людей. Всплески надежд чередовались в поэме с пароксизмами отчаяния, которые автор выражал, соединяя поэтику авангарда с традициями барокко. Его дыхание ощущалось в мрачной пышности некоторых картин, в истовости обличения грехов, в живописании душевных мук как мук телесных, в периодически возникающих пророческих интонациях. Поэтизм давал о себе знать свободной структурой поэмы, предельной конкретностью неожиданных образов, бликами юмора, вдруг озаряющими мрачный текст. При очевидных формальных связях с ним, автор утверждал понимание поэзии не как игры или «подушки скуки» (К. Тейге), а как сердечной боли, никогда не отпускающей поэта и опасной для жизни. «Кто со стихами играет, от стихов и погибнет», — этой сентенцией, произнесенной то ли в шутку, то ли всерьез, и завершалась «Панихида».

В поэме К. Библа «Новый Икар» (1929) — о самом важном, что было в жизни автора (участие в войне, путешествия, любовь, творчество), — звучала мысль о силе слова поэзии, способного взмывать как Икар в небо, к солнцу, или, подобно ему же, лишившемуся крыльев, низвергаться в бездну. Но эти падения означали не

гибель, а переходы в новое качество, рождение новых возможностей. В бессмертии легендарного героя заново утверждалось бессмертие поэзии. Политематизм поэмы подкреплялся стиливой полифонией: разноплановостью свободно (по-поэтистски) смонтированных фрагментов, неожиданной сменой мотивов и интонаций, переходами от молитвы к лирической исповеди, от патетики к иронии, от «ангелов» к «семечкам кленовым», от библейской символики — к эпизодам вестернов.

Некоторые чешские исследователи склонны считать конец 1920-х годов не расставанием с поэтизмом, а его вторым этапом. Если это и новый этап, то этап перехода к новым рубежам, когда поэтизм преодолевает и опровергает сам себя.

Уже тогда Незвал сочтет необходимым отмежеваться от эпигонов поэтизма, слишком буквально и односторонне воспринимавших его положения. Во Втором манифесте поэтизма (1927), написанном Незвалом и Тейге, поэт проложит границу между поэтизмом своим и чужим. Защитив в нем мысль и право опоры на традиции (раздел «Капля чернил»), он скажет: «Я не знаю, касается ли такой поэтизм кого-нибудь еще, кроме нас двоих. Если возникнет какая-то группа поэтов, которых связывает с поэтизмом определенный экзотизм образов и некая парфюмерность стихов и которые слишком буквально понимают “арлекинаду чувств”, это не тот поэтизм»<sup>60</sup>.

Через пару лет Незвал и вовсе постарается вывести термин «поэтизм» из своего лексикона. Откликаясь на «поколенческую дискуссию» 1929–1930 гг. (на страницах «РеДа», «Творбы», «Одеона»), выявившую разногласия в среде недавних единомышленников и «кризис критериев» искусства, поскольку у каждого они становились своими, Незвал в «Лекции об авангардной литературе» (1930) заявит: «Пролетарское искусство, поэтизм, кризис критериев — все это для меня пустые слова»<sup>61</sup>. И тут же, расчищая интеллектуальное пространство для новых поисков, сделает вывод о необходимости постоянного преодоления овладевающих умами идей и концепций. Это — условие внутренней свободы художника, залог его движения вперед. «Эстетическое правило, которое сначала произвело революцию в искусстве, потом становится для вдохновения тяжким свинцом <...> Как только художник высказал какую-нибудь идею, верьте, он сделал это в момент, когда уже отказался от нее»<sup>62</sup>.

Уйдя с арены литературной жизни как художественное течение, поэтизм остался в чешском искусстве (прежде всего в поэзии) как фактор его обновления, как средоточие инициатив, способствовавших дальнейшему раскрепощению чувств и фантазии художника, модернизации литературного стиля. Его влияние было шире круга сторонников. Опыт и уроки поэтизма восприняли и литераторы, либо стоявшие вне течения и не согласные с его концепцией (Й. Гора, Я. Заградничек; можно говорить и о влиянии авангарда на К. Чапека), либо связанные с ним довольно поверхностно и формально и в полную меру проявившие себя уже в постпоэтистский период (Ф. Галас, В. Голан).

Ушло в прошлое легкомыслие поэтизма, но осталась выработанная им легкость стиха и слога. Не задержавшись в чешском искусстве как концепция, поэтизм оставил ему свои находки, открытия, приемы и стремление не останавливаться на достигнутом, а идти вперед, не повторяя ни себя, ни других. Бывшие соратники по «Девясицу», вступающие в новое десятилетие поодиночке, содейст-

вуют разделению литературного процесса на индивидуальные течения: творчество Ф. Галаса, В. Голана, В. Завады, Я. Сейферта 1930-х годов заметно различается по мироощущению, проблематике, соотношению экстравертных и интровертных начал, элементов «старого» и «нового» в индивидуальной поэтике.

Новые творческие группировки начинают складываться к середине 1930-х как в литературе в целом, так и на ее левом фланге, особенно склонном к объединениям. В марте 1935 г. по инициативе Б. Вацлавека и под влиянием Харьковской конференции пролетарских писателей (1930) и I Съезда советских писателей (1934) формируется весьма представительная «литературная группа социалистических реалистов в ЧСР» — «Блок» (1935–1938), трибуной которой становится журнал «У-Блок» (от слова *umění* — «искусство»). В группу с самого начала входят многие первоклассные чешские и словацкие критики, прозаики, поэты разных поколений (Б. Вацлавек, Курт Конрад, И. Тауфер, Г. Вчеличка, И. Вейль, П. Илемницкий, Ф. Краль, Я.Р. Поничан), скоро к ним присоединятся еще более маститые С.К. Нейман, И. Ольбрахт, М. Майерова, Я. Кратохвил, К. Новый, М. Пуйманова).

За год до этого Незвал основывает Группу чешских сюрреалистов (март 1934), меньшую по составу, но гораздо более шумную (как и подобает авангардным группировкам). Туда входят бывшие девятисиловцы К. Библ, К. Тейге, И. Штырский, Туайен, И. Гонзл, композитор Я. Ежек, скульптор В. Маковский, психоаналитик Б. Броук и др. Объединению левой творческой интеллигенции во главе с Незвалом настолько важным было доказать свою революционность, что бюллетень «Сюрреализм в ЧСР» (21 марта 1934), оповестивший о рождении группы, помимо подробного изложения ее программы, включал письма не только А. Бретону, но и «центральному агитпропу КПЧ» (от 19 марта 1934), где выражалась солидарность с пролетариатом, лояльное отношение к писателям-традиционалистам (составившим ядро чешского соцреализма), но отстаивалась собственная позиция в искусстве. Настойчиво подчеркивавшие свою приверженность марксистскому мировоззрению, чешские сюрреалисты не могли остаться в стороне от борьбы с буржуазным строем, в том числе и в своем творчестве.

Но если их союзники (в политике) и противники (во взглядах на искусство) соцреалисты делали это привычным, традиционным способом — создавали произведения, обличавшие «старый мир», вызывавшие ощущения, что «так жить нельзя», то сюрреалисты действовали по-другому. Через изучение и активизацию темных сил подсознания, скрытых слоев человеческой психики они стремились не только более тонко и глубоко «познать познавателя» (человека), но и изменить его, усилить его творческий и революционный потенциал. Исходя из теории реакционности, консервативности осторожного разума, рассудка вообще, и революционности и прогрессивности подсознания, они пытались переосмыслить их роль в жизни человека, общества, искусства, поменять их местами в творческом процессе, приглушить первое и усилить второе. Подсознание провозглашалось «кухней поэтического воображения», сферой рождения образов, поэтому его активизация призвана была повысить творческие способности людей. Но одновременно оно рассматривалось как средоточие мятёжных, нонконформистских сил и стремлений человека, проявиться которым не дает рассудок. Вы-

свобождение этих сил из-под его власти, по мнению сюрреалистов, могло увеличить революционный потенциал общества, подорвать господствующий строй изнутри. «Меркантильное общество заинтересовано в том, чтобы одурачить человека. ТERRORИЗИРУЯ людей, оно систематически изгоняет из человеческого сознания все, что не отвечает его идеалам. Хранилищем всего, что капиталистическое общество стремится вытравить из человека, становится подсознание или бессознательное. Люди (а их множество!) уже не только не отваживаются говорить то, что думают, но даже думать что хотят <...> Подсознание — это, образно выражаясь, страстные протесты людей, брошенных в темницы, протесты, которые не могут пройти через тюремные двери до слуха надзирателя. В нашем случае заключенный и тюремщик — одно и то же лицо» (В. Незвал. «О сюрреализме», 1934) <sup>63</sup>. Наличие двух противоборствующих направлений на левом фланге чешской культуры вызвало оживленные дискуссии между политическими единомышленниками, материалы которых составили два сборника: «Сюрреализм в дискуссии» (1934) и «Социалистический реализм» (1935), где каждая сторона доказывала преимущества своего метода.

Несмотря на общую фантазмагоричность (доходящую порой до брезовости) программ чешского сюрреализма (как и сюрреализма вообще), в них было высказано и много ценных мыслей, особенно сформулированных Незвалом в полемике с основными положениями концепции Бретона или в тех незваловских рассуждениях, где он безмерно расширяет территорию сюрреализма, отождествляя с ним всё наиболее дорогое для него в искусстве. Однако в целом они не имели столь универсального для чешской культуры значения, как написанные Незвалом и Тейге и скорректированные Незвалом «манифесты поэтизма», большую часть которых можно приравнять к «манифестам поэтического мастерства».

Если поэтизм способствовал повышению общего уровня чешской литературы, и прежде всего поэзии, то сюрреализм, бесспорно расширив ее возможности, все же остался одним из ее ярких художественных направлений. Сфера его воздействия на национальное искусство была не столь широка, как сфера влияния поэтизма.

Как возникновение и характер поэтизма, так и рождение и специфика чешского сюрреализма были связаны в первую очередь с интересами, увлечениями и складом личности В. Незвала. Задавая в 1936 г. вопрос: «В чем сюрреализм связан с поэтизмом?» (одноименная статья), Незвал делает вывод, что «подобно аполлинеровскому сюрреализму, поэтизм был сюрреализмом в его латентном состоянии» <sup>64</sup>. Но это был ретроспективный взгляд вождя нового движения на недавнее прошлое. В годы поэтизма эта связь не осознавалась. Между поэтизмом и западноевропейским сюрреализмом были точки соприкосновения, но была и грань, отделявшая их друг от друга. Бунт против рассудочности творчества, против власти осторожного разума над безотчетной фантазией, кульминировавший в русле чешского сюрреализма, назревал еще в годы поэтизма стремлением ограничить участие логики, идеи, преднамеренности в творческом процессе. Можно считать, что практику сюрреалистической образности предвляло культивирование поэтистами редких и странных словосочетаний — правда, пока еще ради обновления поэтического словаря, а не ради зондирования глубин подсознания. Определенную сюрреалистическую перспективу — через идеализацию безумства — открывала уже

упоминавшаяся поэма В. Незвала «Акробат» (1927). В ее финале современному «городу золота», «городу скуки», озабоченному погоней за наживой, противопоставлен бескорыстный «город мечтателей», «город поэтов», который показывает поверженному Акробату победивший его соперник, ребенок в инвалидной коляске. В нем «есть жизнь вопреки всему», и населяют его люди, расставшиеся «с бесполезной вселенской скукой» ради «одного мгновения волшебного безумства». Этот город — «приют для умалишенных», прообразом которого послужила автору психиатрическая больница в пражском предместье Троя, откуда был виден деловой центр чешской столицы с его конторами, биржами, банками. Мир мечтателей-сумасбродов, расположенный на высоком берегу Влтавы, и мир прагматиков-дельцов в низине Праги не только географически, но и аксиологически противостояли друг другу, предвещая новые возможности видения мира.

Однако, приглядываясь к сюрреализму и порой спонтанно сближаясь с ним, Незвал не спешит перейти разделяющую их границу. В постпоэтистский период он наслаждается независимостью от всяческих теорий, пишет в разных жанрах и стилях, легко чувствует себя в стихии как свободного, так и метрического стиха, вдохновляется творчеством чешского символиста Отокара Бржезины и французского модерниста Марселя Пруста, проявляет провокационный интерес к презренному парнасству (от которого еще недавно бежал). Он объясняет это продолжением борьбы с застарелой традицией. «Если я допустил в нескольких стихотворениях своего сборника “лак парнассизма”, то ради того, чтобы содрать его и ради контраста <...> Что поделаешь с этой забальзамированной мумией, которая иногда втирается к нам в доверие как атавизм», — пишет он в посвящении сборника «Пять пальцев» (1932) Я. Мукаржовскому<sup>65</sup>. На самом же деле, ему было важно доказать всевластие своего пера.

Не скованный никакими творческими обязательствами, поэт обращается к самым разным, в том числе социальным и антивоенным мотивам, к воспоминаниям детства, к любовной и пейзажной лирике. Выходят его автобиографические повести («Хроника конца тысячелетия», 1929; «Dolce far niente», 1931, и др.), пьесы («Игра в прятки», 1931; «Возлюбленные из киоска», 1931), книга, исследующая психологию художника слова «Она хотела обокрасть лорда Блэмингтона. Поэзия и анализ», 1931), эпилог к «Эдисону», поэма «Сигнал времени» (1931), созданная после вести о смерти изобретателя, сборники стихов и поэм «Игра в кости» (1929), «Поэмы ночи» (1935), «Пять пальцев» (1932), «Стеклопласт» (1932), «Обратный билет» (1933), «С богом и платочек» (1934) — вошедший в золотой фонд чешской лирики дневник путешествий во Францию и Италию, подаривших яркие впечатления и тоску по родине, радость встреч и грусть расставаний, осознанных как закон жизни, невозможной без перемен.

Основав в 1930 г. журнал «Зверокруг» («Зодиак»), где было «предоставлено место сюрреализму», публикуя там манифесты и тексты французских сюрреалистов, Незвал предупреждает, что это «не сюрреалистический журнал, он не отождествляет психологию с искусством, осознавая разницу между искусством и неискусством»<sup>66</sup>. В рукописи статьи для третьего, так и не вышедшего номера журнала, который не пользовался популярностью, принося одни убытки, Незвал подчеркивал: «При всем своем восхищении Андре Бретоном, я не считаю себя сюрреалистом» (декабрь 1930)<sup>67</sup>. Чешского поэта удерживало от солидаризации

с сюрреализмом размывание последним границ между искусством и неискусством, чрезмерный уход в подсознательное. «Бретон, фанатик свободы, развил свободу первичного (аполлинеровского. — Л.Б.) сюрреализма до беспредельности. Он назвал это искусством. Лишь выражаясь автоматически, без сознательного контроля, человек творит <...> Мы стихийно устанавливаем контакты с подсознанием, сюрреалисты же, помимо этого, под влиянием фрейдизма изучают подсознание, что мы делаем в минимальной степени» («Что такое поэзия», 1932)<sup>68</sup>. Противоречия между Незвалом и Бретоном были непреодолимыми: для одного искусство было смыслом жизни, для другого — средством исследования человеческой психики.

Присоединение чешского авангарда к сюрреалистическому движению не сняло этих противоречий. Незвал просто закрыл на них глаза. Из противоречий явных, мешавших Незвалу считать себя сюрреалистом, они превратились в противоречия скрытые, определявшие своеобразие чешского сюрреализма, его непоследовательность и умеренность. Они вновь обостряются, проявившись в открытой форме в рассказе В. Незвала «Пражский пешеход» (1937–1938) — предвестнике его расхождений с Группой чешских сюрреалистов.

Сделать решительный шаг к сюрреализму помогли Незвалу его усталость от одиночества, потребность вновь оказаться в сообществе единомышленников и личное знакомство с Бретоном и его соратниками в Париже весной 1933 г., перешедшее в дружбу. История их взаимоотношений по-своему сюрреалистична. В ней большую роль играли случайности, неожиданные стечения обстоятельств, как, например, при первой встрече в кафе «Пляс Бланш», куда Незвал и режиссер Индржих Гонзл зашли, скрываясь от дождя, после неудачного посещения квартиры Бретона на улице Фонтен, 42. Не застав хозяина дома, они, к своему изумлению, встретили его в первом же попавшемся на их пути пристанище. Потом были тесные контакты в Праге и Брно, куда Бретон и Элюар приезжали по приглашению чешских сюрреалистов на две недели (с 27 марта по 10 апреля 1935). Они встречают восторженный прием. Лекции А. Бретона в «Манессе» (общество и кафе пражских живописцев и деятелей культуры) посетили 700 человек; на его выступлении, организованном Левым фронтом (антифашистское объединение творческой интеллигенции), побывало 350 человек; на философском факультете Карлова университета его слушали 250 студентов, тогда как лекции Анри Бергсона в Сорбонне собирали всего человек пятьдесят. В Брно Бретон выступал перед полутысячной аудиторией. П. Элюар писал в Париж: «Здесь мы более знамениты, чем во Франции»<sup>69</sup>.

Вряд ли массы людей, слушавших А. Бретона в Праге и Брно, глубоко интересовались именно этой разновидностью авангарда. Играли свою роль любопытство, мощная пропаганда течения, развернутая чешскими сюрреалистами, а также статус революционности, который имело международное сюрреалистическое движение, что, кстати, было существенным аргументом в его пользу и для Незвала. Его сближение с сюрреализмом произошло после того, как он существенно «полевел» под влиянием обострившейся обстановки в Европе, и стремление А. Бретона вершить «Сюрреалистическую революцию» (название журнала 1924–1929 гг.) сменилось готовностью видеть «Сюрреализм на службе революции» (название журнала 1930–1933 гг.).

Создание Группы чешских сюрреалистов, можно сказать, вдохнуло новую жизнь в начинавшее терять популярность и иссякать участниками движение (переход Л. Арагона на другие позиции, самоубийство Р. Кривеля), помогло ему удержаться на плаву. Внимание к нему в Чехии контрастировало с решительным неприятием сюрреализма в Москве (куда Незвал впервые приехал в августе 1934 г. с целью его пропаганды на I Съезде советских писателей) и полным равнодушием к нему на его французской родине. Миссия Незвала в Москве — пробудить интерес к сюрреализму — провалилась. В нем видели не сюрреалиста, а «одного из крупнейших чешских поэтов»<sup>70</sup>. В интервью редактору «Литературной газеты» (от 17 августа 1934) его рассуждения о важности экспериментов с подсознанием, этой «сферой рождения эмоций», свелись, как жаловался поэт, к «короткому замечанию о моей принадлежности к сюрреализму»<sup>71</sup>. Его речь на съезде, знаменательная не только защитой сюрреализма, но и высокой оценкой доклада Н.И. Бухарина о поэзии, всюду излагалась с большими купюрами, смещением акцентов и под названиями, которые переименовывали ее смысл. В «Правде» (30 августа) незваловский материал был озаглавлен «Воплощать в жизнь великие идеи товарища Сталина», в «Известиях» (1 сентября) — «За поэзию великих идей», в «Литгазете» (6 сентября) — «Рабочие имеют отечество». Упоминания о сюрреализме либо опускались, либо слово закавычивалось, как нечто непристойное. Но в Москве Незвала хотя бы выслушали. В Париже летом 1935 г. на Международном конгрессе писателей в защиту культуры сюрреалистам вообще не дали слова — ни Незвалу, ни Бретону.

Несмотря на дружеские отношения Незвала с Бретоном и их общую пропаганду сюрреализма, у Незвала были свои нюансы в его интерпретации. Он всегда подчеркивал, что чешские сюрреалисты не повторяют, а развивают сюрреализм французский. И они действительно развивали его, но как бы в обратном направлении, не вперед — в направлении авангардизма, а назад — в сторону искусства традиционного, с большим, чем допускал А. Бретон, доверием к сознательному началу и к объективной реальности. Очень скоро лидер чешских сюрреалистов приходит к выводу о более скромной, чем полагал Бретон, роли «чистого психического автоматизма» в поэзии, отвергая сюрреалистические запреты на преднамеренный замысел, рифму и ритм и защищая осмысленность творческого акта. Незвал поддерживал бретоновский протест против «бремени логики», «абсолютного рационализма», его стремление овладеть «некими таинственными силами», дремлющими в человеке, но не разделял желания «полностью подчиниться неконтролируемым и безотчетным внутренним импульсам», к чему призывал А. Бретон<sup>72</sup>. Мысль о том, что «стихотворение должно быть разгромом интеллекта» (П. Элюар) была ему чужда. Страшась новых диспропорций между разумным и подсознательным началами, теперь уже в пользу последнего, Незвал настойчиво подчеркивает, что поэзия — это «совокупность сознательных и бессознательных порывов автора». «Стихотворение — этот плод замысла и случайности, интересов и влечений, сознания и грез — способно с максимальной полнотой выразить душу поэта, выразить все, что он знает и к чему стремится и что еще только зреет в душе и о чем он пока даже не догадывается» («Пражский пешеход»).

Благодаря В. Незвалу чешский сюрреализм стал культурным пространством, где было место и творческому эксперименту (автоматическому письму, сюрреали-



стическим играм, записям и расшифровкам снов, толкованию распылившихся пятен гуаши), и просто творчеству, где сюрреалистические ходы и находки соединялись с уже наработанным опытом искусства. Более того, широта интересов Незвала, который испытывал потребность даже в годы сюрреалистической ангажированности писать в разной манере, обусловила, с одной стороны, незваловскую концепцию «сюрреализма без берегов», куда он относил всё, что ему было дорого в чешской и мировой литературе, а с другой — его частые переключения с сюрреализма на другую волну. Так возникли циклы остро социальных стихов о неунывающем безработном Роберте Давиде («52 горькие баллады вечного студента Роберта Давида», 1935; «Сто сонетов в честь спасительницы вечного студента Роберта Давида», 1937, и др.). Эти произведения, написанные в форме вийоновской баллады, сонета и в других жанрах классического стиха, поэт, вероятно стесняясь их полного несоответствия сюрреалистической поэтике, издавал анонимно, раскрыв свое авторство только после войны.

«Надреальное» Незвал интерпретирует как неуловимую и невыразимую поэзию бытия, создавая оптимистический вариант течения, а пристрастия сюрреализма к бессознательным влечениям оборачиваются воплощением сокровенного. Его сборники того времени — это циклы стихов, навеянных любовью к женщине (сб. «Женщина во множественном числе», 1935), к Праге (сб. «Прага с пальцами дождя», 1936), к матери (сб. «Мать-надежда», 1938).

Отвергнув «чистый психический автоматизм», Незвал приветствует спонтанность творчества, легализацию в качестве поэтического текста всего, что выплеснулось на бумагу. Это избавляло от мучительных поисков слова, внушало уверенность, что любой образ — странный или банальный — может перейти в стихи. Пропадает страх перед «лишними» словами или сравнениями типа «девушки прекрасные, как розы». Они возвращаются в его тексты, помогая организовать потоки разрозненных ассоциаций, воссоздающих многоликую красоту жизни:

Как прекрасна привычка садовников сохранять плоды на деревьях  
укрывая тряпицей их плоть

Так, как вы в наготе прикрываете грудь...

Прекрасную как маковка церкви которой коснулся колокол

Прекрасную как башмак плывущий в наводнение мимо окна с керосиновой лампой

Прекрасную как древесная кора на которую уселся мотылек

Прекрасную как печеное яблоко в снегу

Прекрасную как спинка кровати в которую ударила шаровая молния

Прекрасную как мокрая тряпка в огне

Прекрасную как кусок хлеба в полночь на тротуаре

*«Рубашка», сб. «Женщина во множественном числе»*

Здесь, как и во многих других стихах сюрреалистического периода, преобладают ситуации непривычные, но вполне реальные, каждую из которых можно воспринять как намек на какую-то скрытую «за кадром» историю. Однако Незвал прибегал и к совсем случайным сближениям плохо сочетаемых явлений и образов, строя стихотворную строку по принципу коллажа. Начатый в 1920-е годы процесс омоложения слов с помощью непривычного контекста переходит в поиски новых

поэтических ощущений через столкновение разномастных предметов, дающее неожиданный эффект, как знаменитая «встреча зонтика и швейной машинки на анатомическом столе», подстроенная Лотреамоном.

Вероятно, именно о нем вспоминал Незвал, когда создавал свои комбинации:

...Есть встречи что сами по себе счастье  
 Это не только воз сено трубочист три монашки  
 Это и чернильница воротник и гроздь винограда  
 Это и крот звезда и приклеенные усы  
 Это и косилка гриб и барометр  
 Это и ступеньки циркуль и рак  
 Это и фартук луна и бычья рога  
 Это и бессмертник письмо и кларнет  
 Это и ратуша крокодил и велосипед  
 Это все невозможное что порой происходит

*«Надежда», сб. «Женщина во множественном числе»*

В статьях Незвала сюрреалистического периода встречаются рассуждения о пользе темных, неясных образов, апеллирующих не к разуму, а к чувствам человека: «Для искушенного читателя именно самые темные образы озарены особым светом». Но Незвал ими не злоупотребляет, опасаясь потерять контакт с читателем. На практике его отношение к «неясному» было сродни отношению к нему Гёте, как-то заметившему, «что стихотворение должно быть в общем и целом разумным, но в чем-то неразумным», что «маленькая неразумность» посреди «большой и глубокой разумности придает стихотворению особую прелесть», но что «неразумное нравится нам только посреди разумного порядка». Лишь в единственном сборнике «Абсолютный могильщик» (1937) доминировали темные, будто привидевшиеся в бреду ситуации, трудно поддающиеся разгадке. Но он писал его необычным способом, вглядываясь в «декалькомании», линии и пятна размазанной между двумя листами краски, которым с помощью ножниц Незвал пытался придать какие-то формы, возбуждавшие воображение.

Сюрреализм открывал перед искусством возможности по-новому воплощать вечные как мир темы. Поначалу, например, Незвал демонстративно отказывался от воспеваания женских глаз, боясь оскорбить их штампами (стихотворение «Антилирика», сб. «Стеклянный плащ», 1931). После сюрреалистического опыта он смело обращается к старому мотиву и теперь вместо «разговора о чувствах» стремится воспроизвести с помощью сравнений сами чувства, которые вызывает взгляд любимой.

«Невыразимую» красоту Праги, не доступную путеводителям, ее «непередаваемую» атмосферу он передает, отсылая читателя к первоисточкам своих переживаний, к простым мгновениям из жизни города:

...Тебя нельзя описать нарисовать  
 дать в зеркальном отражении  
 Не узнай я тебя и ты бы себя не узнала  
 Этого нет ни в чем

Ни в чем что можно выразить словами  
или описать в путеводителе  
Это во всем твоём таинственном существе  
В том как сидит на челе твоём птица  
В том как зовет мать ребенок когда они идут  
мимо статуй барокко  
В том как едет велосипедист а где-то поют балладу  
В том как пахнут трамвай когда звонят  
колокола Лоретты  
В том как дешевая элегантность мерится силой с окнами  
твоих складов и костелов  
В том как хороши сосиски в пивных погребах времен  
Тридцатилетней войны  
В том как волнует чешская речь на пустынных  
площадях

*«Прага с пальцами дождя», одноименный сборник, 1936*

Чешские поэты прошлого свою столицу обожествляли, воспевали в патетических тонах ее достопримечательности: «святой Вышеград», Тынский храм, Староместскую площадь, напоминающую о трагических и славных страницах чешской истории. Незвал пренебрегает уже воспетыми красотами, его влечет поэзия будничной Праги, естественные мизансцены городской жизни, где седая старина (барокко, баллада, лоретанские колокола) сплетается с современностью (ребенок, велосипедист, трамвай).

Преобладающее в стихах Незвала 1930-х годов упоение жизнью он передает не только соответствующей лексикой, но и лирической интонацией, организующей в свободный стих гамму проясненных чувств и смутных ощущений. Особенности многих стихов Незвала сюрреалистического периода: их задумчивая тональность, часто возникающие анафористические ряды параллелизмов, звучащих как заклинание, отсутствие пунктуации, алогичность — всё должно было вызвать впечатление того, что данный текст — продукт грезящего, сомнамбулического сознания, освобождающегося от каких-то потаенных идей и желаний. Но Незвал сочинял стихи не во сне, а наяву, в здравом уме и твердой памяти, в основном имитируя сюрреалистическую манеру, впадая в сюрреалистический маньеризм. Что же касается незваловского подсознания, то и оно работало в полную силу, но это было подсознание не примитива, где затаились первобытные инстинкты, а большого и очень эрудированного поэта, несущего во всех слоях своей психики опыт мировой культуры.

Вопреки юношескому недоверию к «приобретенной интеллигентности» (в годы поэтизма), она всегда благотворно сказывалась на его творчестве, в том числе и сюрреалистического периода. Об этом говорит соперничество Незвала, как видно из процитированного выше отрывка, с ветхозаветным царем Соломоном, чья Песнь Песней, переведенная Яном Амосом Коменским, вошла в чешскую культуру в эпоху барокко. Об этом свидетельствует активное использование — помимо продуктов собственной фантазии — образов античной, средневековой, романогерманской и славянской мифологии и литературы. Вилы, сирены, Икар, фея Ме-

лузина, волшебник Жито, доктор Фауст, раввин Лев с Големом сосуществуют в сюрреалистических стихах с персонажами из реальности — любимыми женщинами, студентами, трубочистами, старьевщиками, являясь не символами и метафорами, а действующими лицами, которые делают из жизни сказку. Они тоже проясняют интерпретацию «надреального» как романтической дымки над буднями жизни, овеществляя и кристаллизуя эту дымку, как овеществляют невидимую влагу капли дождя или хлопья снега. Мифология поставляла не «ошеломляющие», а знакомые с детства образы. Они увеличивали коммуникативность произведения и прорисовывали порой его связи с творчеством других мастеров.

Так, стихотворение Незвала «Мерлин» (сб. «Женщина во множественном числе») о «встречах» автора (в Праге и Париже) с магом и волшебником Мерлином, заставляет вспомнить не только кельтский эпос о короле Артуре, откуда пришел этот маг, но и рассказ Аполлинера «Пražский пешеход», открывающий сборник «Иересиарх и К°» (1910). В нем описана встреча французского поэта, побывавшего в Праге в марте 1902 г., с неким таинственным человеком, который взялся показать ему незнакомый город и признался при расставании, что он не кто иной, как Вечный жид. Незваловский Мерлин любит, как и его эпический прообраз, помогать людям в трудную минуту: он отвлекает лирического героя от мыслей о самоубийстве — водит его по Праге, как некогда водил по городу Аполлинера его таинственный спутник. Но показывает ему не прославленные мосты, соборы, кварталы (лирический герой стихотворения Незвала не иностранец, как Аполлинер; все достопримечательности он знает наизусть), а пражские «закоулки», «мистерию» обыденного, столь близкую незваловскому сердцу. Как Аполлинер своего спутника, так и Незвал своего Мерлина наделяет равнодушием к прекрасному полу и всепобеждающим жизнелюбием. Обоих, даже Вечного жида (вопреки легенде), не тяготит бессмертие. Им очень нравится жить.

Чешский сюрреализм проявил себя не только в поэзии, но и в прозе (не имеющие художественной ценности романы В. Незвала) и в живописи (И. Штырский, Туайен и др.). Его воздействие на театр и музыку было, как нам представляется, минимальным, а чешское кино испытало его влияние через много лет после войны (экранизация в конце 1960-х годов «черного» сюрреалистического романа В. Незвала «Валерия и неделя чудес», написанного в 1935 г., а изданного в 1945-м; кинофильмы сценариста, поэта и режиссера Я. Шванкмайера 1990-х годов).

Взаимодействие поэзии и живописи в русле сюрреализма обретает свою специфику. Интенсификация связей между ними не приводит к появлению пограничных жанров и форм, как это было в годы поэтизма, но развивает возможности каждого из искусств. Они не сливаются в синтетические новообразования, хотя А. Бретон подает в своей лекции, прочитанной в Брно в 1935 г., идею «включать в стихи бытовые или другие предметы, точнее, создавать стихи, где бы среди слов размещались визуальные картинки, стихи не повторяющие». Он полагал, что из подобной игры слов и предметов читатель-зритель мог бы извлечь совершенно необычное, волнующее ощущение. Однако, несмотря на эти проекты, стихи и полотна пытаются не выйти за свои рамки, а лишь обменяться функциями и приемами.

Приверженцев сюрреализма, поэтов и живописцев, объединяет реабилитация пластичного предметного образа, размытого абстракционизмом, общее стремление

выражать самые смутные ощущения и самые невероятные фантазии не с помощью словесных или изобразительных абстракций, музыки стиха или игры красок, а через комбинации вещей и фрагментов реальности. Специфика сюрреалистической поэзии не только в ее живописной наглядности (она свойственна и другим направлениям), а в том, что она не изменяет ей, даже заглядывая в темные глубины подсознания, даже пытаясь выразить нечто смутное, расплывчатое, непонятное. Любое движение души она стремится показать, передать через визуальный образ. Особенность же сюрреалистической живописи в том, что, отказываясь от внешнего мира как объекта изображения и зондируя внутренний мир человека, она тем самым брала на себя функции поэзии, как бы переступая разделяющую их грань. «В настоящее время нет принципиальной разницы между стихотворениями Поля Элюара, Бенжамена Пере, картинами Макса Эрнста, Жоана Миро или Ива Танги, — рассуждал А. Бретон. — Живопись стремится к тому же, что и поэзия: пытается извлечь из внешнего мира предмет как таковой и рассматривать природу только в ее связи с внутренним миром. Поэзия и живопись стремятся в наши дни к такому тесному сближению, что какому-нибудь Хансу Арпу или, скажем, Сальвадору Дали абсолютно безразлично, как самовыражаться — с помощью поэзии или живописи»<sup>73</sup>.

Чешский сюрреализм дал и более конкретные примеры сближения (вплоть до взаимопроникновения) поэзии и живописи. С помощью произвольной группировки элементов и фрагментов реального мира воображение поэтов и живописцев призвано было освобождаться от «верности обстоятельствам» (А. Бретон). В живописи это происходило как освобождение от «верности пространству». На картинах Штырского и Туайен, расставшихся с лирическим абстракционизмом (артифициализмом) и обратившихся к предметным композициям, нередко вместо целых предметов фигурировали их обломки (скульптурные торсы на полотнах Туайен). Я. Мукаржовский приравнивал их к синекдохам, роль которых переосмыслил сюрреализм: часть уже не замещала, не представляла, не восстанавливала целое, а жила как бы сама по себе. «Искаленные предметы» должны были показать, что они «изъяты из практического употребления», лишены однозначности, превращены в фантомы, преодолевшие рабскую зависимость от пространства и воцарившиеся над ним.

Не только в живописи Штырского и Туайен, но и в стихах Незвала вещи (или их части) порой тоже вырывались из-под власти пространств и обстоятельств, складываясь в причудливые сюрреалистические объекты. «Здесь человек оказывается перед необычной комбинацией обыденных или редких предметов <...> Искусственная комбинация лишает их утилитарной ценности, открывает их многозначность», — объяснял Незвал смысл таких комбинаций («Сюрреализм в ЧСР», 1934)<sup>74</sup>. Примечательно, что свои наиболее сюрреалистичные образы Незвал создавал под влиянием изобразительного материала, пытаясь, например, в своих стихах зеркально (прямолинейно) отразить все то, что «зафиксировано на картине художника». При этом объемное, многомерное пространство с передним и задним планами, с крупными и мелкими (уменьшающимися по закону перспективы) фигурами на картине превращалось в тексте в одномерную плоскость; фигуры на заднем и переднем планах совмещались, создавая фантастические комбинации. И получалось, что в стихотворениях цикла «Странное местечко» (сб. «Абсолют-

ный могильщик», 1937) «старуха» указывала на мужичка «размером с ее палец» и происходили другие странности. «В живописи, — пояснял Я. Мукаржовский, — перспектива помогает вызвать иллюзию соответствия образа реальности; в поэзии же, выраженная словом, она становится средством превращения реальности в фантазм» (1937)<sup>75</sup>.

Если «перспектива», переведенная с языка живописи на язык поэзии, усиливала фантастичность поэтического текста, то с полотном живописца подобный фокус проделывал характерный для сюрреализма прием «умножения ассоциаций». Ассоциации, умножавшиеся в поэзии (в том числе сюрреалистической) сплошь и рядом выстраивались в анафорические ряды многоплановых характеристик объекта, усиливая эмоциональность, но не странность стиха:

Твои уста — таинственная монограмма  
Твои уста — красный чепи  
Твои уста — леденец  
И поле диких маков...

*«Песнь Песней»*

В сюрреалистической живописи прием «умножения ассоциаций» вел к появлению причудливых гибридообразных существ, настоящих монстров (к примеру: «конь, являющийся одновременно и образом женщины», да еще продолженный в образ льва).

Живопись чешских сюрреалистов представляет большой интерес не только с точки зрения ее взаимодействий с сюрреалистической поэзией, но и сама по себе. Она еще ждет своих исследователей и нуждается в них, особенно работы Й. Штырского и Туайен, вполне соизмеримые, по мнению специалистов, с творчеством того же С. Дали.

В Чехии и в 1930-е годы наиболее внимательно следил за их искусством В. Незвал, уделяя особое внимание характеристике разных периодов их творчества и прослеживая вызревание сюрреалистических тенденций в работах 20-х годов. По его мнению, уже тогда художники устанавливали связь со своими потаенными чувствами, смутными воспоминаниями, раскрывая свой внутренний мир через краски и контуры вещей. Сюрреализм способствовал объективизации реальности, как бы растворенной в их ранних полотнах. «Сумерки, которые так часто изображала Туайен, материализовались в причудливые фантомы. Свободные атомы надреального, которые всегда наполняли ее картины, сложились в удивительные материальные спектры. Фантастические скалы, где клубились утренние туманы мерцающих картин Штырского, раскололись, выпустив на волю странные существа» (В. Незвал. «Сюрреализм Штырского и Туайен», 1938)<sup>76</sup>.

Расхождения с сюрреализмом в его классическом, бретоновском варианте чешскому поэту не мешали, он легко обходил его крайности и видел в сюрреализме лишь то, что хотел увидеть. Но многие факты говорили о том, что Незвалу становилось тесно в сюрреализме, даже понимаемом по-своему, что, вдоволь насладившись его возможностями, он не прочь был снова уйти в свободное плавание и творить, ни на что не оглядываясь. В марте 1938 г. Незвал объявляет о роспуске созданной им группы, мотивируя это политическими причинами: критикой ее чле-

нами (К. Тейге, Й. Штырским, Туайен и др.) московских политических процессов против бухаринцев и троцкистов. По мнению Незвала, антисоветские настроения ослабили антифашистский фронт, были на руку реакционерам. Москве Незвал привык доверять и слепо верил ей всю жизнь. Если А. Бретон был ортодоксальнее и догматичнее В. Незвала как эстетик, то В. Незвал был ортодоксальнее и догматичнее А. Бретона в политических взглядах.

В конце 1930-х годов, в период угрозы фашизма и открывшейся перспективы гибели Чехословацкой республики, в поэзии Незвала набирает силу патриотическая и антифашистская тематика (сб. «В пяти минутах от города», 1939). Желая быть услышанным и самыми неискушенными читателями, он возвращается к ясному, прозрачному стиху, к силлабо-тоническим размерам, сохранив развитые в годы поэтизма и сюрреализма приемы и качества своего искусства: всепроникающий лиризм, богатство фантазии, ассоциативный принцип мышления, политематичность, свободное варьирование разнообразных мотивов, столкновения-встречи несочетаемых предметов и слов, возбуждающих воображение и дающих большой поэтический эффект, и т. д.

Чешский сюрреализм после роспуска группы вступает в новую фазу существования. Лишившись такого мощного лидера, как Незвал, он уходит в тень других течений: Однако, словно по закону компенсации, с конца 30-х годов набирает силу словацкий надреализм, во многом вдохновлявшийся чешским движением. Занявший большое место в родной литературе военного периода, он стал одной из форм протеста против оскверненной фашизмом реальности и обрел сумрачную окраску. Словацкие надреалисты посвящали довоенные публикации сербу Ристичу и чеху Незвалу, а много лет спустя словак Ш. Жары, одна из виднейших фигур словацкого надреализма, издаст книгу «Стобашенный поэт» (1981), где с благодарностью поведает о роли В. Незвала в своей творческой судьбе.

Чешский авангардизм уникален. Поэтизм стал не отголоском западноевропейских течений, а — при всех генетических связях с ними — самобытной ветвью авангардного искусства, своего рода современной школой художественного мастерства. Чешский сюрреализм — нечто большее, чем национальный вариант известного течения. Благодаря творческой силе Витезслава Незвала он стал его ярким поэтическим вариантом, настоящим искусством, а не только полигоном для активизации подсознания и развития творческих способностей личности. Хотя и последнее дорогого стоит.

#### ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> *Česká moderna // Rozhledy*. 1985. Roč. 5. X, č. 1. S. 1.

<sup>2</sup> *Machar J.S. Konfese literata. 1900–1901*. Praha, 1927. D. 1. S. 162.

<sup>3</sup> *Nezval V. Kapka in koustu. 1928 // Nezval V. Dílo XXIV*. Praha, 1967. S. 182–183.

<sup>4</sup> *Teige K. Poetismus // Avantgarda známá a neznámá*. Praha, 1971. [D.] 1. S. 556, 560–561.

<sup>5</sup> *Ibid.* S. 560.

<sup>6</sup> *Václavek B. Slovesné umění nové a proletářské // Pásmo*. 1925. Roč. 2. Sešit I. S. 3–4.

<sup>7</sup> *Мариетти Ф.Т.* Первый манифест футуризма. Технический манифест футуристической литературы // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX в. М., 1986. С. 165–167.

- <sup>8</sup> Эдмунд К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами... С. 309–310.
- <sup>9</sup> Голль И. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 322.
- <sup>10</sup> Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wrocław; Kraków; Gdańsk, 1978. S. 19–20.
- <sup>11</sup> Цит. по: Андреев В.Д. Исторические судьбы реализма в болгарской литературе на рубеже XIX–XX вв. // Реализм в странах Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX века. М., 1989. С. 22.
- <sup>12</sup> Pásmo. Roč. 2, č. 1. S. 3–4.
- <sup>13</sup> Nezval V. Dílo XXIV. Manifesty, eseje a kritické projevy z poetismu (1921–1930). Praha, 1967. S. 12, 78.
- <sup>14</sup> Подробнее см.: Будагова Л.Н. Авангардизм в поэзии славян // Славянские литературы: XI Междунар. съезд славистов: Докл. рос. делегации. М., 1993. С. 128–146.
- <sup>15</sup> Мартерштейн М. Новейшая Германия в литературе и искусстве // Экспрессионизм. Пг.; М., 1923. С. 22.
- <sup>16</sup> См. подробнее: Будагова Л.Н. Аполлинер и чешская поэзия 1920-х гг. // Поэзия западных и южных славян и их соседей: Развитие поэтических жанров и образов. М., 1996.
- <sup>17</sup> Незвал В. Фальшивый брак. 1925 // Nezval V. Dílo XXIV. S. 60.
- <sup>18</sup> Тейге К. Манифест поэтизма. 1928 // Avantgarda známá a neznámá. Roč. 2. Praha, 1972. S. 568.
- <sup>19</sup> Nezval V. Dílo XXIV. S. 278.
- <sup>20</sup> «Básně na pohlednice». Praha, 1926. S. 40.
- <sup>21</sup> Письмо Риньке Ф.Кс. Капусу от 17 февраля 1903. Цит. по: Бехер Й.Р. О литературе и искусстве. М., 1981. С. 55.
- <sup>22</sup> Nezval V. Dílo XXIV. S. 12.
- <sup>23</sup> Wolker J. Dopisy. Praha, 1984. S. 467.
- <sup>24</sup> Nezval V. Dílo XXIV. S. 72.
- <sup>25</sup> См.: Вересаев В. Пушкин в жизни. М., 1984. С. 270.
- <sup>26</sup> Nezval V. Dílo XXIV. S. 73.
- <sup>27</sup> Nezval V. Pantomima. Praha, 1924. S. 139.
- <sup>28</sup> Menší růžová zahrada. Praha, 1925. S. 8.
- <sup>29</sup> Václavěk B. Nové techniky v básnickém řemesle (1925) // Avantgarda... Roč. 2. S. 116.
- <sup>30</sup> Незвал В. Попугай на мотоцикле: О поэтическом ремесле // Незвал В. Избранное. М., 1988. Т. 2: Воспоминания. Очерки. Эссе. С. 353.
- <sup>31</sup> Teige K. Poezie pro pět smyslů (1925) // Avantgarda... Roč. 2. S. 192.
- <sup>32</sup> Ibid.
- <sup>33</sup> Незвал В. Избранное. Т. 2. С. 377.
- <sup>34</sup> См. подробнее: Будагова Л.Н. «Соединить поэзию и живопись...» (Взаимоотношение двух видов творчества в чешском авангарде. 1920-е годы) // От конструктивизма до сюрреализма. М., 1996; Она же. Коллаж в чешской авангардной поэзии и живописи (1920–1930-е годы) // Русский авангард 1910–1920-х годов: Проблема коллажа. М., 2005.
- <sup>35</sup> Avantgarda... Roč. 1. S. 496.
- <sup>36</sup> Nezval V. Dílo XXIV. S. 183.
- <sup>37</sup> Avantgarda... Roč. 2. S. 555.
- <sup>38</sup> Ibid. S. 553–556.
- <sup>39</sup> См.: Кандинский В. О духовном в искусстве. М., 1992. С. 41–42.
- <sup>40</sup> Avantgarda... Roč. 2. S. 599.
- <sup>41</sup> Pásmo. 1925. Roč. 1. Č. 7–8. S. 3.
- <sup>42</sup> Avantgarda... Roč. 1. S. 561.
- <sup>43</sup> Nezval V. Dílo XXIV. S. 101, 68.
- <sup>44</sup> Avantgarda... Roč. 1. S. 548.
- <sup>45</sup> Nezval V. Dílo XXIV. S. 184.



- 46 Ibid. S. 69–70.  
47 *Nezval V. Dílo XXV. Praha, 1974. S. 573.*  
48 *Pásmo. 1925. Roč. 1. Č. 7–8.*  
49 *Nezval V. Dílo XXIV. S. 101.*  
50 *Pásmo. 1925. Roč. 1.*  
51 *Nezval V. Dílo XXIV. S. 105.*  
52 *Мукашовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994. С. 403–404.*  
53 Там же. С. 419.  
54 *Nezval V. Dílo XXIV. S. 105.*  
55 *Мукашовский Я. Исследования по эстетике и теории искусства. С. 407.*  
56 См. подробнее: *Будагова Л.Н. Содружество муз: Об отношениях чешского поэтического авангарда с кинематографом // Чешское искусство и литература. XX век. СПб., 2003.*  
57 *Nezval V. Dílo XXIV. S. 223.*  
58 Ibid. S. 177.  
59 Ibid. S. 181.  
60 Ibid. S. 183.  
61 Ibid. S. 228.  
62 Ibid. S. 224–225, 228.  
63 *Nezval V. Dílo XXV. S. 146.*  
64 Ibid. S. 535.  
65 *Nezval V. Pět prstů. Praha, 1932. S. 3, 5.*  
66 *Nezval V. Dílo XXIV. S. 503.*  
67 Ibid. S. 333.  
68 *Nezval V. Dílo XXV. S. 16, 34.*  
69 См. об этом: *Naprávník M. André Breton a Praha // Literární noviny. 1996. 15 listopadu. S. 7.*  
70 Литературная газета. 1934. 17 августа. № 104. С. 2.  
71 *Nezval V. Dílo XXXI. Praha, 1958. S. 53.*  
72 *Бретон А. Манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами... С. 40–73.*  
73 *Breton A. Co je surrealismus? Brno, 1937. S. 76–77.*  
74 *Nezval V. Dílo XXV. S. 72.*  
75 *Mukařovský J. Kapitoly z české poetiky. Praha, 1948. S. 283.*  
76 *Nezval V. Dílo XXV. S. 375.*

## АВАНГАРДИЗМ В СЕРБИИ

---

Рассматривая историю сербского искусства в XX в., можно сделать вывод, что, с одной стороны, она стадийно совпадает и полностью синхронизирована с искусством западноевропейским, а с другой — обнаруживает несомненное своеобразие, связанное прежде всего с крайним напряжением всех духовных и творческих сил нации, на протяжении века постоянно занятой борьбой за самоутверждение и самоидентификацию, которая совершенно не совпадала с агрессивным и нивелирующим «европеизмом» и требовала поэтому каких-то дополнительных, не столь враждебных национальной специфике и далеких от рационализма критериев. Все сказанное в полной мере относится и к таким основополагающим понятиям европейского искусства XX в., как модернизм и авангард.

Несмотря на то что в первые десятилетия XX в. сербское искусство в полной мере переживало сложившуюся в мире историческую ситуацию как катастрофическую и переломную и было поэтому полностью открыто всем основным европейским художественным веяниям и течениям, само породив, как это характерно для эпохи авангардных исканий, крайнее разнообразие эстетических школ и художественных программ, тем не менее следует подчеркнуть, что не они предопределили главное русло его развития. Гораздо более актуальной оставалась для нации задача осмысления своего исторического опыта, формулирования новых политических и культурных задач в условиях постоянной втянутости в основные европейские конфликты, удержания равновесия между различными непримиримыми интересами и силами внутри страны, особенно катастрофическими по своим последствиям в силу пограничного с цивилизационной точки зрения ее положения в мире, а также выработки (или пересмотра) каких-то идеологических опор, мифов и притязаний, которые могли бы способствовать сплочению и выживанию нации в новых исторических условиях. Искусство не могло оставаться в стороне от этих жизненно важных задач и отвечало на них неизменной идеологизированностью, вовлеченностью — прямой или опосредованной — во все главные конфликты современности, более или менее выраженной актуализацией национальной проблематики. Борьба за национальную идею против холодного и агрессивного европеизма определила двойственное отношение сербских художников к европейской культуре и обусловила постоянные попытки ослабления ее влияния на национальное самосознание или по крайней мере критического ее восприятия. На практике это приводило, с одной стороны, к безусловной устремленности всех главных действующих лиц сербской политики и культуры к Европе (неотъемлемой частью которой они себя с полным правом считали), острой чувствительности к общему ре-

волюционному и эпохально переломному «духу времени», к попытке создать «новое», «масштабное», «интегральное» и «динамическое» искусство, отмеченное постановкой «последних», экзистенциальных, метафизических и этических задач, а с другой — к неприятию конкретных художественных программ западноевропейских художников, в особенности известных крайним радикализмом и формалистическими изысканиями. Даже в самые трудные с идеологической точки зрения моменты своей истории сербы не были в состоянии отречься от метафизических мифов «народности» и традиции, понимаемой во всей ее полноте, без пробелов, как поступательное наращивание национальных смыслов, и не отделяли, как правило, свое искусство от идеологии. Все это и предопределило отношение сербского искусства к авангарду.

Слово «авангард» применительно к искусству стало появляться в сербских полемических источниках эпизодически с начала 1920-х годов (1921), сразу же в негативном значении из уст консервативно и модернистски настроенных критиков, но при этом не имело никаких твердо установленных программных привязок, скорее являясь яркой и неопределенной метафорой для обозначения всех стилей, отрицающих связь с традицией, нежели описанием каких-то конкретных художественных программ. Молодые художники как до Первой мировой войны, так и после нее оперировали в основном понятиями «нового», современного (или «модерного») искусства. Ни один из созданных в период накануне Первой мировой войны и между двумя войнами «-измов» — самые известные из которых символизм, экспрессионизм, дадаизм, зенитизм, хиппизм, сюрреализм и социальный реализм — не присваивал себе этого наименования. В Сербии этот термин вошел в широкое употребление только после Второй мировой войны в специфических условиях образования социалистического государства Югославия. Первые послевоенные годы принесли с собой актуализацию социалистического (или «социального», как его называли в Югославии) реализма, который был провозглашен идеальной и обязательной художественной догмой, тесно связанной с авангардной ролью в обществе коммунистической партии. Однако, когда в 1948 г. произошел разрыв югославского руководства с Советским Союзом, доминирующее влияние в югославском искусстве приобрели сербские сюрреалисты. Их притязания также основывались преимущественно на соображениях идеологических. Свои концепции, сформулированные на рубеже 1920–1930-х годов, они не прямо, а посредством психоанализа связывали с коммунистической идеологией. Теперь же, после войны, они воспользовались фактом своей политической ангажированности в 1930-е годы и снова актуализировали свою концепцию, провозгласив ее предшественницей, авангардом в создании новой, социалистической культуры. Все что касалось других течений модернизма и авангарда в межвоенный период либо игнорировалось, либо интегрировалось в сюрреализм и ему подчинялось.

Те же литературные критики, кто не желал подчиняться идеологическому диктату и пытался восстановить нарушенную справедливость в отношении «вытесненных в подсознание» культуры течений и доктрин, сперва заново открыли как явления «модернистские» символизм и экспрессионизм, а затем, в условиях продолжающихся идеологических споров, сами попытались размыть границы между ними, провозгласив модернизм явлением аутентичным авангарду. Фактов, подтверждающих такую размытость, можно было привести множество, потому что

между этими явлениями действительно существовало множество точек соприкосновения, ибо, родившись в сходных исторических условиях идейной и художественной неразберихи и признавая «современность» высшей этической и эстетической ценностью, они очень часто использовали одни и те же художественные приемы и открытия и стремились создать «новое» искусство для новой жизни. На практике это означало, что, например, такие крупные художники-модернисты, как Димитрие Митринович, Милош Црњанский, Станислав Винавер и Растко Петрович, очень часто творчески усваивали принципы авангардной поэтики или, как обратное течение, своими произведениями давали ей духовный импульс. В то же время множество других художников в разные периоды своего творчества весьма благосклонно относились к недопонятым революционным лозунгам авангардистов и их цивилизационным утопиям. Тот факт, что эта благосклонность всегда была временной и весьма ограниченной и, скажем, экспрессионисты гораздо чаще и вполне определенно выражали свое резкое неприятие авангардного экстремизма, так что уже в 1920-е годы в Сербии эти два течения оказывались в состоянии резкого антагонизма, как-то отходил на задний план. К 1970-м годам понятию «авангард» в сербском литературоведении стало придаваться универсальное значение, включающее в себя модернизм как составную часть, либо, как вариант, в некоторых источниках слово «модернизм» стало прилагаться исключительно к символизму. Путаница в понятиях начала ликвидироваться только в последние десятилетия XX в., в основном в трудах белградского Института литературы и искусства, выводы которых здесь и излагаются в краткой конспективной форме.

Далее необходимо опереться на конкретные исследования М. Радуловича о сербском модернизме и авангарде, который в полемически заостренной и благодаря этому заведомо абстрагированной форме успешно развел эти два художественные явления, создав тем самым основательный теоретический базис для их дальнейшего изучения.

Справедливо указывая на значительную разнородность сербской духовной и художественной жизни первой трети XX в. и часто не в меру жаркий полемический запал художественной критики, М. Радулович вместе с тем выделяет некоторые фундаментальные понятия и концепции, которые как раз и позволяют проиллюстрировать разную природу этих двух явлений. Например, в полемической литературе особо выделяются разнородные и многочисленные высказывания по поводу роли и смысла традиции в создании «нового» искусства.

Утопическая природа авангарда предполагала кардинальный слом старого мира и с чистого листа построение нового. В противоположность авангарду, модернизм весь был повернут к традиции. Модернизм — это новый, специфический, творчески углубленный традиционализм. Старейшие слои традиции — в первую очередь византийская духовность, средневековая религиозная культура и старославянская мифопорождающая архаика — в модернистском искусстве переживали свой ренессанс. Вслед за романтизмом реабилитировав архаические слои народного сознания и патриархальную культуру, модернизм вместе с тем попытался интегрировать все слои национального культурного наследия, и в первую очередь восстановить культурные связи с византийской цивилизацией. На этой основе сербские художники пытались, по словам Винавера, обновить традицию языка, которую прервал своей реформой Вук Караджич, опутить в сравнении с византий-

ским стилем «старый сербский стиль», понять, что в сербской культуре есть само-бытного и творчески оригинального, а что — случайного, экспериментального и произвольного. Сквозь ближайшие по времени пласты традиции: рационализм, романтизм и реализм — модернисты открыли для себя более глубокие пласты и актуализировали византийскую культуру как новую классику, полноправно включив ее в собственную традицию. Эта традиция в понимании модернистов не была чем-то мертвым, консервативным и незыблемым, но представляла собой то наследие, соприкосновение и овладение которым должно было породить новые художественные импульсы, способствовать расширению творческого арсенала, обновлению духа современного искусства.

Модернистская (прежде всего экспрессионистская) онтология искусства также представляла собой нечто совершенно не совпадающее с онтологией авангардной. Высший эстетический и этический идеал своей деятельности художники-модернисты видели в сотрудничестве с вечными творческими законами бытия. Потому что, по их понятиям, все формы существования, всё, что когда-то было или будет существовать, по своей природе однородно и имеет в основе творческую энергию. Творческий (Божественный) Дух есть онтологическая предпосылка всего существования, его основа и смысл. Ни с какой творческой энергией бытия не могут быть установлены деструктивные отношения, потому что из негативного отношения к вечным законам творчества, к самой творческой сущности мироздания могут произойти только эфемерные и случайные (либо же прямо смертоносные) художественные ценности. Вся экспрессионистская философия в принципе была теургической философией творчества, формой нового мистицизма, противопоставленного прежде всего позитивизму XIX в., но также всем волюнтаристским и материалистическим концепциям новейшего времени. По мнению экспрессионистов, смысл человеческого существования в том, чтобы все виды энергии привести к высшему синтезу, к общей творческой гармонии, в которой каждая отдельная духовная энергия дополняет существование другой и все вместе способствуют осуществлению универсального, космического смысла существования. В этом смысле нет и не может быть противопоставления по принципу «прогрессивности» прошлых и будущих культур и цивилизаций: есть цивилизации живые и мертвые, но даже те, что были исторически преодолены, т. е. формализованы и исчерпаны, заново могут быть актуализированы, чтобы принять участие в осуществлении вселенского телеологического смысла, в общей человеческой культуре и истории.

Принципиальное различие авангардной и модернистской концепций искусства ясно прослеживается в их отношении к феноменам иррационального. Для авангардистов иррациональное связано с зонами человеческого подсознательного, что, будучи включенным в разнообразные волюнтаристические мировоззренческие концепции, означает, что миром и жизнью правит случай (космический или в форме воли ницшеанского человека). Сила и значение иррациональных энергий утверждается в произведениях авангардистов путем деструкции форм, игнорирования имманентных закономерностей существования предметов и явлений и через творческую свободу, которая, в свою очередь, выражается в алогичных интеллектуальных упражнениях и в произвольной игре ума.

В свою очередь, модернисты чувствуют иррациональные феномены как ответ и отражение первородной духовности, как произанную Божественным Духом

мистику бытия. Если они и экспериментируют с художественными формами, то делают это не для того, чтобы подтвердить случайность и произвольность всеобщего существования, но из желания с помощью формы воскресить мистические основы бытия и вызвать в представлении струение первородной, Божественной, космической энергии, разлитой во всех существах и во всех сферах жизни, в природе и культуре, в самой телесной и душевной субстанции человека.

В тесной связи с разным отношением к иррационализму стоит и полное несовпадение взглядов на примитивизм и архаику. И модернисты, и авангардисты одинаково вдохновлялись примитивными культурами и архаическими слоями традиции, в известной степени они создали их культ. Но для модернистов первичные «природные состояния» одновременно являлись и предцивилизационными фазами истории, смысл которых они соотносили с понятиями земного рая, который был позднее разорен человеческой историей и цивилизацией. В этих архетипических состояниях существования человека на Земле, по мнению модернистов, сублимирована вся потенция человеческой и Божественной духовной энергии, из которой затем произошли все позднейшие цивилизации и все типы культуры на протяжении человеческой истории. Модернисты не абсолютизировали архаические состояния, не противопоставляли их последующей истории и культуре, а относились к ним прежде всего как к колыбели человеческой истории и к источнику своего творческого вдохновения, тем более что, одержимые страстным желанием сотворить общечеловеческую культуру и сублимировать в искусстве универсальную человеческую духовность, они именно в предцивилизационных состояниях видели тип универсального человеческого единения. Это райское состояние соотносилось модернистами с архетипическим и универсальным положением человека в Космосе и порождало (подпитывало) разнообразные религиозные системы переживания бытия. Именно поэтому модернисты вновь выдвинули на первый план христианскую духовность вообще и сербскую духовную культуру в частности (правда, скорее в поэтическом смысле, чем в ортодоксальном и церковном, но ни в коей мере не еретическом).

Что касается авангардистов, то они видели в архаических и примитивных состояниях человеческой истории некий жизненный идеал, самое элементарное, витальное и истинное выражение человеческой природы, а в язычестве — самый естественный вид человеческого мировосприятия. Тем самым они противопоставляли себя не только новейшей, просветительско-рационалистической культуре, но и культуре христианской, а также культуре вообще, во имя абсолютной свободы природного человека. Именно культ абсолютной свободы и миф о природном человеке стали идейными опорами авангардистской утопии будущего. Чтобы возвратиться к состоянию природной свободы и «морали желания», «новый», современный человек должен был освободиться от всех наносов культуры, от всех социальных детерминант, отчего деструкция культуры и традиции не только считалась дозволенной, но и желательной. «Новый человек» должен быть сотворен, спроектирован с чистого листа, и над его созданием трудились, начиная с Ницше, многочисленные авангардисты, включая психоаналитиков и марксистов.

В отличие от авангардистов, выдвинувших понятие нового человека, модернисты имели своим идеалом духовно пробужденного человека, способного откликнуться на внутреннюю духовную сущность всех форм существования, с ней

совпасть и тем пробудить во всех предметах и явлениях ту искру Божественной творческой энергии, которая поможет им «спасти», избежать распада и исчезновения и войти в светлые сферы вечной жизни. На сложение модернистской художественной антропологии огромное влияние оказал Достоевский, русские и европейские неомистики, а на формирование их художественной гносеологии самым решительным образом повлияла теория интуитивного познания Бергсона, утверждал М. Радулович. Модернистские писатели и мыслители судили об экспериментальном искусстве с чувством, что защищают вечные и универсальные ценности и законы искусства, а вместе с ними и традицию, и основополагающие ценности христианской цивилизации, и дальнейшее развитие культуры, и историческое будущее нации. В психологическом и этическом плане модернизм как высшую ценность представляет персонализм, т. е. духовно просветленную личность, высшую, трансцендентную стадию индивидуализма. Модернизм есть автохтонное выражение духовной жизни XX в., условно говоря, художественный космизм и персонализм, который стремился гармонизировать отношения между объективной реальностью и человеком, между ним и внутренней духовной реальностью художественного произведения. Он опирался на человека как на целостное существо, способное своим воображением и интуицией познать онтологические основы и телеологический смысл мира, а тем самым согласовать свою собственную деятельность в мире с Божественными энергиями, с волей Творца и Его планами. Он утверждал христианскую духовность как творческую энергию не только исторически определенной цивилизации (христианской), но и как смысл культуры вообще. Божье явление человеку, идея Бога — это начало того природного процесса, в котором человек из состояния природного, полудикого образа жизни, единственный смысл которого в физиологическом инстинкте самосохранения, вошел в историю и культуру как в новое жизненное пространство, где для природного существования открылись новые духовные горизонты и появилась новая духовная поддержка. В авангардном, экспериментальном искусстве модернисты видели угрозу прежде всего потому, что оно утверждало одновременно и архаическое язычество, и новый, современный фетишизм (в виде идеологии, техники и науки как закваски будущей, утопической цивилизации) и стремилось секуляризованную идею Будущего поставить на место религиозного переживания Вечности.

Приведенные здесь мысли сербского ученого хотя и представлены в самом общем и фрагментарном виде, тем не менее позволяют подвести более прочную базу под изучение основных направлений сербского искусства первой трети XX в., в том числе и всех разновидностей авангарда. Радулович не стремился вычеркнуть авангард из сербской культуры, так как считал его легитимным фактом национальной культурной истории. Вместе с тем он подчеркивает, что, отражая с разных сторон некую новую культурно-историческую ситуацию, модернизм и авангард являлись совершенно различными, противоположно направленными философско-поэтическими системами, что представляется нам убедительно доказанным фактом. Радулович считает, что именно модернизм является центральным руслом развития художественной духовности всего XX в., а авангардные «-измы» — всего лишь его эфемерными, маргинальными и (часто) девиантными (экспрессными, как он говорит) ответвлениями. С этим можно согласиться хотя бы потому, что все главные деятели сербской литературы и культуры, которые уловили в своем твор-

честве новое содержание эпохи и отразили ее динамику и главные узлы противоречий, т. е. фактически наполнили гуманитарным содержанием реальность только что окончившегося столетия (может быть, даже создали его облик), являлись в той или иной мере «модернистами» (а также традиционалистами и антиавангардистами). Это можно сказать об Иво Андриче, произведения которого вобрали в себя самые животрепещущие и болезненные вопросы современной культурологии и истории, а открытия не устаревают до сих пор, как не может устареть гениально нарисованный и обращенный к самым высоким, духовным и интеллектуальным сферам человеческой души портрет эпохи. Это можно сказать о Милоше Црњанском, трагическое мировосприятие которого и духовные метания только обостряли с течением времени его художественное чутье и направляли его неизменно к выявлению личностных — философских и нравственных — конфликтов, столь настоятельно неотложных в эпоху катастрофического усиления роли социальных факторов в жизни человека, конструирования утопических обществ и выступления на историческую сцену человека-массы. Это можно сказать даже о Растко Петровиче, чей интерес к славянской (а затем и африканской) архаике и во многом хрестоматийная, виталистически авангардная, языческая духовная направленность тем не менее не сделали его в главных художественных произведениях «абсолютным авангардистом», так как художественный вкус не позволил ему возвести примитивизм в ранг эталонного состояния человеческой души, но «снизил» его до уровня карнавальной мистерии с помощью безудержно витального, гомерического хохота. То же самое можно сказать о таких крупных прозаиках сербской литературы более позднего времени, как Меша Селимович, Бранимир Чосич, Антоние Исакович, Эрих Кош, Данило Киш и многих других, а также обо всех крупнейших сербских поэтах XX в., включая идейного «столпа» социалистического реализма Радована Зоговича, который своим могучим поэтическим духом разрывал его тесные границы и поднимался к высотам персоналистских исканий в характерном балканском варианте до предела обостренного нравственного императива: «или-или». Уже в 1960-е годы, после довольно длительного периода господства в литературе внелитературных политических догматов, литература снова постепенно возвращается к оставленному ей было руслу нравственных и экзистенциальных исследований плавания человеческой души по волнам объективной и субъективной реальности. Разумеется, авангардизм также не ушел в небытие. То, что позже получило название «постмодернизм», являлось комплексным феноменом, с одного фланга действительно воспринявшим черты модернизма (неосимволизма и неоэкспрессионизма), а с другого — демонстрирующим черты самого настоящего, безудержного и экстремального неоавангарда.

В последние десятилетия XIX в. и в первое десятилетие XX в., до начала Первой мировой войны, в сербском искусстве доминировал символизм. Известность получили художники и интеллектуалы различных идейных и художественных направлений, однако все они были объединены общим стремлением совершить модернизацию и европеизацию сербской культуры. Эту задачу разные художники решали по-разному. Старшее поколение, в основном круг литераторов около «Српског книжевног гласника» («Сербского литературного вестника») во главе со своим идейным вождем Й. Скерличем, опиралось на рационалистические ценно-



сти европейской культуры. Более молодые писатели: Йован Дучич, Милан Ракич, Димитрие Митринович, Исидора Секулич, Светислав Стефанович, Станислав Винавер, Владислав Петкович, Сима Пандурович и др. — стремились связать сербскую литературу с европейским неоромантизмом, новым мистицизмом и интуитивизмом. И одни, и другие традиционно искали опору во французской культуре. В этот период в Сербии еще не было никаких авангардных течений, зарождение которых относится здесь к гораздо более позднему времени, чем в Западной Европе, что связано прежде всего с тем, что предвоенная политическая ситуация настоятельно направляла художников к решению патриотических и националистически-объединительных задач, а сама война стала для Сербии временем всеобъемлющего культурного кризиса (на несколько лет практически прервав ее культурную жизнь).

Возрождение искусства проходило после войны в специфических условиях образования единого Королевства сербов, хорватов и словенцев. Это небывалое явление оказывало на культурные процессы разнообразное влияние, с одной стороны как бы подталкивая художественные искания к авангардизму (к созданию новой жизни с чистого листа), а с другой — с самого начала придавая художественным поискам трагический уклон, так как действительность не соответствовала никаким романтическим идеалам, не вписывалась ни в какие утопические догмы и едва ли не молниеносно показала свой «старый», грубо-земной и беспощадный нрав (передел собственности, борьба за доминирование партий и наций, конструирование новых идеологических систем). Впрочем, известный современный литературовед П. Палавестра отнес это явление к числу многочисленных «открытых» вопросов сербской литературы: почему предвоенный духовный порыв романтически настроенной молодежи с ее объединительными идеалами захлебнулся и сошел на нет едва ли не в первые послевоенные дни, оставив целое поколение без совсем недавно столь чаемого идеала общего культурного единства? Никто из художников не смог избежать социальной и националистической ангажированности (прямой или опосредованной). После войны особенно широкое распространение в сербском искусстве получил экспрессионизм, который понимался очень широко, как «дух времени» и реакция на предвоенные романтические движения националистической молодежи. Экспрессионизм «уводил» художественные поиски с земного плана на вселенский или трансцендентный, актуализировал нравственную и гуманистическую проблематику, однако при этом выражал ужас и бессилие перед земной (в том числе политической) реальностью.

Журнал «Забавник» (1917–1918) — один из первых послевоенных журналов литературного направления, в котором был явственно выражен интерес к новым веяниям в искусстве. Он собрал всех виднейших «молодых» авторов своего времени, причем как сербских, так и хорватских и словенских, среди которых исследователи выделяют несколько групп. Одна группа (Т. Уевич, В. Черина, П. Слепчевич, И. Андрич, В. Ефтич и др.) склонялась к поиску своеобразного «среднего пути» между «старым» и «новым» искусством, пыталась примирить его кардинальное обновление с символистскими, неоромантическими и неоклассическими открытиями предыдущего периода. С одной стороны, эти художники с воодушевлением приветствовали приход нового искусства с его высоким неоромантическим пафосом и напряженными абстрактно-философскими исканиями, солидаризирова-

лись с «борьбой человека за осуществление на Земле большей человечности» и сами себя называли «экспрессионистами», а с другой — с ужасом присматривались к новой, наступающей реальности и не видели в ней признаков красоты, обновления, рационального мироустройства. Предвоенные политические идеалы не вызывали ничего, кроме разочарования, фактически очень быстро обнаружили свою химерическую природу, западная цивилизация показала свое уродливое, бесчеловечное лицо, в скором времени предвиделся ее крах. Эти художники не могли отречься от принципов красоты и гармонии в искусстве, обвиняли своих оппонентов — художников более радикальных взглядов (С. Стефанович, Т. Манойлович, С. Миличич, С. Винавер и др.) — в том, что им недостает художественного вдохновения, что они «назойливы в разрушении и весьма скромны в созидании», что их творчество пропитано космополитизмом и тем самым оторвано от почвы. Андрич, к примеру, и здесь, и в других своих статьях обрушивался на авангардизм, в котором его неизменно отталкивало отсутствие меры, в футуризме особенно он ощущал нечто гротескное, неестественное, ложный пафос. Как поэту абсолютной искренности и установки на исповедальность, ему оставалось совершенно чуждо парадоксальное мышление Ницше, поза стоящего над толпой гения, неизлечимое высокомерие, эгоцентризм и склонность к эпатажу многих представителей современного авангарда. Впрочем, творчество сербских авангардистов к тому времени ограничивалось в основном пафосной публицистикой без признаков последовательной программы и на самом деле представляло мало образцов авангардного искусства.

Столь же неопределенной была программа известного молодежного журнала «Дан» появившейся в начале 1920-х годов белградской Группы художников, журналов «Мисао», «Путеви», «Прогрес» и др. За литературой этого периода установилось название «экспрессионистская фаза модернизма», или «новая волна модерна».

Журнал «Дан» («День») выходил в Белграде и Новом Саде в 1919–1920 гг. и стремился стать трибуной новейших художественных идей: выступал против литературной традиции в поддержку «новой» (т. е. послевоенной) литературы и новых литературных имен. Программная статья журнала была декларативно радикальной. В ней говорилось, что смысл журнала — «бунт против вялого общества <...> против праздного фразерства <...> против дипломированных и патентованных посредственностей с их мелкими и злобными амбициями и преувеличенными требованиями». Журнал провозглашал анафему «программной» (т. е. тенденциозной) литературе, салонной поэзии и особенно «досадному и банальному национализму» (т. е. очень распространенной в то время эпигонской национально-патриотической поэзии). Положительный пример для себя «Дан» видел в хорватском журнале «Пламен» («Пламя») М. Крлежи и А. Цесарца, который придерживался ясно выраженного левого, революционно-пролетарского направления, а в области литературы тяготел к экспрессионистски-активистским программам, утверждал поэзию новой формы, свободный стих, отказ от всех правил поэтики. Однако, в отличие от «Пламена», «Дан» так и не утвердился на какой-либо своей, последовательной политической и художественной платформе. После выхода в свет нескольких первых номеров его редакцию взял в свои руки М. Црнянский, который собирался с его помощью «поднять небольшую бучу в нашей литературе», а в своих статьях кате-

горически констатировал смену литературных эпох. Новизну послевоенного искусства по сравнению с предвоенным он видел в экспрессионизме, хотя его понимание экспрессионизма отличалось своеобразием, было очень широким, «непрограммным». Он ополчался на засилье в искусстве «царства» академизма и позитивизма, на пристрастие к правильным формам, двенадцатисложникам, строфам, сонетам, на рабское следование здравому смыслу, «порядку» и «стилю», на погоню за вечно прекрасным и т. д.

То же самое можно сказать о журнале «Путеви» («Пути»), который выходил в Белграде в 1922–1924 гг. и редактирование которого также не обошлось без Црнянского. Он тоже предполагал «совершить переворот в литературном творчестве и в понимании самой литературы». Однако, несмотря на столь масштабные декларации, привлечение к работе молодых, тогда еще мало известных авторов, стремившихся создать «новое», «динамическое», отвечающее духу времени искусство, на ознакомление своих читателей с произведениями новейших западноевропейских писателей (в том числе авангардных, преимущественно французских), на деле собственное художественное творчество основной массы сербских авторов не было столь радикальным и они в большинстве охотнее воспринимали общий дух западноевропейских авангардных и социально-политических учений, нашедший выражение в их метафизических и этических «прорывах», в «мистицизме души», «тотальности экспрессии», в их «интегральном» (универсалистском) и активновиталистическом характере, но, имея собственную мощную традицию довоенного символизма и модерна, испытывали подозрительность к свойственным авангардизму прагматизму, космополитизму, декларативности и позерству. Сглаживать углы, находить компромиссы между «требованием» времени и человечностью земных измерений, между близким европейским космополитизмом и собственной национальной проблематикой, прокладывать свой путь среди впечатляющей ломки традиционных жизненных понятий — таковой оставалась магистральная тенденция сербского искусства на протяжении многих десятилетий.

Примером того может служить деятельность Милоша Црнянского, вступившего в литературу с радикальными декларациями и в начале творческого пути стремившегося эти декларации воплощать в жизнь, а в дальнейшем пришедшего к собственному, оригинальному видению искусства. Разлом проходил по линии свободы и искренности художника, беспредельного выражения им собственной души и в то же время ответственности художника перед самим собой и перед своим народом (именно так, искренне и идеалистически-пафосно — перед народом, потому что Црнянский, прошедший всю Первую мировую войну в форме австрийского офицера, имел обостренное чувство родины, языка, народа и выстрадавший, недемагогический патриотизм). Его программа — «эфиризм» или «суматраизм», с одной стороны, вобрала в себя многие черты западноевропейского экспрессионизма: абсолютизация «экспрессии души», ее преобладание над формальной стороной творчества, представление о поэзии как о «точной картине мысли, как можно более одухотворенной», фанатичная вера в личную, духовную значимость человека и его связь со всей Вселенной, а с другой стороны, не могла порвать с национальной основой творчества. Родина понималась Црнянским идеалистически, как историческая судьба, «народный дух» или самородность славянской души. Именно поэтическое родство с родиной, по его мнению, определяло глубину таланта и твор-

ческие возможности любого художника и вообще обосновывало его притязания называться художником. Авторитет Црнянского в молодежной и особенно экспрессионистской литературной среде в период расцвета в Сербии этого и других модернистских и авангардных течений часто удерживал молодых авторов, даже существенно более радикальных взглядов, от авангардных, «эксцессных» крайностей.

То же самое можно сказать об Иво Андриче, о Станиславе Винавере и многих других художниках, чье творчество разворачивалось в межвоенное двадцатилетие.

Последовательный «авангард» появляется в Сербии на рубеже 1910–1920-х годов и представлен такими движениями, как дадаизм, зенитизм, «хиппизм», сюрреализм и «новый», т. е. социалистический реализм. Из всего этого сложного клубка течений особый интерес представляют зенитизм и сюрреализм, которые внесли в художественную картину европейского авангарда много нового и оригинального и имели международный резонанс.

«Зенит» (1921–1926) — один из самых масштабных и успешных европейских авангардных «проектов» с ярко выраженной национальной окраской. Создается впечатление, что Любомир Милич (основатель проекта) собрал при его осуществлении все самые яркие авангардные идеи современности и слепил из них нечто совершенно оригинальное и невиданное. Сам он был поэтом-футуристом, однако получилось так, что главным его жизненным детищем стал журнал «Зенит», как и многие другие авангардные программы претендующий на вселенское революционизирующее значение. Концепция «Зенита» в первоначальном варианте была изложена в программной статье Милича «Человек и искусство» (1921) и в «Манифесте зенитизма» (1921), который подписали, кроме самого Милича, Бошко Токин и Иван Голль (он с самого начала с воодушевлением принял южнославянский журнал и несколько лет представлял его в Западной Европе). Как и многие другие авангардисты, зенитисты исходили из мысли, что Первая мировая война стала переломным моментом человеческой истории, показав, «как глубоко человек пал». После нее наступила новая эпоха — «великая эпоха конструкции», «трансформизма», «катарсиса». Этой новой эпохе необходима новая религия и новое искусство, в качестве чего и предлагался зенитизм. Его главная задача — возрождение человека, его освобождение и возвышение. Его главная цель — зенит, высшая точка духовного и творческого подъема. «Зенитософия, — отмечал Милич, — это последняя вертикаль духа, которая связывает Землю с остальными планетами. Она связывает три главные точки в пространстве: Землю—Солнце—Человека. Этот метакосмический треугольник есть главный зенитистический символ». Вертикальная устремленность к зениту утверждается вместо царящего в обществе ложного, бескрылого и плоскостного рационализма, бесперспективного индивидуализма, которые фальсифицируют «чистые» первобытные инстинкты человека, приводят к застою в обществе и порабощению людей. Творчество — вот способ преодоления горизонтали и освобождения человека. Оно рождается в глубинной, «внеумной» сфере человеческой души, будит в ней все общечеловеческое, надличностное, помогает преодолеть падение, разрушить отжившие и косные формы старого мира, привносит в жизнь динамику. Зенитистическая теория творчества зиждилась на «антипоэтике», «деструкции всех формальных ценностей», «свободном стихе», на

возрождении незамутненной, геометрически определенной сущности слова, его конструктивной роли в создании культуры будущего.

Бунтарский пафос зенитизма не был безадресным и тотальным. Главной его мишенью стала европейская цивилизация, которая порождает только «мертвые плоды» культуры. Для ее возрождения необходимо вмешательство варваров. Варварство — важнейшее звено теории зенитизма, условие разрушения старого мира и залог расцвета нового человеческого духа. Теоретики зенитизма считали, что энергия элементарных, некультуренных жизненных инстинктов и варварская активность масс победят безволие, апатию и косность тех слоев общества, которые считаются носителями мысли, культуры и искусства. Варвары могут существовать в любой культурной среде (Ницше, Уитмен, Достоевский — «варвары, стоящие у истока»), однако в данный момент настоящим заповедником варварства в Европе являются Балканы. Неиспорченный балканский человек — «тип несентиментальной русско-балканской расы» — одновременно и носитель, и движущая сила нового мира, он «не инфицирован европейской дегенеративностью», он весь в процессе становления, и поэтому за ним будущее. Своеобразное мистическое обобщение зенитизма — образ Варварогения, гениального творца, исполненного духом созидательного балканского варварства, воплощение простоты, непосредственности, вертикальной устремленности. Это синоним творческого синтеза, подарок Балкан одряхлевшей и потерявшей динамику Европе.

Журнал имел интернациональный характер. В нем печатались поэты и художники не только из Королевства сербов, хорватов и словенцев, но также из Германии, Австрии, Чехословакии, Польши, Советского Союза, Франции и других стран (всего более ста). Среди них такие известные имена, как А. Барбюс, А. Блок, К. Эйнштейн, И. Эренбург, М. Горький, К. Хайнке, Г. Кайзер, Г. Вальден, В. Гропиус, И. Голль, В. Хлебников, С. Есенин, В. Кандинский, Л. Капшак, Г. Казак, В. Маяковский, Ф. Маринетти, В. Мейерхольд, Б. Пастернак и др. Это было роскошное, тщательно иллюстрированное издание, к тому же первый южнославянский журнал, сумевший очень быстро и успешно интегрироваться в европейскую художественную среду. В журнале также помещались репродукции работ Г. Гросса, Р. Шлихтера, Р. Хенкля, П. Пикассо, В. Татлина и др. О журнале охотно писала пресса разных стран мира (не только Европы), он сумел наладить сотрудничество с авангардными печатными органами других стран (в том числе с журналом «Штурм», где в 1924 г. было опубликовано эссе Л. Милича «Зенитософия, или Энергетика творческого зенитизма»).

Однако характерно то, что на родине его судьба складывалась далеко не гладко. Первоначально размах и высокий уровень издания привлекли к нему молодых литераторов разных ориентаций (в том числе М. Црнянского, Р. Петровича, С. Винавера, М. Ристича, Д. Алексича, М. Дединца и др.). Они не составляли монолитную творческую группу и не придерживались единой художественной программы (в том числе зенитизма, который многих серьезных авторов практически не затронул). Поэт Р. Раткович, говоря о значении зенитизма, писал в 1925 г., что с его помощью легко можно было «выразить то самое элементарное в современном духе, чем этот дух обусловлен, — революцию». Милич требовал от своих сотрудников на родине, чтобы они были исключительно последовательными зенитистами и не сотрудничали в журналах каких-либо других

направлений. С течением времени этот авторитаризм и догматизм Милича способствовал тому, что большинство сотрудников его попросту покинули (в 1924 г. — И. Голль, разочаровавшийся в обретении единой спасительной идеи). Постепенно Милич пришел к крайней политизации своей программы. В 1926 г. он пишет статью «Зенитизм через призму марксизма», в которой говорится: «Ненависть к буржуазии и капиталистическим прислужникам — интеллектуалам — это лавровый венец зенитизма! Долой современную тиранию! Долой Европу! Привет всем пролетариям мира! Да здравствует освобожденное новое общество! Да здравствуют варвары! Москва против Парижа, Восток против Запада!» Журнал был запрещен полицией, и Милич был вынужден эмигрировать — в Париж. Дальнейшая судьба его характерна: в эмиграции он выпускает несколько романов на французском языке в зенитистическом духе, по возвращении становится идеологом «сербиянства» — крайне националистической идеологии, во время Второй мировой войны выступает на стороне четничества, что может служить еще одной иллюстрацией к существованию глубинной связи между авангардом и тоталитаристскими и фашистскими учениями современности. В то же время нельзя не отдать должное этому масштабному, впечатляющему проекту: он смело вобрал в себя и переработал в некое органичное целое идеи многих западноевропейских философских школ и учений (не только фашистских и тоталитаристских) — виталистически-мистических, юнгианских, феноменологических и других, а также сплавил воедино элементы экспрессионистических, дадаистских, футуристических и конструктивистских художественных течений.

Зенитизм можно назвать яркой, национально окрашенной версией международного авангарда, с характерной для этой страны предрасположенностью к иррационализму, склонностью к реальному политическому активизму и идеологизации. Очевидно, именно эта широта, неоднозначность и органичность зенитизма, его смешанная «авангардно-модернистская» природа (по терминологии М. Радудовича), одновременно национальная ориентация и открытость всем европейским ветрам обеспечили ему своеобразную, «незакрытую» судьбу. Все широкое, виталистически-титанические заявления Милича составляли в его программе только один, самый заметный и грубый пласт. История зенитизма не ограничивается периодом выхода в свет журнала. После многих лет замалчивания (в силу ряда известных политических причин) она получила шумное и многостороннее продолжение: начиная с 1970-х годов в свет выходит множество посвященных «Зениту» исследований, где постоянно пересматривается и расширяется его историческая и художественная оценка (как правило, в сторону повышения). В 1984 г. в Белграде была организована грандиозная выставка, посвященная «Зениту», где его история рассматривалась в международном контексте, говорилось о параллелизме многих его открытий с искусством других европейских стран, о его глубокой укорененности в историю национального искусства. Дальше последовали и другие выставки, посвященные отдельным сотрудникам «Зенита». Не иссякающий поток последующих публикаций говорит о том, что эта история еще не закончена.

Еще один вариант обновления сербского искусства с помощью авангардного примитивизма и витализма представлен в творчестве Растко Петровича. Рожденный в очень известной в Сербии, большой и глубоко патриотичной семье (отец,

налоговый инспектор, всю жизнь собирал документы национальной истории и писал капитальный труд «Финансы и учреждения в обновленной Сербии»; одна из сестер вступила в переписку со Львом Толстым, спрашивая его мнение по поводу аннексии Боснии и Герцеговины, тот ответил ей брошюрой «О присоединении Боснии и Герцеговины к Австрии»; еще одна сестра выпустила сборник патриотических песен; Надежда Петрович также была сестрой Растко, известной художницей-модернисткой, еще одна сестра и брат ушли добровольцами на балканскую войну, затем участвовали в Первой мировой войне, где и погибли), Растко — не без влияния внешних обстоятельств — сделал попытку соединить в своем творчестве национальные корни и авангардизм (правда, следует заметить, что с течением времени он все более радикализировал свою концепцию и путем последовательного погружения в мир «чистых» телесных инстинктов попытался эти национальные корни отбросить). Юный Растко (в 1915 г. ему 16–17 лет) был среди беженцев, уходивших вместе с армией во время отступления сербской армии через Албанию. Как и многие другие, спасенный французами, он окончил среднюю школу в Ницце, поступил в Сорбонну на факультет права, интересовался современным искусством, был знаком с А. Бретоном, П. Элюаром, Ф. Супо, Ж. Кокто, М. Жакобом, А. Жидом, П. Пикассо (позже с Ле Корбюзье, Вламинком, М. Эрнстом; со многими из них он позже вел многолетнюю переписку), сблизился с художниками и журналистами, группировавшимися вокруг журнала «Акцион». Вместе с тем с не меньшим жаром он изучал сербскую старину, мифологию и культуру, а также византологию. В основе его первого романа — «Бурлеск господина Перуна бога грома» (1919, опубл. 1921) — лежала научно обоснованная историческая и этнографическая реконструкция, однако подход к архаике в нем граничил с гротеском. Книга была пронизана языческим, виталистическим мироощущением, окутана атмосферой «блаженной жизни предков», «счастливого детства человечества», когда свежесть и бурление жизненных сил позволяли людям жить правдивой, полнокровной, страстной жизнью в согласии с природой. Чуть позже Петрович писал своему другу С. Винаверу: «Всю вселенную, не говоря уже о человеке, можно осмыслить в виде нескольких страстных и жарких инстинктов, выразительных и понятных каждому...» Книга построена по законам комедийного жанра: жизнь древнеславянских богов показана с близкого расстояния, перемешана с жизнью людей и природы, полна страстей, ошибок, превращений, комических ситуаций. Все персонажи романа предстают одержимыми страстью к безудержному, судорожному и дикому движению, исполнены ненасытной чувственности, жизненных сил. Эта сказочная, полнокровная и карнавализованная реальность, похожая на проблеск коллективного бессознательного народа, в котором прочитывается его исторический опыт, мифы и представления, противопоставляется Петровичем современному состоянию человека: его механистической цивилизации, социальному отчуждению, ущемленной чувственности, потере цельности и простоты. Небольшой роман молодого автора уже давно перешел в разряд шедевров сербской литературы, в свое время он произвел сильное впечатление в обществе, хотя многим показался скандальным и вызвал шквал чрезмерно эмоциональных откликов.

В 1920 г., после получения диплома вернувшись из Парижа в Белград, Растко с жаром погружается в сербскую литературную жизнь, близко сходит с так называемой Группой художников, печатается в разных авангардных журналах, в том

числе «Зенит», «Путеви» и «Сведочанства», однако не примыкает ни к одной творческой или редакционной группировке и остается одиночкой, фактически сам представляя собой целое авангардное направление.

В 1922 г. выходит первый сборник его стихов «Откровения» — по словам известного критика М. Богдановича, книга «упойтельной язычески-экстатической, пантеистически озаренной чувственности, непреодолимой эксцентричности, всеобщего славословия жизни и космической устремленности». Стихи Петровича представляли собой субъективно-ассоциативный поток сознания, импульсивные, спонтанные, иррациональные видения человека, уstraшенного жизнью, пытающегося спрятаться от нее. Постоянные мотивы в них: путь жизни, исполненный страха, как в ужасном сне, — путь в бесконечность; заряженность повседневной жизни бесконечными ужасами, включающими войну и «пьянящий запах гниения»; вечное возвращение к истокам и зарождению жизни, что для отдельного человека означает осмысление своего внутриутробного существования и тайны рождения; возвращение к детству, которое отождествляется с праисторической свободой и счастливой жизнью; проклятие появления человека на свет в страданиях и крови матери. Как говорил сам Петрович, человек — «это восторг и боль материи, которая стала осознавать самое себя». Поэзия Петровича, этот, по его словам, «великий экстаз», был способом преодоления жизненной рутины, своеобразного бегства от реальности в иррационализм. Впоследствии критики назовут «Откровения» одним из самых значительных поэтических сборников межвоенного двадцатилетия в Сербии, «началом новой эпохи в поэзии». Ее отличает крайний субъективизм, экзальтация, «экстаз, идущий изнутри», из «праоснов материи», из освобожденной, болезненной, жадной чувственности, погружение в иррациональные основы своего существа, в «мистирию телесного» и инстинктивного.

Впрочем, эта попытка проникнуть в «телесное» сознание и связать его с примитивной, доисторической свободой (и тем самым психологически обосновать миф о вечном возвращении) в творчестве Растко Петровича заранее была обречена на провал. Ему, интеллектуалу европейского типа и художнику, вечно рефлектирующему в тесном контакте с едва ли не самыми выдающимися художественными умами современности, путь в прошлое был закрыт. В архаических и примитивистских культах он видел только их оргиастический характер, в то время как их более глубокий ритуальный смысл оставался ему неизвестен. Здесь же, в сборнике «Откровения», он сам в этом признается: «О, я свободой ничего не достиг / Не увидел дна пропасти страшной...» В этом мире, где «всякий лист отрицает существование другого листа», где всякое рождение наносит кому-то боль, человек перестал быть зверем — «самым удивительным и самым диким», — но превратился в историка: закон исторической необходимости разрушил мифическое царство свободы, а сознание боли стало причиной боли сознания, от которой поэт не может освободиться никакой своей неукротимостью, непосредственностью или даже разнузданностью. Он снова и снова стучится в «мышечные врата этой жизни», однако спасения там не находит, потому что «вечного возвращения» нет и путь жизни неудержимо ведет его в место смертного кошмара. Жизненные состояния, которые казались ему похожими на внутриутробные, все чаще становятся для него состояниями оцепенения, оупения, потери жизненной энергии и памяти; стремление к ним отожде-



ствляется со стремлением к небытию, а тайна рождения совпадает с тайной смерти. Как и всякое утопическое сознание, опирающееся на биологизм и примитивизм, поэзия Петровича оказалась в конце концов перед ощущением абсурда собственного биологического существования поэта. В отличие от сюрреалистов, Петрович не смог его преодолеть, погружаясь в собственные внутренние миры и рационализируя их на основе внелитературных, социологических и психологических установок. Он пытается найти новые жизненные ориентиры — космические — в незавершенной поэме «Волк», где можно увидеть зенитистские влияния, а именно вертикальную, языческую устремленность человека к Солнцу. Однако, чтобы открыть себя космосу, соединить «наваждение материи» с космической целью существования, он вынужден был придумывать для себя все новые и новые способы преодоления мистического ужаса перед реальностью, магически «заколдовывать» реальность с помощью поэтического многословия и вымученных стилизаций (порочность которых он сам прекрасно видел и критиковал в произведениях других авторов), и его «телиотерапия сознания» окончилась неудачей. Все дальнейшее творчество Петровича можно считать постепенным, хотя и невольным, разоблачением собственной концепции.

Он много и жадно путешествует (в одном из писем признается, что хотел бы «издохнуть на большой дороге», что, впрочем, можно трактовать и как психопатологический эксцесс, вызванный юношеским опытом отступления сербов под Митровицей, когда многие из идущих бок о бок людей падали и гибли прямо на дороге). Во время путешествий он пишет репортажи, путевые заметки, эссе. В конце 1928 г. совершает путешествие в Африку — «землю героев, мистерии и эпоса», где происходит «непрестанное соприкосновение с невероятной древностью». В результате появляется книга «Африка» — по словам критики тех лет, «синтез лирики и репортажа». Мастерски написанная, она, тем не менее, регистрирует крах поисков автором экзотического рая. Об Африке он говорит, что хотел бы здесь жить, «чтобы вернуться к веселью и детству», однако тут же с горечью отмечает, что его идеал заражен всеми пороками пройденного человечеством пути. Авангардизм Петровича, этот языческий, «виталистически-экзотический» субъективизм, оказался для него самого непосильной ношей. В 1935 г. он пишет вполне реалистический роман «День шестой» об отступлении сербского войска через Албанию. Вскоре уезжает в Америку, где проведет оставшиеся годы (ум. 1949) сначала как сотрудник посольства, с 1945 г. как эмигрант. Последние годы его жизни отмечены судорожными попытками проникнуть в американскую действительность, что также было обречено на провал, так как трудно себе представить больший контраст, чем прагматичная, виталистически динамичная и язычески раскрепощенная Америка и не приспособленный к жизни, эгоцентричный и стареющий Растко Петрович.

Одним из хрестоматийных авангардных течений в сербской литературе был так называемый хипнизм, тесно связанный с творчеством его создателя Раде Драинаца. Сам Драинац, родившийся в 1899 г., также был среди беженцев, отступавших вместе с сербской армией под Косовской Митровицей, после чего, как и многие другие сербы, учился во Франции. В межвоенный период Драинац был журналистом в ряде белградских газет, писал стихи, романы, эссеистику. Все исследователи в один голос отмечают «неровность» его поэтического творчества:

то нежный сентиментализм и тоска по родной деревне (он происходил из крестьянской семьи), то нигилистический цинизм и бунтарство по отношению к буржуазному порядку вещей вообще и к городу в частности. Он считал, что консервативное общество не выносит свободы мышления и рассматривает любую оригинальность как дьяволизм. И жизнь свою он «делал» по литературным образцам, став некоронованным королем столичной белградской богемы. Имел склонность к экзальтации, эпатажу и скандалу, пытаясь личным примером проиллюстрировать тот факт, что жизнь поэта в современном обществе, где господствуют примитивные обывательские законы, опасна и «проклята».

Его поэзия необработана и метафорична, она представляет собой своеобразный документ «этого мерзкого, ненавидимого столетия», написанный к тому же вечно позирующим циником и одновременно доведенным до отчаяния паникером. «Я по колено увяз в болоте, — писал Драинац, — что зовется жизнью». Поэзию он считал способом исследования того, что для общества кажется неприемлемым, и в то же время, придавая ей метафизическое значение, считал ее способом личного, героического самоосуществления. В 1922 г. он предпринимает попытку издавать журнал «Хипнос» (название, во избежание нежелательных аллюзий, не переводится, так как это не «сон» и не «гипноз», а имя греческого бога сна, сына Ночи и брата Танатоса, Смерти; количество вышедших номеров предположительно пять). Журнал имел подзаголовок: «За интуитивное искусство!» Программа хипнизма, напечатанная в первом номере журнала, призывала отбросить все догмы, прекратить расчленять вещи на атомы и в экстатическом сне пробиваться к сущности вещи, к ощущению Вечности. В русле резко выраженного антибуржуазного бунтарства, Драинац солидаризировался с антиевропейскими программными выпадами журнала «Зенит», считая, что «пришло время духовного пожара Балкан. Хватит нам униженно лизать пятки католицизму, папскому Риму и галльскому Парижу!». В то же время, в отличие от Мишича, Драинац духовную родину искал не в России, а в культурах и философии Дальнего Востока, причем без всяких амбиций сделать из своих «мечтаний» вселенскую преобразовательную и утопическую концепцию. Он грезил об Африке, Мадагаскаре, Австралии, Индии, Японии и, в параллель М. Црнянскому с его «суматраизмом», придавал этим странам не столько конкретное, сколько символическое, романтически «очищенное» значение «расширения горизонтов действительности», выхода на новые непривычные, экзотические и чистые культурные пласты. «Следует обратиться к солнцу Востока, — считал он, — и буддийскому гипнозу, который проведет нас через Вселенную». Программа журнала «Хипнос» — этот непоследовательный, дилетантский, эклектический мистико-космический иррационализм в странном сочетании с дадаистическим антибуржуазным бунтом — не имела последователей и, в сущности, представляла собой всего лишь личную, весьма растрепанную и запутанную картину мира ее автора. В то же время она стала еще одной запоминающейся попыткой хоть на короткое время объединить творческую, авангардно настроенную сербскую молодежь, собрать воедино все циркулирующие в то время в авангардно-модернистских кругах концепции искусства. В 1928 г. Драинац выпускает поэтический сборник «Бандит или поэт», где отдает должное своему нереализованному в жизни бандитизму, смело и нагло выставляет напоказ свою неудавшуюся жизнь, ругается и эту ругань самоуверенно выдает за единственный настоящий способ борьбы с

социальным злом. В 1930-е годы это его анархическое бунтарство несколько ослабевает, он пытается найти опору в возвращении к земле, природе, к доброму и благородному крестьянскому труду — и при этом отчаянно подражает, доводит до клише поэзию С. Есенина.

В Сербии было дада, правда, в несколько странной, «дадаистически-антидадаистической» форме. Оно было представлено тремя журналами: «Дада Танк», «Дада Джаз» и «Дада-Йок» (все выходили в Загребе в 1922 г., однако это обстоятельство не делает их «несербскими», потому что в тот период культурное пространство все же тяготело к единству, и принадлежность журнала к той или иной культуре в настоящее время определяется национальностью или культурной ориентацией его учредителей).

История сербского сюрреализма делится на несколько периодов. Главное ее отличие в том, что сербы последовательно связали сюрреализм с левой политической идеологией и подвели под эту связь теоретическое обоснование. Первый период традиционно называется «собранием сил» или, по определению П. Палавестры, протосюрреализмом. Его началом можно считать издание авангардного журнала «Путеви» («Пути», 1922–1924), среди учредителей которого были М. Дединац и М. Ристич, в будущем виднейшие сюрреалисты. Как уже говорилось, журнал декларативно «не придерживался никакого определенного направления или школы, но был открыт для всех современных направлений или школ». Главную свою задачу журнал видел, как сказано в редакционной статье первого номера, в том, чтобы совершить переворот в литературном творчестве и в понимании самой литературы. Этот переворот должен быть совершен «самым кардинальным образом», т. е. путем создания новых произведений искусства, и только во вторую очередь путем написания различных манифестов и программ. Имея столь универсальную программу, журнал собрал вокруг себя молодых авторов самых разных идейных и художественных направлений. Вместе с тем среди них с самого начала сложились две группы, одна из которых (М. Црнянский, С. Винавер, Р. Петрович, М. Крлежа и др.) имела выраженное тяготение к экспрессионизму, а другая (М. Дединац, М. Ристич, Д. Матич и А. Вучо) — к сюрреализму. Остальные авторы (среди которых И. Андрич, И. Секулич, Т. Манойлович и др.) ни к какому определенному направлению не тяготели. Наличие группировок значительно осложняло редакционную работу, и хотя «протосюрреалистическая группа» в то время еще не противопоставляла себя «экспрессионистам», но в дальнейшем она признала свое сотрудничество с ними «ошибкой». Главная претензия «сюрреалистов» к «экспрессионизму» — это его расплывчатость и декларативность, отсутствие под собой «научных» обоснований. В тот период предпочтения редакторов журнала сказывались в отборе зарубежного материала, точнее — в явном предпочтении французских авторов: на его страницах впервые на сербском языке появились произведения А. Жиды, А. Бретона, Г. Аполлинера, П. Элюара, Л. Арагона, Б. Сандрара и других. Журнал воспроизводил рисунки Пикассо, давал информацию о Фрейде и психоанализе (статьи Д. Матича, в которых тот связывает психоанализ с литературой). Для представления Бретона Ристич выбрал отрывки из статей «Ясно», «Марсель Дюшан» и «Слова без разбора». В пятом номере было напе-

чтано эссе М. Ристича «На повестке дня», полностью посвященное Бретону, в котором тот характеризовался как «одна из самых значительных и авторитетных личностей своего поколения». В том же номере появляется важное для всей последующей истории сюрреализма в Сербии произведение Д. Матича «Битва у стены», где описывается зарождение «свободной мысли» в «подземном, тайном, скрытом токе подсознания». После закрытия журнала (чему во многом способствовала неопределенность программы) М. Ристич почти сразу же организовал новый журнал — «Сведочанства», в котором редакционная платформа была выражена яснее и сориентирована исключительно на сюрреализм. Обращает на себя внимание тот факт, что первая «заявка о себе» будущих сербских сюрреалистов произошла тогда, когда в Париже это движение находилось в начальной фазе своего формирования.

Хотя журнал «Сведочанства» («Свидетельства», 1924–1925) тоже не называл себя сюрреалистическим, однако он являлся таковым по существу. Марко Ристич (уже заявивший о себе в журнале «Путеви» как сторонник программы Бретона), объединившись с другими молодыми поэтами: Р. Петровичем, Д. Матичем, М. Дединцем, А. Вучо и М. Дмитриевичем, решил создать нечто совершенно новое: «ограниченное число выпусков» поэтического и документального содержания, каждый из которых был бы «свидетельством своего времени». Издатели выражали желание открыть «поэтическое ощущение жизни» в ее случайности, непреднамеренности, в уличных встречах, надписях, картинах, письмах, газетных новостях и т. д., найти «оправдание поэзии» перед лицом безотлагательных мировоззренческих и социальных проблем в ее «переливании через края литературы».

Каждый выпуск журнала был посвящен какой-либо одной теме: «поэтическому отрицанию» (на примере творчества Тина Уевича — знаменитого хорватского поэта и Жермена Нуво — французского поэта, открытого Бретоном); славянскому единству; литературным опытам умалишенных; аду (свидетельствам из жизни слепых, глухих, падших, осужденных, самоубийц, т. е. всех «изгнанных из рая»); самому раю как «оправданию жизни» и т. д. При этом в журнале затрагивались и другие темы: о содержании переживаемого исторического момента, о революции, о природе поэзии, о творчестве А. Рембо и У. Блейка, о значении бессознательного и интерпретация снов, о самоубийстве и др. Все эти темы рассматривались, как правило, в сюрреалистическом ключе. Журнал активно пропагандировал новое течение: уже в первом номере появляется статья Ристича «Сюрреализм», где впервые в Югославии произносится это слово и цитируется Первый манифест Бретона с параллельными пояснениями некоторых общих идей (сюрреализм здесь характеризуется как «впечатляющее возвращение романтизма, полное освобождение сил мечты и чистого вдохновения...»), помещается перевод отрывка из «Растворимой рыбы», информация об Арагоне и об открытии Бюро сюрреалистических исследований (последняя информация появляется в Белграде раньше, чем об этом оповестил читателей в Париже журнал «Революсьон сюрреалист»). В третьем номере публикуется первый сербский образец автоматического письма («Пример» М. Ристича) с комментариями Р. Петровича; в пятом номере состоялось представление журнала «Революсьон сюрреалист» и т. д. В то же время в 1925 г. во французском журнале перепечатывается один из материалов белградского журнала, относящий-

ся к «свидетельствам о сумасшествии». Тесные связи между белградскими и парижскими авангардистами не прерывались и после закрытия журнала.

Журнал «Сведочанства» сыграл важную роль в становлении сюрреализма в Сербии и задолго до появления сербских программных документов раскрыл, чем именно привлекала сербов эта французская новация: «научным взглядом <...> серьезным исследованием в направлении полного освобождения бессознательной деятельности духа...» (из статьи Ристича в журнале Бретона). Сюрреализм понимался в Белграде очень серьезно, не как очередное художественное течение, а как «состояние духа», всеобъемлющая мировоззренческая программа, основанная на новейшей западной науке о человеке, как знак активной жизненной позиции и революционный прорыв в новое бытие, способ освобождения и гармонизации «смятенного» и «отчужденного» человеческого духа. Для Ристича, в частности, сюрреализм был к тому же важнейшей организующей доктриной, на основе которой можно осуществить прорыв к европейскому художественному сознанию, сообщить динамический импульс художественному процессу в своей стране. Основываясь на таких посылах, в своей критике Ристич делит всю литературу на «позицию», которая отражает «неприкосновенную ценность духа», и собственно литературу («литературную ферму»), работники которой «дезертировали с поля боя» («где происходит грозная игра, неизбежная для всякого человека, который попадает в область мысли <...> и на краю смертельной опасности, в огне и в ночи <...> борется со своими снами»). Подавляющее большинство учредителей журнала (кроме Р. Петровича) через пять лет сформировали ядро белградской сюрреалистической группы.

Годы, наступившие после закрытия журнала «Сведочанства» и предшествующие организованному выступлению сюрреалистов (1930), внешне кажутся бессобытийными. Сюрреалисты словно «ушли в себя», в свое подсознание, и накапливали силы для нового публичного выступления. Душан Матич, который, наряду с Ристичем, постепенно превратился в одного из приверженцев и теоретиков нового движения, в эти годы погружается в свое поэтическое творчество. В 1928 г. Марко Ристич выпускает книгу «Без меры», открытый жанр которой заставил критиков называть ее «антироманом», «дневником мысли», «книгой духовных мемуаров», «чистой иррациональной журналистикой» и т. д. Эта книга оказалась для автора успешной попыткой представить и объяснить собственный сюрреалистический опыт. Она не является автоматическим письмом в чистом виде (хотя автор и говорит в ней, что «только мое перо направляет создание этого текста»), так как в ней соседствуют как сами автоматические тексты, так и объяснения их. В ней нет ни сюжета, ни темы, ни конкретного места и времени действия: некий туманный персонаж, иронично названный Романом, появляется в разных главах и представляет свои размышления на разные произвольные темы и описания своего мысленного путешествия в мир снов и подсознания. Книга пронизана чувством безмерной горечи по поводу существующего порядка вещей и желанием противостоять ему, расквитаться с порабощающими человеческий дух обстоятельствами, утвердить свою моральную позицию, которая состоит в абсолютном, не скованном никакими ограничениями раскрытии самого себя, своего сознания и подсознания. В полном согласии со своими взглядами, Ристич считает любое внешнее оформление мысли приукрашиванием, деформацией и ложью. В книге раскрывается непреходящая

ценность человеческого духа, имеющего разные, диалектически связанные между собой сферы проявления, утверждаются истинные человеческие меры, которые на самом деле «без меры».

В 1929 г. в кратковременном эпатажном авангардном журнале «50 в Европе» выходит статья Матича «Пробуждение материи». В эти же годы статьи Ристича появляются в бретоновском журнале.

На рубеже десятилетий в Сербии начинается новый всплеск сюрреалистической активности. Второй этап истории сербского сюрреализма — его организованная программная деятельность. В 1930 г. в Белграде выходит альманах «Немогуће» («Невозможное») — первое коллективное выступление сербских сюрреалистов. Кроме самих сербов, в нем приняли участие П. Элюар, Ж. Пере, Л. Арагон, Р. Шар, А. Бретон, А. Тирион. В статье «Кстати сказать» Д. Матич и М. Ристич объясняют организацию движения назревшей необходимостью открытого социального выступления за права индивидуального человека, который «может быть наконец исторгнут из тех дуалистических тисков <...> тех антиномий, которые призваны были только к одному: сделать его безвредным». В статье содержался исторический и теоретический очерк основания белградской группы, обзор произведений его участников, объяснение отношения к обществу и к французским сюрреалистам. В этом же альманахе Матич публикует поэму «Мутный лов в быстрой воде», перепечатанную затем в № 6 «Сюрреализм о сервис де ля революсьон». В ней он говорит, что назначение человека — в погоне за сверхреальностью, которая находится по отношению к реальности в состоянии постоянного «остановленного бегства».

В конце 1930 г. белградские сюрреалисты выпускают брошюру «Позиция сюрреализма», которую подписали, кроме Д. Матича и М. Ристича, еще 11 единомышленников. Эта брошюра стала программной декларацией сербских сюрреалистов и была запрещена цензурой. Ее текст на французском языке был перепечатан в № 3 «Сюрреализм о сервис де ля революсьон». В середине 1931 г. сербские сюрреалисты предпринимают попытку издания журнала «Сюрреализм сегодня и везде» (вышло всего три номера), который занял резко критическую позицию по отношению к представителям современной литературы, особенно к послевоенным модернистам. Эта позиция заявлена уже во вводной статье журнала «Обрушение морали», подписанной Д. Матичем, О. Давичо и Л. Костичем, а затем расширена и обоснована в статье Матича «Формальная свобода мысли и ее фактическое рабство». Постепенно журнал все более сосредоточивается на общественных проблемах. В этом же году М. Ристич вместе с К. Поповичем пишет обширную статью «Эскиз феноменологии иррационального», которая стала самым значительным теоретическим выступлением сербского сюрреализма и его важнейшим вкладом в общее сюрреалистическое движение. Исходя из сюрреалистической теории и опираясь на диалектический материализм, авторы сосредоточиваются на уточнении некоторых известных понятий, которые, как им кажется, употребляются без достаточного понимания: мораль, желание, сущностная мысль, фрейдизм и психоанализ, дадаизм, исторический вклад сюрреализма и др. Они определяют иррациональное как продолжение (расширение) диалектического метода на подсознание, пытаются увидеть синтез и гармонизировать все проявления человека, еще раз подчеркивают, что сюрреализм — не художественный метод, но свободная дея-

тельность духа, ничем не скованная, нравственное определение человека в его борьбе за освобождение собственной совести и утверждение истинной морали. Сюрреализм, по их мнению, ценен тем, что является диалектическим осуждением фатальности, равнодушия, пассивного отношения к жизни, верой во внутреннюю силу человека, призывом к бунту против всех оков, которые мешают его свободному развитию. В Югославии 1930-х годов, захваченной политической реакцией, этот призыв неизбежно вел сторонников сюрреализма к политическим выступлениям. Сербский сюрреализм все последовательнее передливается через края литературы и заставляет примкнувших к нему художников активно присоединяться к той или иной общественной платформе. Многие из них оставляют туманные «ночные» духовные искания и выбирают реальные «дневные» действия (как правило, левые, что позволило современным исследователям, в частности М. Шумановичу, называть сербский сюрреализм фрейдомарксизмом). Практически только Ристич сумел сохранить «центристскую позицию» между приверженностью сюрреализму и политической борьбой. В 1932 г. журнал «Сюрреализм сегодня и везде» был закрыт, многие его участники арестованы. Уже после закрытия журнала Д. Матич, О. Давичо и Л. Костич пишут книгу «Положение сюрреализма в общественном процессе», за что тоже подвергаются аресту и несколько месяцев проводят в тюрьме. На протяжении 1930-х годов эта участь постигает их неоднократно. Наступает третий этап развития сербского сюрреализма — «рассеяние».

На этом этапе все члены разгромленной сюрреалистической группы встречаются свою судьбу поодиночке. Имена тех, кто не покинул литературную стезю: М. Ристич, Д. Матич и О. Давичо. Последний, один из самых молодых сербских сюрреалистов (род. 1909), постепенно приобретает известность как поэт-лирик впечатляющего эмоционального размаха. Обладающий слишком жизнелюбивой натурой и кипучим, деятельным темпераментом, он не мог долго предаваться «ночным» сюрреалистическим бдениям и предпочел им «дневные» политические действия. Это заметно уже в упомянутой его статье «Обрушение морали» (1931), где говорится о полном неприятии существующего порядка вещей и выражается убежденность, что «углубление революции» ведет к появлению «нового сознания, которое не будет исчерпано напрасно и стерильно по случайным поводам, но будет нападать, разрушать и менять самые условия и факторы обветшалой и невыносимой каждодневной жизни». Давичо выражает уверенность (подтверждая ее примерами целого ряда исторических деятелей и событий) в том, что человек никогда не примирится со своим униженным положением и «без долгих ожиданий возьмет на себя право самому располагать своей жизнью». В 1932 г. он вступает в коммунистическую партию, за пропагандистскую деятельность на пять лет попадает в тюрьму. Во время войны участвует в освободительном движении.

Матич и Вучо в сотрудничестве выпускают в 1935 г. поэму «Мария Ручара», в 1940 г. — роман «Глухой период», хронику сербского общества начала XX в. Матич, кроме того, продолжает писать стихи и эссеистику. М. Ристич в своих взглядах также эволюционирует к марксизму, сотрудничает в журнале М. Крлежи и М. Богдановича «Данас» («Сегодня»), затем одно время совместно с М. Крлежей издает журнал «Печат» («Печать»), пишет свои наиболее известные теоретические и историко-литературные эссе, в которых соединяет сюрреализм с актуальной социальной проблематикой. В 1938 г. печатает «параноико-дидактиче-

скую рапсодию» «Турпитуда». Уже само ее название содержит множество французских аллюзий: название взято из личных парижских воспоминаний Ристича, стоящее в подзаголовке поэмы слово «рапсодия» — дань памяти писателя-романтика П. Бореля, который называл себя Ликантропом и в 1832 г. выпустил книгу стихов «Рапсодии». Ликантропия, или «оборотничество» в волка, сумасшествие перевоплощения, помогало Борелю насытить свои книги удивительными поворотами сюжета, мистификациями, буффонадой, фигурами черного юмора, патетикой бунта и мести, давало максимальную степень отстранения от материала. В своей поэме Ристич также берет себе эту маску волка (волчицы), симулирует бред («Бред без меры!») «оборотничества» и показывает абсурдность, грязь и пошлость человеческого существования глазами зверя-изгоя, символизирующего будущего свободного человека и его общество. В книге множество и других аллюзий. Близок Турпитуде издыхающий «кровавый пес» Крлежи, ненасытный потреамоновский «пес — космический зверь» и др. Однако сам Ристич считал главным в поэме слово «паранойя», сопоставляя его, во-первых, с одной из глав книги Бретона и Элюара «Непорочное зачатие», которая называлась «Попытка симуляции бреда интерпретации», и во-вторых, с коллективным художественным экспериментом белградских сюрреалистов «Симуляция паранойдального бреда интерпретации», результаты которого были запечатлены в 1932 г. в журнале «Сюрреализм сегодня и везде».

Поэма Ристича (при отсутствии текста, так как тираж ее был конфискован полицией еще в типографии) сумела вызвать на себя нападки и правых, и левых. Она не вписывалась ни в какие каноны, смело экспериментировала с языком и формой, давала возможность разных интерпретаций, при том что ее «сюрреалистичность» успешно сочеталась с критикой социальной действительности. Иллюстрации к ней были выполнены знаменитым художником-графиком М. Бабичем, и все издание целиком было воспроизведено только в 1979 г.

После войны наступает четвертый этап развития сербского сюрреализма — «канонизация». Как уже говорилось, она носила довольно случайный, внелитературный характер. В первые послевоенные годы господствующее положение на политизированном литературном олимпе Сербии занимает социалистический (или, как его здесь называли, социальный) реализм. После 1948 г., когда вместе со сменой партийного и политического курса социальный реализм со своих высот был потеснен, его место на волне недовольства «ждановскими» методами воздействия на литературный процесс оперативно занял сюрреализм. Для этого его приверженцы придумали новую догматику, согласно которой сюрреализм объявлялся столь же «авангардным» художественным методом, как и соцреализм, только более гибким, научно обоснованным и многосторонним. Не говоря уже о реалистах и модернистах, даже представители других авангардных течений с легкой руки «новых и настоящих авангардистов» оказались в числе «мракобесов и декадентов, литературных пигмеев, троцкистов, реакционеров и мистиков». На долгие годы и даже, по инерции, на десятилетия многие их имена оказались под запретом (в том числе Димитрие Митринович, Любомир Миич, Драган Алексич, Бранко В. Полянски, Бошко Токин и др.). Под огонь критики попали даже те сюрреалисты, которые не согласились с такой догматизацией своих прежних взглядов (Мони де Були, Ное Живанович, Ване Живадинович Бор и др.), таким путем оказавшись в



числе «еретиков, отщепенцев и черных овец». К счастью, такая ситуация длилась недолго, в основном до середины 1950-х годов.

В то же время главные метры предвоенного сюрреализма постепенно отходили от канонических довоенных постулатов и совершали эволюцию в сторону программного «примирения» с действительностью. Марко Ристич, чье имя стало едва ли не синонимом сербского сюрреализма вообще, с августа 1945 и до конца 1950 г. избрал для себя поприще посла во Франции. По возвращении в Югославию он издает газету «Сведочанства», журнал «Дело», становится председателем Комиссии по культурным связям с заграницей, затем председателем Югославской национальной комиссии ЮНЕСКО. В своих теоретических постулатах постепенно переходит на позиции так называемого интегрального реализма, т. е. старается соединить сюрреализм и реализм — «ночную и дневную стороны искусства». До конца дней (ум. 1984) остается признанным вождем и теоретиком так называемого иррационального искусства, которое вплоть до наступления эры постмодернизма и неоавангарда находило в Югославии многочисленных приверженцев. Впрочем, в своей лирике Ристич и ранее был не столь радикален, как в теоретических трудах, хотя философская проблематика в них и совпадает. По форме его стихи всегда были достаточно традиционны. Его постоянно донимали вопросы: как жить, как найти правильный путь в жизни — «этот путь, которым без связи и без направления плутают дух и кровь»? Для этого он обращался к изучению самого себя, уверенный, что проникновение в субъективную сущность значит в то же время проникновение в глубины сущности мира, частью которого является человек. Для этого же он в свое время с готовностью обратился к сюрреализму, который давал теоретическую опору его духовным исканиям. В его лирике множество сюрреалистических образов: потерянности человека «между вечностью и вечностью», поиски «живого дня», «дня без меры», чей «свет пробивается сквозь сети смерти», жажда перейти через «порог сна», «разогнать мрак» своей жизни, увидеть «свет возможного в черном смятии данного». Один из самых известных образов в этом ряду — «театральный субъект», окруженный стенами дней, о которых «люди думают, что они их защищают, а на самом деле отделяют от настоящей жизни, от их возможного осуществления». Другой важный образ — песочные часы, поток крупниц в которых воскрешает в нашем времени иррациональную ночь вечности, пересекающую его, как реку. Тот же образ появляется и в последней поэме Ристича — «Песочные часы» (1969), однако к этому времени его сюрреализм уже претерпевает значительную эволюцию и превращается в литературно-художественный космизм. Он не равен умозрительным метафизическим мечтаниям молодости, но представляет собой (в полном согласии с концепцией «интегрального реализма») реальное, активное, техническое освоение космоса. Марко Ристич как бы нашел в современной жизни тот реальный выход «во Вселенную, то есть в будущее», который страстно искал еще в период своих «сюрреалистических снов».

Душан Матиц после войны становится сотрудником «Радио-Белград» (1944–1948), однако в основном погружается в литературное творчество: пишет стихи, эссе, собирает по периодическим изданиям свои старые произведения. Таким путем, без соблюдения хронологии, наконец-то появляются его поэтические и эссеистические сборники. Чрезвычайно близкие друг другу, они отмечены цельностью, философичностью, «нелитературностью», абсолютным бесстрашием и

честностью в постановке «последних вопросов бытия». В сюрреалистический период своего творчества Матич считал поэзию неразрывно связанной с сущностью мира, способной погрузиться в самые черные и страшные экзистенциальные бездны, чтобы там «найти слово-два, может быть, предложение, — на грани Невозможного». Именно поэзия способна «грязный металл явлений претворить в чистое золото сущности». Эта вечная погоня за сущностью иногда доводила его до крайних степеней анархического нигилизма («Мир бы не удержался...»). Автоматическое письмо вначале казалось Матичу реальным способом приоткрыть завесу сверхреальности, но если сюрреалисты оперировали категорией сна, то он — категорией бдения, которое означало для него соединение поэтического вдохновения с философской ясностью. Стихи, написанные автоматическим письмом (например, «Заместители смерти»), используют набор тяжелых, с грязным, натуралистическим значением, слов, соединенных по принципу оксюморона и призванных путем нагнетания мрачных смыслов содрать покровы реальности, обнажить ее суть. Не менее бескомпромиссны и нравственные размышления поэта: «Что ты поставишь на свою чашу весов, / Чтобы перевесить груз мира? / Завтра будет поздно». Последняя строка стихотворения без названия («Что ты поставишь...»), магическим рефреном повторяясь в каждой строфе, звучит как таинственный шепот пустоты, грозящей человеку аннигиляцией в случае потери им истинных духовных ориентиров.

Но постепенно поэзия Матича также претерпевает внутреннюю эволюцию. Он вырабатывает своеобразную, стоически-релятивистскую философию, которая нашла отражение в послевоенной лирике и эссеистике. Теперь, по мнению поэта, искомая человеческая свобода — не в страшной зияющей пустоте между сжавшимися его, как тисками, дуалистическими антиномиями, а как раз в осознании этой пустоты специфически человеческой территорией, в уходе от антиномий в некое среднее состояние, отстраненность, свободное парение между крайностями, потому что человек — это «ничейная земля» и его свобода — «ничейная земля», размах которой этими крайностями только обозначен. Абсолютной истины не существует. «В поиски человеком его самоосуществления входит заблуждение как составная часть его свободы». Мысль человека не принадлежит ему лично, но является общим достоянием человечества — «время интимных дневников прошло». Таинственная глубина человеческой природы оборачивается фикцией. Мир больше не делится на важное и неважное, высокое и низкое, человек исчезает, превращается в лист на ветвях человечества, жизнь следует признать тоталитарной. Поэзия вовсе не обязана вечно и настойчиво гнаться за темной и молчаливой истиной. Ее смысл — в размножении обликов, в принятии незавершенной бесконечности, в обнаружении в каждом явлении (в малейших колебаниях на поверхности воды и в грандиозных катаклизмах истории) всего набора ее сущностей. Фрагментарность — основная черта любого знания, ритуал — основной закон жизни. В 1948 г. Матич становится профессором и ректором Академии театрального искусства в Белграде, в 1950-е годы — соучредителем нескольких литературных газет и журналов. Получает множество почетных югославских литературных наград, становится членом-корреспондентом Сербской академии наук и искусств. Жизнь бывшего сюрреалиста до конца дней (ум. 1980) приобретает вид респектабельности и социальной гармонии.

Оскар Давичо, как уже говорилось, обладал слишком деятельной натурой, чтобы даже в предвоенный период долго оставаться в русле канонического сюрреализма. После войны он проявляет себя чрезвычайно плодовитым поэтом и прозаиком. В своем творчестве он фактически переходит на рельсы социального реализма и насыщает свои произведения социально-политической проблематикой (и одновременно быющей через край чувственностью). Давичо был среди тех, кто активно насаждал представление о сюрреализме как об идеологическом «авангарде» современного литературного процесса в Сербии.

Сопреализм в его сербском варианте, как теперь уже неоспоримо доказано, — это тоже авангард (по господствующим в недавнем прошлом представлениям, даже самый подлинный, образцовый авангард). В силу известных исторических обстоятельств он получил в Сербии самое широкое развитие. Тесно связанный с марксистской идеологией, всецело воспринявший ее идейную, партийную основу, антагонистически настроенный по отношению к буржуазной культуре и обществу в целом, установивший для себя классовые, а не национальные приоритеты, содержанием и формой приспособленный к пропагандистским целям и революционной тактике борющейся за власть партии, социальный реализм также воспринял ее догматизм и непримиримость в борьбе с идейными оппонентами. В то же время в 1930-е годы, когда в Югославии господствовала фашистская реакция, это течение получило широкое распространение среди югославянской интеллигенции как форма протеста против социального насилия и отсутствия гражданских свобод. Свою поэтику социальный реализм основал на представлениях о так называемой активно воздействующей форме художественного произведения, ее доступности для самых широких масс, сам перед собой ставил задачу демократизации и омасшования искусства, усиления его воспитательной и общественно-преобразовательной функций, что послужило причиной упрощения взглядов на творческий процесс, подчеркивание его утилитарного характера и служебной функции в обществе.

Поэтика социального реализма была объявлена единственным программным основанием при создании истинно народной, «прогрессивной» пролетарской литературы. Радован Зогович, один из самых ярких сербских поэтов XX в., в 1930–1940-е годы выступал идейным сторонником этого течения. Это был период его самой энергичной политической деятельности, когда субъективно он не отделял свое творчество от политической борьбы. С коммунистами он сблизился еще в 1928 г., когда ему было 20 лет, и сразу же воспринял коммунизм «как свою судьбу». После этого активно участвовал в подпольной революционной работе, писал стихи и публицистику идейной направленности, сотрудничал в пролетарской периодике, в своих статьях пламенно пропагандировал принципы социальной литературы, подвергался полицейским преследованиям. Тираж двух его первых поэтических сборников («Кулак», 1936, и «Пламенные голуби», 1939) был уничтожен жандармами. В войне участвовал с первых дней как солдат и как политработник, был одним из видных деятелей партизанского движения. После войны (в 1940-е годы) занимал высокие партийные и политические посты в новой Югославии. «Поэт-воин» (по его собственному определению), он считал политику своим кровным, «личным» делом, одним из важнейших жизненных предназначений человека.

Во многих своих стихах откликался на важнейшие политические события современности и прошлого, в статье 1944 г. из газеты «Борба» «К мечу и перу» развивал мысль о том, что в мирное время перо должно выполнять ту же функцию, что и меч. В стихотворении 1946 г. «Непокорная песня» писал: «Мой стих — меч в обороне — клинком заострится». В «Песне о биографии товарища Тито» не менее выразительное сравнение: «Я выпускаю эту пулеметную очередь — эту пулеметную очередь в стихах!» В своих статьях часто цитировал слова сербского политического деятеля XIX в. (периода «вульгарного социологизма») Светозара Марковича о том, что поэты и художники — это «пробужденные части народа» и «сознание народа о самом себе». Считал, что эти «части» должны — обязаны! — участвовать всей силой своего таланта в разоблачении социальной несправедливости, в борьбе народа за лучшее будущее, «вооружать народ идейным оружием, развивать его вкус, поднимать его запросы на новый уровень». Это он называл выполнением своего долга перед народом и отечеством, служением «истине, прогрессу и достоинству человека». Искусство, по его мнению, не может быть «олимпийски независимо от общественных, классовых и личных интересов», и его тенденциозность — это свободный выбор «не служить» денежному мешку. Теоретические взгляды Зоговича могут быть яркой иллюстрацией авангардного характера течения социальной литературы в Сербии. (Тут следует особо подчеркнуть, что творчество самого Зоговича не вписывалось — или вписывалось лишь частично — в отстаиваемую им доктрину. Он впитал в себя многие жизненные импульсы, не связанные с коммунистической идеологией, и в своей поэтике опирался на романтические, народно-патриотические, фольклорно-виталистические, национальные, символистские и даже экспрессионистские ценности. После 1948 г. он оказался в политической и творческой изоляции и почти 17 лет провел под домашним арестом.)

В сербском социальном реализме были налицо все формальные признаки авангарда: фетишизация будущего; контрастное, ахроматическое восприятие жизни; активное насаждение коммунистического (т. е. утопического) сознания; приписывание себе вселенского, мироустроительного и революционизирующего значения; партийный, классовый подход к явлениям искусства, нивелировка национальной специфики, «освобождение» человека от всех связей и ценностей (в том числе моральных), кроме классовых; дискредитация традиции, избирательное к ней отношение; активное «преодоление» границ искусства и захват смежных (или даже не смежных) сфер: социологической, политической, агитационной, публицистической, воспитательной, проповеднической, даже карательной. Радован Зогович, который был слишком глубоким и истинно национальным поэтом, чтобы «освобождать» человека от моральных и национальных ориентиров, тем не менее в своих стихах 1930–1940-х годов жестко делил мир на «своих» и «чужих» и последним (т. е. врагам чаемой хорошей жизни, народа, его прогресса и свободы) часто отказывал даже в человеческом облике. Враги — это не живые люди или уж во всяком случае не настоящие люди, и он находил для них все новые и новые метафоры и эпитеты: «двуногие доги», «цепные псы», «фашистское моторизованное зверье», «грабители», «мошкара», «стервятники», «ослоухие», у них «скользкое тело гадюки», сомнительно, есть ли у них лица, их смерть не вызывает сочувствия, скорее удовлетворение от восстановленной справедливости и т. д. Авторы не столь высокого дарования, как Зогович, посредственности и середняки, гораздо после-

довательнее воплощали в своих произведениях принципы социального реализма, практически создавали нечто упрощенно пропагандистское и демагогически ложное, уже не имеющее с искусством ничего общего. В то же время нельзя не отдать должное романтическому порыву этого авангардного течения, его последовательному отстаиванию социальной справедливости, противодействию фашизму, поднятию на пьедестал человека труда, его коллективистской созидательной устремленности (хотя и утопического характера).

Интересно, что в своих программных тезисах социальный реализм во многом опирался на другие социально ориентированные авангардные течения, и в нем можно найти много общего, в частности, с зенитизмом. Л. Миичич во имя своего любимого тезиса «искусство в жизни, а не вне жизни» выступал за ясность и экономию художественных средств, за борьбу против хаоса понятий, за гармонизацию творческих усилий художника. Его вера в искусство и в его общественную роль была непререкаема. Человек по сути своей «прохвост», и поэтому Миичич выступал за коллективизацию жизни против индивидуализма и «европейского дегенератизма», за человека труда и поэта — прежде всего рабочего человека, народного просветителя и созидателя, «конструктора реальности». Искусство поможет людям жить в новом обществе красиво и научно обоснованно, будучи вспомогательной сферой созидания новой индустриальной цивилизации.

Итак, в Сербии, как и в других европейских странах, в XX в. существовал авангардизм в разных видах и разновидностях, социально ориентированных и глубоко индивидуалистических, субъективно-иррациональных (что, впрочем, очень часто не противоречило одно другому и соединялось в одной концепции). Это по существу экстремальное, провокативное, «эксцессное» и маргинальное явление заняло в искусстве XX в. далеко не маргинальное положение (в чем едва ли не главная особенность всего художественного процесса в XX в.). В первой половине века (в Сербии — преимущественно после Первой мировой войны) авангардные течения заявляют о себе как о путях «освобождения» человека от оков обветшалой традиции и морали, способах «раскрепощения» его истинной, глубинной сути. Для этого им приходилось безмерно расширять сферу искусства, «переливаться через его края», объявлять искусством «саму жизнь», разрабатывать экстастическую, «внеумную», трансгрессивную природу художественного творчества, объединять его с наукой, философией, медициной (психиатрией и психоанализом), политикой. Будучи отражением эпохи мировых войн и массовых революционных движений, авангардизм активно включался в ее течение, помогал успешной дисквалификации высших слоев человеческой психики и снижению человеческой природы до безличностных, коллективистских, доцивилизационных, классовых и даже бессознательных, телесно-механических состояний (о чем еще на рубеже 1910–1920-х годов в своей эссеистике писал И. Андрич: идет эра коллективистского варваризма и бездуховного машинизма). Именно здесь, в «темных», обезличенных, бессознательных и безнравственных глубинах, происходило беспрепятственное соединение художественной «авангардной психологии» с тоталитаризмом.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВНИИТЭ — Всесоюзный научно-исследовательский институт технической эстетики
- Вхутемас — Высшие художественно-технические мастерские
- ВЦИК — Всероссийский Центральный исполнительный Комитет
- ГВЫТМ — Государственные высшие театральные мастерские
- ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры
- Гитис — Государственный институт театрального искусства
- ГПУ — Государственное политическое управление при НКВД РСФСР
- ГРМ — Государственный Русский музей
- ГСХМ — Государственные свободные художественные мастерские
- ГТГ — Государственная Третьяковская галерея
- ИМЛИ — Институт мировой литературы им. А.М. Горького РАН
- Инхук — Институт художественной культуры
- Леф — Левый фронт искусств
- ОБМОХУ — Общество молодых художников
- ОБЭРИУ — Объединение реального искусства
- ОПОЯЗ — Общество изучения поэтического языка
- ОР — Отдел рукописей
- РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей
- РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (ранее ЦГАЛИ)
- РГБ — Российская государственная библиотека
- Реф — Революционный фронт искусств
- СА — журнал «Советская архитектура»
- УЛИПО — (фр. OULIPO, сокр. от *Ouvroir de littérature potentielle*) — Мастерская потенциальной литературы
- Уновис — «Утвердители нового искусства»
- ФКП — Французская коммунистическая партия
- ФЭКС — Фабрика эксцентрического актера
- ЦК ВКП — Центральный Комитет Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков)
- ЮНЕСКО — Организация Объединенных Наций по вопросам образования, науки и культуры

# УКАЗАНИЕ ИМЕН

В скобках после имен авторов в соответствующих случаях указаны псевдоним или варианты имени; расшифровка псевдонимов в списке предварена пометой «псевд. имя». Наиболее значимые гетеронимы помещены в общем ряду.  
Номера томов даны жирным шрифтом.

- Achille 1 — 400  
Aderaldo Castello J. 2 — 563  
Adorno T.W. 1 — 350  
Ainsa F. 2 — 534  
Albert-Birot P. 2 — 268  
Aldington R. 2 — 310, 311  
Alencar J. de 2 — 563  
Almada Negreiros J.  
Sobral de 2 — 494  
Alquié F. 1 — 523  
Alvar M. 2 — 458  
Alves das Neves J. 2 — 494  
Anderson D. 2 — 400  
Anderson Sh. 2 — 357, 380,  
399—401  
Andrade L. 2 — 534  
Andrade M. de 2 — 541, 562,  
563  
Andrade O. de 2 — 546, 562,  
563  
Anz Th. 1 — 349, 356, 357  
Apollinaire G. 1 — 265, 522;  
2 — 266—268  
Aragon L. 1 — 32, 523—526  
Archipenko A. 1 — 259  
Arenas B. 2 — 534  
Arévalo Martínez R. 2 — 399  
Arp J. 1 — 226  
Artaud A. 1 — 228, 524, 527;  
2 — 266, 269  
Asari M. 1 — 526  
  
Baal G. 1 — 524  
Baargeld J.Th. 1 — 469  
Baciu S. 2 — 533  
Bahr H. 1 — 355  
Baju A. 2 — 266  
Baldacci L. 1 — 411  
Ball H. 1 — 352, 353, 358,  
468, 469  
Bandeira M. 2 — 555  
Bandier N. 2 — 269  
Barberi G. 1 — 411  
Bárberi Squarotti G. 1 — 411  
Barner W. 1 — 236  
Barnes A. 2 — 398  
Barthes R. 2 — 266  
Baßler M. 1 — 359  
Bataille G. 1 — 523—525, 527,  
529; 2 — 266, 270, 271  
Baudelaire Ch. 2 — 266  
Bean C. 1 — 228  
Becher J.R. 2 — 178  
Bédouin J.-L. 2 — 534  
Béhar H. 1 — 522, 527, 528;  
2 — 269  
Bell C. 2 — 309  
Benn G. 1 — 350, 351, 354,  
355, 357, 358  
Bergonzi B. 1 — 32  
Berroa R. 2 — 458  
Biro A. 1 — 523, 524, 529;  
2 — 267  
Blanchot M. 1 — 523, 527,  
529; 2 — 266  
Blass E. 1 — 351  
Boas G. 1 — 227  
Bodini V. 2 — 458  
Boldt P. 1 — 351, 359  
Bontempelli M. 1 — 411  
Bontemps A. 2 — 362  
Bopp R. 2 — 562, 563  
Borch A. 1 — 353  
Bosi A. 2 — 564  
Bourne R. 2 — 314, 399  
Brasil F. de Assis 2 — 564  
Breton A. 1 — 226, 517,  
522—528, 529; 2 — 268,  
269, 639  
Brinkman R. 1 — 353  
Brooks Van Wyck 2 — 314,  
399  
Brown S. 2 — 398  
Buffet-Picabia G. 1 — 467  
Bunting B. 2 — 399  
Burbank R. 2 — 401  
Bürger P. 1 — 32, 73, 349  
Bushart M. 1 — 354  
Butler C. 2 — 63  
Buzzati Dino 1 — 411  
  
Cačnik 2 — 133  
Cahen M. 1 — 258  
Calhoun R.L. 1 — 31  
Calinescu M. 1 — 31, 32;  
2 — 62  
Camus A. 2 — 269  
Cândido A. 2 — 563, 564  
Canudo R. 2 — 268  
Capell G. 1 — 357  
Capote Benot J.M. 2 — 459  
Carassou M. 2 — 269  
Carrouges M. 1 — 525, 529  
Casais Monteiro A. 2 — 495  
Castro S. 1 — 152  
Cavacchioli E. 1 — 412  
Cazals P. 1 — 526  
Ceni A. 1 — 411  
Cernuda L. 2 — 458  
Cesaire A. 2 — 358  
Cézanne P. 2 — 309  
Chénieux-Gendron J. 1 — 528  
Chiarini P. 1 — 412  
Chiba F. 1 — 527  
Chipp H.B. 2 — 397  
Cocteau J. 1 — 522  
Cohen M.A. 2 — 397  
Coimbra L. 2 — 494, 495  
Compagnon A. 2 — 266  
Connelly F.S. 1 — 226  
Contini G. 1 — 412  
Cork R. 2 — 309, 310  
Correa J. 2 — 533, 534  
Costa L. 2 — 562  
Costakis G. 2 — 136  
Coutinho A. 2 — 564  
Cow M.-A. 1 — 290  
Cowley M. 2 — 400  
Cravan A. 1 — 455

- Crémieux B. 1 – 526  
 Crevel R. 1 – 525  
 Cummings E.E. 2 – 329, 397
- D'Amico S. 1 – 412  
 Dachy M. 2 – 269  
 Daiches D. 2 – 311  
 Dalf S. 1 – 260, 523  
 Damas L. 2 – 358  
 Damasceno B.G. 2 – 564  
 Dasenbrock R.W. 2 – 310  
 David M. 1 – 411  
 De Koven M. 2 – 401  
 De Maria L. 1 – 410, 411  
 Debord G. 2 – 268  
 Décaudin M. 2 – 266, 267  
 Delaunay R. 2 – 268  
 Deleuze G. 2 – 269  
 Dell F. 2 – 317  
 Delpit L. 2 – 266  
 Demuth Ch. 2 – 366  
 Dériaux H. 2 – 267  
 Di Grando A. 1 – 412  
 Didi-Huberman G. 1 – 527  
 Diego G. 1 – 149  
 Dijkstra B. 2 – 399  
 Döblin A. 1 – 350  
 Dolcemare N. 1 – 399  
 Domenech J. 2 – 458  
 Donard D. Egbert 2 – 265  
 Doolittle H. (HD) 2 – 339  
 Dove A. 2 – 319  
 Drummond de Andrade C.  
 2 – 556, 564  
 Du Bois W.E.B. 2 – 398, 347  
 Dubois C.-G. 1 – 264  
 Duchamp M. 1 – 528  
 Duchesneau M. 2 – 266  
 Dutourd J. 1 – 290
- Earle P. 2 – 533  
 Eberz I. 1 – 528  
 Edschmid K. 1 – 353–358  
 Egbert D.D. 1 – 31, 32  
 Ehrenstein A. 1 – 353;  
 2 – 178  
 Einstein C. 1 – 354, 358, 527  
 El Lissitzky 2 – 136  
 Elger D. 1 – 354  
 Eliade M. 2 – 63  
 Eliot T.S. 2 – 310, 311, 374,  
 397
- Ellison R. 2 – 351  
 Ellmann R. 2 – 311  
 Eluard P. 1 – 528
- Fabris A. 2 – 562  
 Fairchilde H. 1 – 227  
 Falqui E. 1 – 411  
 Fanning M. 2 – 400  
 Farinelli G. 1 – 411  
 Faryno J. 1 – 353  
 Faul E. 1 – 352  
 Felixmüller C. 1 – 349  
 Ferrante L. 1 – 412  
 Ferreira A. 2 – 554  
 Fischer R. 1 – 359  
 Fisher R. 2 – 362  
 Fitzgerald M. 1 – 227  
 Flaker A. 1 – 33  
 Flora F. 1 – 412  
 Fohsel H.J. 1 – 352  
 Fontanella L. 1 – 411  
 Ford Ch.H. 2 – 322  
 Foucault M. 1 – 523, 529  
 França J.-A. 2 – 494, 495  
 Frank W. 2 – 314, 399  
 Frazier E.F. 2 – 398  
 Frieder L. 1 – 290  
 Friedrich H. 1 – 351, 359  
 Fry R. 2 – 309
- Galtsova B. 2 – 268  
 Garaudy R. 1 – 526  
 Garvey M. 2 – 360  
 Gascoyne D. 2 – 322  
 Gaspar Simões J. 2 – 494,  
 495  
 Gaudier-Brzeska H. 2 – 291,  
 310  
 Gayraud R. 2 – 207  
 Geist A.L. 2 – 458  
 Germain E.B. 2 – 397  
 Giannone A.L. 1 – 410  
 Giese P.Ch. 1 – 357  
 Gilman R. 1 – 32  
 Girard R. 1 – 526  
 Giżycki M. 2 – 595  
 Glikson J.-M. 1 – 412  
 Goering R. 1 – 350, 357  
 Goldwater R.J. 1 – 225  
 Goll Y. 1 – 350, 353, 522  
 Gómez de la Serna R. 1 –  
 150, 260; 2 – 457
- Goth J. 1 – 263  
 Graça Aranha J.P. da 2 – 562  
 Gracq J. 1 – 524, 525, 529  
 Graves R. 1 – 32  
 Greco M. 2 – 457  
 Guest B. 2 – 397  
 Guillén N. 2 – 534  
 Guimond J. 2 – 398  
 Gullón G. 2 – 533  
 Gvattari F. 2 – 269
- Habereder J. 1 – 349, 356  
 Hardekopf F. 1 – 354, 356,  
 359  
 Haringer J. 1 – 353  
 Harrison Ch. 2 – 312  
 Hart J. 1 – 354  
 Hartley M. 2 – 320  
 Hassan I. 1 – 21  
 Hatvani P. 1 – 353–356  
 Hausmann R. 1 – 469  
 Heimann B. 1 – 355  
 Henckell K. 1 – 354  
 Henderson L.D. 1 – 258, 262;  
 2 – 65  
 Henríquez Ureña P. 2 – 533  
 Hernández Aquino L. 1 – 228  
 Herskovitz M.J. 2 – 398  
 Heselhaus C. 1 – 350  
 Heyms G. 1 – 357  
 Heynicke K. 1 – 358  
 Hillebrand B. 1 – 358  
 Hiller K. 1 – 349, 353, 355,  
 356  
 Hillis Miller J. 2 – 399  
 Hoddiss H.J. van 1 – 353  
 Hoerle A. 1 – 450  
 Hoffman F.J. 2 – 396, 397,  
 401  
 Hoffmann D. 1 – 350  
 Hofmannsthal H. 1 – 350  
 Hollier D. 1 – 529; 2 – 269  
 Hornbogen H. 1 – 353  
 Houdebine J.-L. 1 – 523  
 Howe I. 1 – 31; 2 – 400, 401  
 Huebner F.M. 1 – 353, 354  
 Huelsenbeck H. 1 – 469  
 Huelsenbeck R. 1 – 350, 468,  
 469  
 Hughes L. 2 – 398  
 Hugnet G. 1 – 529  
 Hugo V. 2 – 266



- Huidobro V. 1 – 150;  
     2 – 534, 535  
 Hulak F. 1 – 528  
 Hume T.E. 2 – 311  
 Hunt S. 2 – 326  
 Hurston Z.N. 2 – 358  
 Hutnikiewicz A. 2 – 595  
 Huyssen A. 1 – 31, 32  
  
 Ilie P. 2 – 533  
 Innes Ch. 1 – 31; 2 – 266  
 Ivask G. 2 – 63  
  
 Jacob H.E. 1 – 353  
 Jaffe H.L.C. 2 – 134  
 Jardim de Moraes E. 2 – 562  
 Jenny L. 1 – 523  
 Johns R. 2 – 327  
 Johnson J. 1 – 228  
 Jung F. 1 – 469  
  
 Kafka F. 1 – 359  
 Kaiser G. 1 – 357  
 Kandinsky V. 1 – 353, 357,  
     358, 528  
 Kaufmann V. 2 – 266  
 Keiserling H. 1 – 227  
 Kemper H.-G. 1 – 357  
 Kenner H. 2 – 311  
 Kirchner E.L. 1 – 353  
 Klossowski P. 2 – 271  
 Knapp G.P. 1 – 352  
 Kober M. 1 – 522  
 Kofler L. 1 – 73  
 Kokoschka O. 1 – 356, 358  
 König R. 1 – 352  
 Korte H. 1 – 468–470  
 Kraus K. 1 – 324, 356  
 Kronberg S. 1 – 358  
 Krull W. 1 – 359  
 Krzykowski I. 2 – 266  
 Kuspit D. 2 – 62  
 Kyrrou A. 1 – 528  
  
 Lacan J. 1 – 523  
 Lagarde A. 2 – 267  
 Langovski G. 2 – 533  
 Langbroek S. 1 – 411  
 Larrea J. 2 – 533  
 Lawrence D.H. 2 – 311  
 Leavis F.R. 2 – 311  
 Leduc-Adine J.-P. 2 – 266  
  
 Leiris M. 1 – 525, 527;  
     2 – 270  
 Leporskaja A.A. 2 – 133  
 Lerroy C. 1 – 32  
 Levenson M. 1 – 31  
 Levin H. 1 – 32, 227  
 Lévi-Strauss C. 1 – 526  
 Lewis W. 2 – 310, 311  
 Lichtenstein A. 1 – 355  
 Lima J. de 2 – 553, 563  
 Lista G. 1 – 522  
 Locke A. 2 – 351, 398  
 Loewenson E. 1 – 356  
 Lohner E. 1 – 351, 353  
 López Alvarez A. 2 – 534  
 Lovejoy A. 1 – 227  
 Lovett R.M. 2 – 402  
 Lowell A. 2 – 343  
 Luti G. 1 – 412  
  
 Mabile P. 1 – 524  
 Macchioni Jodi R. 1 – 264  
 MacGowan Ch.J. 2 – 399  
 Machar J.S. 2 – 637  
 MacKay C. 2 – 361  
 Macke A. 1 – 358  
 Maier B. 1 – 412  
 Mainer J.-C. 2 – 457, 458  
 Malevich K.S. 2 – 134–138  
 Mann O. 1 – 352  
 Mann Th. 1 – 359  
 Marc F. 1 – 355, 358  
 Marcadé J.-C. 2 – 267  
 Mariátegui J.C. 2 – 533, 534  
 Marin J. 2 – 319  
 Marinetti F.T. 1 – 289, 354,  
     410, 411  
 Martens G. 1 – 350, 356  
 Martín C. 2 – 533, 534  
 Martini F. 1 – 350, 353, 355  
 Materer T. 2 – 310, 311  
 Maubon C. 2 – 270  
 Mauron C. 1 – 524  
 Mauss M. 1 – 526  
 Mazzucchetti Jollos L. 1 –  
     411, 412  
 Meisel P. 1 – 32  
 Mellor J.R. 2 – 402  
 Melo e Castro B.M. 2 – 495  
 Mencken H.L. 2 – 314  
 Meschonnic H. 1 – 524  
 Meyer Th. 1 – 358  
  
 Michard L. 2 – 267  
 Minaty W. 1 – 359  
 Mitchell B. 2 – 268  
 Mitchell T. 2 – 64  
 Mockel A. 2 – 267  
 Mondrian P. 2 – 134  
 Monnerot J. 1 – 529  
 Monteiro Lobato J.B. 2 – 562  
 Moore H. 1 – 226, 227  
 Moore M. 2 – 339, 366  
 Morreira Leite D. 2 – 562  
 Muir E. 1 – 32  
 Mukařovský J. 2 – 639  
 Mumford L. 2 – 314  
 Muricy A. 2 – 562  
 Musacchio D. 2 – 533, 534  
  
 Napravnik M. 2 – 639  
 Nathan G.J. 2 – 314, 396  
 Naville P. 1 – 523, 525, 529  
 Nemésio J. 2 – 494  
 Netzer R. 1 – 356  
 Nezval V. 2 – 637–639  
 Nietzsche F. 1 – 263, 350,  
     355, 358, 359  
 Nilsson N.A. 2 – 132  
 Norman C. 2 – 397  
 Nubiola J. 2 – 459  
  
 O'Keefe G. 2 – 319  
 Oppen G. 2 – 399  
 Oppenheim J. 2 – 399  
 Ortega y Gasset J. 1 – 264  
 Ortiz F. 2 – 359, 534  
 Osorio Nelson T. 2 – 533  
  
 Palazzeschi A. 1 – 410, 411  
 Palés Matos L. 1 – 228  
 Pancrazi P. 1 – 411  
 Papini G. 1 – 411  
 Pär B. 2 – 267  
 Parisi L. 1 – 411  
 Passeron R. 1 – 523, 524,  
     529; 2 – 266  
 Paz O. 2 – 534, 535  
 Péret B. 1 – 529  
 Pessoa F. 2 – 494, 495  
 Picard M. 1 – 353  
 Picchia M. del 2 – 562  
 Pierre J. 1 – 525, 528;  
     2 – 533  
 Pierson D. 2 – 564

- Pinthus K. 1 – 353, 355  
 Pirandello L. 1 – 412  
 Piscopo U. 1 – 411  
 Plagge H. 1 – 351  
 Poggioli R. 1 – 73; 2 – 266  
 Porché F. 2 – 267  
 Porto Ancona Lopes T.  
     2 – 562  
 Pound E. 2 – 309–312, 397  
 Preziosi D. 2 – 64  
 Price-Mars J. 2 – 359  
  
 Raabe P. 1 – 352, 356  
 Raimond M. 2 – 266  
 Rakitin V. 2 – 133  
 Rakosi C. 2 – 399  
 Ramos A. 2 – 564  
 Read H. 1 – 31–33;  
     2 – 310, 311  
 Régio J. 2 – 494, 495  
 Reverdy P. 2 – 268  
 Rexroth K. 2 – 327  
 Rey A. 2 – 271  
 Reznikoff Ch. 2 – 399  
 Rheiner W. 1 – 349, 352, 359  
 Rheinhardt E.A. 1 – 353  
 Ribemont-Dessaignes G.  
     1 – 289  
 Richter H. 1 – 468–470;  
     2 – 61  
 Riding L. 1 – 32  
 Rilke R.M. 1 – 355, 356  
 Robinson J.H.D. 2 – 397  
 Rocha C. 2 – 494  
 Rodó J.E. 2 – 535  
 Rolland R. 2 – 399  
 Romain J. 1 – 289  
 Rosenfeld P. 2 – 399  
 Rosolato G. 1 – 525  
 Rossbacher K. 1 – 356  
 Rothe W. 1 – 349, 352, 354,  
     356–359  
 Roumain J. 2 – 358  
 Rousseau P. 2 – 269  
 Rousselot J. 1 – 289  
 Rubiner L. 1 – 352, 354, 355,  
     358  
 Runge E. 1 – 227  
  
 Sa-Carneiro M. de 2 – 494  
 Saint-Simon H. de 1 – 31  
 Salgado P. 2 – 563  
  
 Sánchez Ferrer J.L. 2 – 457–  
     458  
 Santana Fr. 2 – 534  
 Santa-Rita Pintor G. 2 – 461  
 Saraiva A. 2 – 495, 534  
 Saranne A. 1 – 522  
 Sarduy S. 2 – 535  
 Savinio A. 1 – 411  
 Sayre H.M. 2 – 399  
 Schneider K.L. 1 – 357  
 Schneider L.M. 1 – 228  
 Schomburg A. 2 – 398  
 Schwartz J. 2 – 533, 534  
 Schwarz A. 2 – 269  
 Schwarz D. 1 – 31  
 Schwitters K. 1 – 442  
 Seliar Cabral L. 2 – 563  
 Sebbag G. 2 – 268  
 Sengor L.C. 2 – 258  
 Seuphor Michel 2 – 134  
 Shadowa L. 2 – 133  
 Sheppard R. 2 – 61  
 Sicard A. 2 – 535  
 Silva Brito M. da 2 – 562  
 Slataper S. 1 – 405  
 Smith C.S. 2 – 564  
 Sollers Ph. 2 – 269  
 Somville L. 2 – 267, 268  
 Soupault Ph. 1 – 523  
 Sousa Cardoso A. de 2 – 494  
 Sousa Pinto M. de 2 – 494,  
     546, 562  
 Spector H. 2 – 327  
 Spencer B.T. 2 – 400, 401  
 Spender S. 2 – 311  
 Stadler E. 1 – 357, 359  
 Stahl E. 1 – 469, 470  
 Stark M. 1 – 351, 352  
 Starobinski J. 1 – 523  
 Stein G. 2 – 327, 398–402  
 Stein L. 2 – 402  
 Steinwachs G. 1 – 524  
 Sterns H. 2 – 314  
 Stewart A. 2 – 402  
 Strand P. 2 – 319  
 Suetin N.M. 2 – 133  
 Surya M. 1 – 523; 2 – 271  
 Sutton W.A. 2 – 400  
 Sydow E. 1 – 354  
  
 Tallet J.Z. 2 – 359  
 Tarnuly A. 1 – 524  
  
 Tapscott S. 2 – 398, 399  
 Teige K. 2 – 637  
 Tietze H. 1 – 354  
 Tilgher A. 1 – 412  
 Tobien F. 1 – 354, 355, 357  
 Toomer J. 2 – 356  
 Torre G. de 1 – 73, 265;  
     2 – 457, 458  
 Torregrosa M. 2 – 459  
 Tozzi F. 1 – 412  
 Trakl G. 1 – 357  
 Tyler P. 2 – 326  
 Tzara T. 1 – 228, 350;  
     2 – 268, 269  
  
 Urgnani E. 1 – 411  
 Usinger F. 1 – 356  
  
 Vaché 2 – 268  
 Václavěk B. 2 – 637  
 Vallejo C. 2 – 535  
 Varnedoe K. 1 – 226  
 Vaz de Caminha P. 2 – 563  
 Veichten C. Van 2 – 314  
 Verani H.J. 2 – 534  
 Videla G. 2 – 458  
 Vietta S. 1 – 357  
 Viola G.E. 1 – 410  
 Vitrac R.G. 1 – 527, 528  
  
 Walden H. 1 – 351  
 Walker J.L. 2 – 401  
 Walkowitz A. 2 – 319  
 Walrond E. 2 – 362  
 Weber M. 2 – 320  
 Wees W.C. 2 – 309, 310  
 Weightman J. 1 – 31  
 Weisgerber J. 2 – 265  
 Welsch W. 1 – 32  
 Werfel F. 1 – 351, 353  
 Westheim P. 1 – 355  
 Whipple J.K. 2 – 400  
 Whitehead A.N. 1 – 32  
 Whitney L. 1 – 227  
 Williams R. 1 – 31, 32  
 Williams W.C. 2 – 365, 397–  
     399  
 Wilson E. 1 – 32, 33  
 Winters Y. 2 – 326  
 Witkiewicz S.I. 2 – 595  
 Witt W. 1 – 469  
 Wolfenstein A. 1 – 359

- Wolfram E. 2 – 130  
 Wolker J. 2 – 638  
 Woolf V. 2 – 309, 311  
 Worringer W. 1 – 355  
 Wright W.H. 2 – 314  
 Wyka K. 1 – 32  
  
 Yeats W.B. 1 – 32; 2 – 311  
  
 Zayas M. de 2 – 319  
 Zukofsky L. 2 – 326, 399  
  
 Абель Г. 1 – 241, 285  
 Абрамович Н.Я. 2 – 85, 86, 131  
 Абриль Х. 2 – 509  
 Августин Бл. 1 – 12  
 Аверинцев С.С. 1 – 231; 2 – 489, 494, 495  
 Авраамов А. 2 – 173, 174  
 Агапов Б. 2 – 563  
 Агеев М. 2 – 207  
 Агриппа Неттесгеймский Г.К. 1 – 509  
 Адам 2 – 26, 27, 71, 85  
 Адаменко В. 1 – 152, 209, 227; 2 – 534  
 Адамов А. 1 – 277, 460  
 Адамов Е. 2 – 139  
 Адамович Г. 2 – 196, 207  
 Адашкина Н.Л. 1 – 64, 75, 76, 259  
 Адорно Т.В. 1 – 14, 18, 19, 32, 260, 298, 333, 350, 358  
 Адугев Н. 1 – 564, 597  
 Азари М. 1 – 500  
 Азеведо Г. де 2 – 474  
 Азизян И.А. 1 – 55, 72, 75, 259, 289  
 Аикса Ф. 2 – 534  
 Айн де ла Торре В.Р. 2 – 499  
 Айала Ф. 2 – 416, 418, 422, 436, 438  
 Айвазов И.Г. 2 – 63  
 Айер А. 2 – 66  
 Айзен М. 2 – 320  
 Айзенберг У. 2 – 325  
 Айт З. 2 – 541  
 Айхенвальд Ю. 1 – 75  
 Аксенов И.А. 1 – 563, 567, 597; 2 – 125, 137, 165, 178, 205  
 Алвареш Кабрал П. 2 – 460  
 Алвареш Кабрал Фр. 2 – 461  
 Алвеш дош Сантош Ф. 2 – 472  
 Алейшадиньо (наст. имя Лисбоа А.Фр.) 2 – 559  
 Алейксандре В. 2 – 425, 426, 433, 436, 438, 440–442, 447  
 Александр М. 2 – 243  
 Александриан С. 2 – 246  
 Алексеев А. 1 – 285; 2 – 184  
 Алексич Д. 2 – 651, 662  
 Аленкар Ж. де 2 – 552, 563  
 Алифьери В. 1 – 421  
 Алкантар Машадо А. де 2 – 549  
 Алланди И. 2 – 248  
 Алланди Р. 2 – 248  
 Алмада Негрейрош Ж. де 2 – 463–470, 473, 479, 482–484, 485, 492, 493, 502  
 Алмейда Г. де 2 – 537–539, 544, 545  
 Алмейда Гарриет Ж.П. 2 – 477  
 Алмейда Ж.А. де 2 – 549  
 Алмейда Прадо Ж.Ф. де 2 – 541  
 Алмейда Р. 2 – 538  
 Аломар Г. 1 – 268; 2 – 404, 449, 450, 459, 497, 498  
 Алонсо А. 2 – 528  
 Алонсо Д. 2 – 404, 426, 428  
 Альбер-Биро П. 1 – 455; 2 – 231, 232, 240  
 Альберти Р. 1 – 139, 278; 2 – 403, 404, 416, 423–426, 428, 436–438, 440, 445, 455  
 Альберто Санчес Л. 2 – 456  
 Альвар М. 2 – 435  
 Альфон А. 1 – 346  
 Алькье Ф. 1 – 479; 2 – 247  
 Альтенберг П. 1 – 303  
 Альтман Н. 2 – 124  
 Альголагирре М. 2 – 403, 425, 436, 439, 455  
 Алягров (Р. Якобсон) 2 – 87, 131, 148, 608  
 Амарал Т. ду 2 – 544, 546  
 Амброзио Ж. 2 – 261  
 Ангель Э. 1 – 303, 323  
 Ангита Эд. 2 – 507  
 Англада Камараса Э. 2 – 459, 462  
 Андерсен Т. 2 – 135  
 Андерсон Маргарет 2 – 326  
 Андерсон Мэрион 2 – 377  
 Андерсон Ш. 2 – 319, 338, 363, 364, 369, 371, 375–386, 389–401  
 Анджевацкий Е. 2 – 591  
 Андраде М. де 1 – 137, 256, 264; 2 – 499, 537–539, 541–544, 547, 549–551, 560–563  
 Андраде О. де 1 – 90, 135; 2 – 537–539, 541, 544–551, 561–563  
 Андреев А. 2 – 174  
 Андреев В.Д. 2 – 638  
 Андреев Л.Г. 1 – 149, 475, 522; 2 – 269  
 Андреев Л.Н. 2 – 144, 182  
 Андрич И. 2 – 646–648, 657, 667  
 Анникян Г.В. 2 – 311  
 Анненков Ю. 1 – 114  
 Аннинский Л.А. 1 – 411  
 Анри М. 2 – 242, 245  
 Антонелли Л. 1 – 406  
 Антониони М. 1 – 285  
 Антуан А. 2 – 209  
 Анхелес Ортис М. 2 – 409  
 Апп Т. 1 – 304, 326, 330, 332, 339, 342, 344  
 Анценгрубер Л. 1 – 356  
 Аппельта Ж. ди 2 – 564  
 Апдайк Дж. 1 – 20  
 Аполяннер Г. 1 – 10, 11, 17, 21, 28, 57, 85, 90, 98, 102, 107, 124, 141, 143, 149–151, 155, 172, 215, 229, 257, 261, 265, 288, 370, 393, 396, 397, 414, 418, 430, 450, 454, 472–474, 484, 488, 490, 493,

- 494, 498, 499, 511, 516,  
517, 522; 2 - 76, 78, 79,  
85, 86, 130, 210, 213—  
223, 225—235, 239—241,  
264, 267, 268, 280, 325,  
326, 330, 336, 343, 358,  
405—407, 417, 420, 429,  
452, 457, 466, 468, 486,  
488, 604, 605, 607, 610,  
617, 620—622, 634, 638,  
657
- Аполлоний Тианский  
1 - 492
- Арагон Л. 1 - 17, 32, 90,  
129, 130, 208, 212, 453—  
456, 458—460, 471, 478,  
482, 488, 490, 494, 495,  
497, 498, 501, 503, 504,  
507, 520, 524—526; 2 -  
190, 191, 196, 197, 230,  
235, 236, 240—243, 248,  
261, 322, 330, 424, 425,  
454, 630, 657, 658, 660
- Аракистайн Л. де 2 - 440
- Аранда Ф. 2 - 423
- Араужо М. де 2 - 461, 544
- Арватов Б.И. 1 - 547, 550,  
553, 556, 587, 595, 596;  
2 - 168, 170
- Арван Дж.К. 1 - 41, 73
- Аргези Т. 1 - 27
- Арсало Мартинес Р.  
2 - 369
- Аренас Б. 2 - 505, 506, 507,  
510
- Арендт Э. 1 - 346
- Арензон Е.Р. 1 - 152
- Аренс Л. 2 - 204, 363
- Аренсберг В.К. 1 - 416
- Аренсберг Л. 2 - 321
- Аренсберг Уильям 2 - 318
- Аренсберг Уолтер 2 - 313,  
321
- Аретино П. 1 - 234
- Ариадна 1 - 396, 397
- Ариосто Л. 1 - 401
- Аристотель 1 - 23, 244, 256,  
493; 2 - 200
- Аристофан 2 - 337
- Аркин Д. 1 - 133
- Арковьяд С.М. 2 - 405, 424,  
440
- Арниут Д. 2 - 339
- Арничес К. 2 - 430
- Арно Н. 2 - 233, 245
- Арнольд М. 1 - 13
- Арнольд С. 1 - 150
- Ароха Х. де 2 - 427
- Арон Р. (Робюр М.) 2 - 248,  
249, 261
- Арп Х. (Ж., Г.) 1 - 176, 201,  
210, 212, 297, 393, 418,  
420, 423, 425, 426, 428,  
430, 438, 444, 446, 447,  
449, 450, 453, 454, 459,  
464; 2 - 56, 235, 240,  
321, 454, 635
- Аррабаль Ф. 1 - 277;  
2 - 247
- Арто А. 1 - 71, 75, 76, 85,  
91, 135, 150, 155, 177,  
200, 201, 205, 217, 218,  
227, 278, 282, 484, 486,  
493, 494, 497—499, 504,  
508, 510, 511, 519, 525,  
526; 2 - 185, 196, 206,  
211, 213, 217, 241, 242,  
246, 248—252, 264, 265,  
269, 513
- Архимед 1 - 154
- Архищенко А.П. 1 - 40, 72,  
239, 259, 285; 2 - 281,  
358
- Асеев Н.Н. 1 - 107; 2 - 150,  
156, 159—163, 165, 168—  
170, 172, 173, 178, 183,  
203, 205
- Асенхо Барбьерн Ф. 2 - 445
- Асис Солер Ф. де 2 - 407
- Аскольдов С.А. 1 - 78
- Асмун В.Ф. 1 - 564
- Асорин (Мартинес Руис Х.)  
2 - 404, 406, 428, 435,  
439, 457
- Астуриас М.А. 1 - 178, 200;  
2 - 500, 502
- Ауб М. 2 - 440, 448
- Аухьер А. 2 - 517, 534
- Афанасьев Е. 2 - 591
- Ахматова А. 1 - 131;  
2 - 151, 153, 292
- Баадер Й. 1 - 122, 433, 434,  
438, 440—442, 445, 466
- Бааль Ж. 1 - 524
- Бааргельд И.Т. (Грюн-  
вальд А.Ф.) 1 - 303,  
449—453, 470
- Бабелон Ж. 2 - 253, 254
- Бабель И.Э. 2 - 174
- Бабёф Г. (наст. имя Ба-  
бёф Фр.Н.) 2 - 242
- Бабински Ж. 1 - 478
- Бабич М. 2 - 662
- Багрицкий Э. 1 - 139, 564
- Баевская В. 2 - 268
- Бажо А. 2 - 215
- Базен А. 1 - 242
- Базилевский А. 1 - 289
- Байбурин А.К. 1 - 149
- Байрон Дж.Г. 1 - 569;  
2 - 362, 464
- Бакариссе М. 2 - 418
- Баккели Р. 1 - 405
- Бакст Л. 1 - 27, 29, 264
- Бакунин М.А. 1 - 16; 2 - 36,  
63, 64
- Балакван А. 2 - 211
- Балашов А. 2 - 145
- Балашова Т.В. 1 - 139, 150,  
228, 559; 2 - 266
- Балла Дж. 1 - 104, 119, 127,  
370, 378; 2 - 279
- Балль Х. (Г.) 1 - 90, 91, 112,  
120, 130, 189, 207, 213,  
214, 237, 295, 297, 300,  
306, 307, 312, 325, 335,  
414—432, 436, 442, 443,  
448, 462—466; 2 - 26,  
49, 63, 65, 321
- Бальзах О. де 1 - 501;  
2 - 208, 300, 379
- Бальмонт К.Д. 1 - 568;  
2 - 63, 160, 176
- Бальяс Э. 2 - 517
- Бандейра М. 2 - 538, 539,  
545, 551, 555, 556
- Бантинг Б. 2 - 399
- Бар Г. 1 - 25, 163, 232, 303,  
318, 371, 455
- Баран Х. 1 - 264
- Барбоза А. 2 - 537, 538, 541
- Барбюс А. 2 - 651
- Бардиевский Х. 2 - 590
- Барзен А.-М. 2 - 217, 221,  
225—228, 268

- Барлах Э. 1 - 190, 306, 310;  
 2 - 422  
 Барнс А. 2 - 352  
 Барнс Дж. 2 - 325  
 Барон Ж. 2 - 241, 243, 253,  
 255  
 Бароха П. 2 - 405, 457  
 Баррадас Р. 2 - 427, 428,  
 450, 451  
 Барраль Э. 2 - 440  
 Баррес М. 1 - 458; 2 - 210,  
 224, 236  
 Барретто Т. 2 - 536  
 Барро Ж.-Л. 1 - 277  
 Барт В. 2 - 196  
 Барт Р. 2 - 211, 212  
 Барток Б. 1 - 174  
 Басслер М. 1 - 347  
 Батай Ж. 1 - 136, 177, 282,  
 483, 486-489, 491, 492,  
 494, 498, 499, 508-510,  
 519, 527; 2 - 14, 61, 211,  
 214, 243, 246, 247, 253-  
 265, 270  
 Баталов Э.Я. 2 - 134  
 Батлер К. 2 - 29  
 Батракова С.П. 1 - 154, 258;  
 2 - 561  
 Баудин П. 1 - 303  
 Бауман З. 1 - 20  
 Бауэр Х. 2 - 328  
 Бах И.С. 1 - 242, 252, 261,  
 263, 336; 2 - 564  
 Бахмайр Г.Ф. С. 1 - 295,  
 306  
 Бяхтин М.М. 1 - 67, 76, 82,  
 84, 231, 258, 263, 524;  
 2 - 107, 134, 301, 311  
 Бачинский К.К. 2 - 590  
 Баш В. 1 - 473  
 Башляр Г. 2 - 261  
 Баян В. (наст. имя Сидо-  
 ров В.И.) 2 - 61, 149,  
 153, 155, 156  
 Беар А. 1 - 213, 474; 2 - 250  
 Бегам Г. 1 - 315  
 Бегас Б. 2 - 591  
 Бегович М. 1 - 29  
 Бедерский А. 2 - 576-580  
 Бедуэн Ж.-Л. 2 - 246, 247  
 Безлепкин Н. 1 - 152  
 Безруч П. 2 - 600  
 Бейкер Х. 2 - 352  
 Бейран М. 2 - 475  
 Бекетова С. 2 - 160  
 Бекк Р. 2 - 69, 81  
 Беккерель А. 1 - 358  
 Беккет С. 1 - 18, 277, 282,  
 460  
 Бёклин А. 1 - 26, 452  
 Бекман М. 1 - 215, 310  
 Бексинский З. 2 - 591  
 Белл В. 2 - 273, 277  
 Белл К. 2 - 273, 275-277,  
 282, 306, 309  
 Белый А. (наст. имя Буга-  
 ев Б.Н.) 1 - 27, 29, 92,  
 112, 115, 119, 130, 153,  
 154, 588, 598; 2 - 80,  
 176, 515  
 Бельмер Х. 2 - 245  
 Бельо П. 2 - 423  
 Бёльше В. 1 - 302  
 Бём А. 2 - 195, 207  
 Бенак К. де 2 - 222  
 Бенаюн Р. 2 - 246  
 Бенедиктова Н. 2 - 159  
 Бени Г. 1 - 19, 294, 296,  
 300, 302, 304, 306, 309,  
 311, 313, 314, 316, 326,  
 334, 335, 338, 342, 344,  
 346, 355, 405  
 Беннетт А. 2 - 274, 302, 305  
 Беннетт Дж.Г. 1 - 17  
 Бентеш М. 2 - 461  
 Бенуа А. 1 - 254; 2 - 28, 63,  
 140, 142, 166, 247  
 Беньямин В. 1 - 229, 240,  
 241, 259, 260, 525;  
 2 - 212, 440, 635  
 Берар Ж. 2 - 358  
 Берг А. 1 - 205, 298  
 Бергамин Х. 2 - 424, 436,  
 440  
 Бергер Л.Г. 1 - 74  
 Бергнус Х. 1 - 469  
 Бергонзи Б. 1 - 17  
 Бергсон А. 1 - 205, 238,  
 241, 248; 2 - 62, 80, 100,  
 176, 217, 222-224, 280,  
 363, 393, 475, 629, 645  
 Бердслей О. 1 - 27, 29  
 Бердлев Н.А. 1 - 45, 59, 62,  
 66, 73, 75, 86, 87, 89, 98,  
 99, 140, 146, 149-151,  
 155, 156, 161, 162, 165,  
 226, 232, 262, 327, 328,  
 356; 2 - 23, 25, 62, 63,  
 105, 122, 126, 127, 134,  
 138, 166, 168, 205  
 Беренс Ф.Р. 1 - 346  
 Беренсон Б. 2 - 275  
 Берент В. 2 - 577  
 Берлеви Г. 2 - 592  
 Бёрлин Ж. 1 - 174  
 Бернар (Бернард) Э. 1 - 29;  
 2 - 276  
 Бернар С. 1 - 29  
 Бёрн-Джонс Ф. 2 - 274  
 Бёрн-Джонс Э.К. 1 - 26  
 Бернае Ж. 2 - 242  
 Бессонова М.А. 1 - 149,  
 170, 226  
 Беттенкур Ребело Ж. де  
 2 - 468  
 Беттенкур Э. де 2 - 470  
 Бетховен Л. ван 1 - 241,  
 260; 2 - 97  
 Бехер Й.Р. 1 - 132, 302,  
 310, 338, 423, 433, 451;  
 2 - 638  
 Бжековский Я. 2 - 584,  
 585, 590, 593  
 Бжеский Я.М. 2 - 592,  
 593  
 Бжозовский Т. 2 - 591  
 Библи К. 2 - 600, 606, 607,  
 618, 620, 621, 624,  
 626  
 Библиер В.С. 1 - 230, 258  
 Бизе Ж. 1 - 236  
 Бин К. 1 - 215  
 Бинне А. 1 - 478  
 Биро А. 2 - 188, 231, 232,  
 240  
 Биассерье П. 2 - 234  
 Блаватская Е.П. 1 - 253;  
 2 - 176  
 Блант У. 2 - 273  
 Бланшар М. 2 - 245, 407  
 Бланшо М. 1 - 287, 479,  
 494, 510; 2 - 211, 213,  
 266  
 Бласс Э. 1 - 301, 302, 307,  
 309, 339  
 Блей Ф. 1 - 303

- Блейх У. 1 — 491; 2 — 97, 280, 658  
Блерико Л. 2 — 79, 86  
Блок А. 1 — 27, 101, 154, 243, 416, 568, 586; 2 — 63, 143, 144, 150, 152, 163, 651  
Блок М. 2 — 270  
Блон М. де 2 — 214, 216  
Блоссфельдт К. 2 — 254  
Блох Э. 1 — 431; 2 — 20, 35, 39  
Блохина Н.В. 1 — 412  
Блюм Л. 2 — 216  
Бо К. 1 — 393  
Боас Дж. 1 — 196  
Боас Ф. 1 — 84  
Бобринская Е.А. 1 — 43, 136, 141, 149, 150, 154—156, 219, 226, 228, 315, 349, 350, 353—355, 410, 411, 466, 470, 475, 523  
Бобров С. 2 — 156, 160—163, 165, 178  
Бове Э. 2 — 225  
Боведа Х. 2 — 426, 427  
Богданов А.А. 1 — 572, 573  
Богданович М. 2 — 654, 661  
Богомазов А. 2 — 190  
Богомолов Н.А. 1 — 43  
Бодини В. 2 — 426  
Бодлер Ш. 1 — 13, 18, 24—27, 295, 299, 301, 325, 331, 347, 404, 568; 2 — 33, 34, 61, 63, 208—212, 218, 266, 464  
Бодюэн Н. 2 — 210, 211, 214, 223—225  
Божидар (наст. имя Гордес Б.) 2 — 162, 163, 205  
Божнев Б. 2 — 165, 196  
Бонне Дж. 1 — 408  
Бой-Желенский Т. 2 — 568, 594  
Боймер Л. 1 — 344  
Бокаже М. Барбоза ду 2 — 474  
Боккаччо Дж. 2 — 337  
Болльдт П. 1 — 302, 304, 309, 344  
Большон П. 1 — 380  
Большаков К. 2 — 149, 155—158, 163, 175  
Бомберг Д. 2 — 274, 277, 283—286  
Бонапарт Л. 1 — 258  
Бонапарт М. 2 — 343  
Боннар П. 1 — 14, 28  
Бонифуа И. 2 — 246  
Бонган А. 2 — 362  
Бонтемпелья М. 1 — 215, 393, 394, 400—402, 411  
Бопш Р. 2 — 544, 549—551, 555  
Бор Н. 1 — 58, 84, 147, 230  
Борев Ю.Б. 1 — 4, 349  
Борель П. 2 — 662  
Борес Ф. 2 — 409, 428, 440  
Бори Б. де 2 — 339  
Бори Р. 2 — 314, 372, 399  
Боровский К.Г. 2 — 597  
Борхес Н. 2 — 427, 428  
Борхес Х.Л. 1 — 135, 215, 267, 268, 272, 289; 2 — 422, 423, 428, 499, 512, 519, 520  
Боттан Дж. 1 — 380  
Ботто А. 2 — 469, 473, 489, 495  
Боулт Дж.Э. 1 — 47, 73, 74, 127, 154  
Бохдзевич А. 2 — 566  
Ботчони У. 1 — 176, 271, 369, 370, 377, 379; 2 — 221, 279, 287  
Бошо А. 2 — 222  
Брага Т. 2 — 461  
Брайтер Э. 2 — 581  
Брак Ж. 1 — 57, 149, 174, 426, 455; 2 — 72, 75, 219, 221, 319, 320, 419  
Брандон А.Ф. 2 — 564  
Бранкузи К. 1 — 135, 175, 189, 191, 193; 2 — 281  
Братов Г. 2 — 143  
Браун С. 2 — 359, 362  
Браун Ф. 1 — 303  
Браунер В. 1 — 120, 135; 2 — 245  
Браунинг Р. 2 — 338, 339  
Бреаль М. 1 — 510, 527  
Брейгуэйт У.С. 2 — 325  
Брентано К. 2 — 172  
Брегон А. 1 — 38, 59, 84, 87, 95, 106; 136, 177, 178, 200, 207, 208, 214, 251, 256, 267, 272—277, 280, 287, 288, 370, 391, 393, 397, 453—461, 471, 472, 474—522, 524—529; 2 — 183, 190, 191, 197, 198, 209, 213, 215, 218, 228, 230—236, 239—248, 250, 253, 260, 261, 264, 269, 322, 323, 330, 409, 424, 425, 441, 454, 471, 500—503, 506, 507, 509, 626—630, 634, 635, 637, 639, 653, 657—660, 662  
Брехт Б. 1 — 21, 51, 423, 457; 2 — 183  
Брешерет В. 2 — 537, 541, 544  
Бржезиня О. 2 — 596—599, 628  
Брик О.М. [О.Б.] 1 — 546, 552, 553; 2 — 114, 115, 150, 168, 171, 206, 207  
Бринтон К. 2 — 200  
Бриско Л. 2 — 301  
Бриссе Ж.-П. 1 — 511  
Британнишский В.Л. 2 — 397  
Брод М. 1 — 303, 324, 357  
Бродниц К. 1 — 422  
Бродский И.А. 2 — 20, 62  
Брокер А. 2 — 198  
Брокгауз Ф. 1 — 538, 594  
Броневский В. 2 — 594  
Броннен А. 1 — 306  
Броук Б. 2 — 626  
Брох Г. 1 — 351  
Брук П. 1 — 282; 2 — 250  
Брук Смит У. 2 — 339  
Брукс В.В. 2 — 314—318, 338, 346, 351, 372, 374, 396, 397, 399  
Бруль М. 2 — 514  
Бруни Л. 2 — 48, 60  
Бруно Дж. 2 — 97  
Брэдбери М. 1 — 15  
Брюгел Ф. 1 — 303  
Брюн Ж. 2 — 247  
Брюсов В.Я. 1 — 568; 2 — 143, 144, 154, 156,

- 160, 161, 164, 169, 170,  
176, 177  
Буало Н. 1 - 13  
Буарке де Оланда С. 2 - 538  
Буаффар Ж.-А. 2 - 241-243,  
256, 259  
Бугуева Ю.В. 1 - 357  
Будагова Л.Н. 2 - 638, 639  
Бузони Ф. 1 - 237  
Буйницкий Т. 2 - 586  
Буйон Ф. 1 - 284  
Булгаков С.Н. 1 - 61, 111,  
116, 122, 153  
Бун Д. 2 - 373  
Бунур В. 2 - 247  
Буноэль Л. 1 - 59, 95, 242,  
495; 2 - 240, 403, 440,  
442, 445  
Буральо П. 1 - 283  
Буркардт Я. 1 - 252  
Бурлок В. 1 - 464; 2 - 59,  
140-143, 150  
Бурлок Д. 1 - 95, 114, 126-  
128, 135, 154, 181, 218,  
235, 464, 465; 2 - 13, 16,  
19, 30, 43, 45, 46, 59, 61,  
62, 64, 65, 74, 81, 82, 87,  
98, 129, 130, 140-146,  
149, 150, 154, 156, 157,  
164, 166, 174, 185, 186,  
199-205, 207  
Бурлок Н. 1 - 113, 122, 152,  
153; 2 - 59, 65, 140-145,  
150, 156  
Бурса А. 2 - 590  
Бухарин Н.И. 1 - 570, 572,  
574; 2 - 630  
Бупцати Д. 1 - 280, 394,  
401-403, 411  
Бупц П. 1 - 366; 2 - 139  
Бушуева С.К. 1 - 412;  
2 - 137  
Буэлье С.-Ж. де 2 - 216, 228  
Бьой Касарес А. 1 - 215  
Бэкон Ф. 1 - 284, 521;  
2 - 97  
Бюлер К. 1 - 84  
Бюргер П. 1 - 18, 19, 41, 42,  
47, 293  
Бютор М. 1 - 282  
Бюффе-Пикабия Г. 1 - 413,  
414  
Бюхнер Г. 1 - 405  
Бялошевский М. 2 - 590  
Вагинов К.К. (наст. имя  
Вагенгейм К.К.) 2 - 63,  
179-181, 196  
Вагнер Р. 1 - 24, 26, 27,  
232, 236, 242, 323, 324;  
2 - 97, 209, 252, 389,  
416, 537  
Важик А. 2 - 584, 590  
Вазарелли В. 2 - 329  
Вайда А. 1 - 286  
Вайзер Л. 1 - 264  
Вайс П. 1 - 283, 432  
Вайс Э. 1 - 326  
Вайскопф М. 1 - 151, 153,  
155  
Вайн Р. 2 - 242, 245  
Вакар И.А. 1 - 349, 350  
Валери П. 1 - 17, 28, 235,  
245, 261, 501, 519;  
2 - 233, 239, 268, 435,  
480  
Валишевский З. 2 - 60  
Валкович А. 2 - 319  
Валь Ж. 2 - 247, 263  
Вальбер П. 2 - 261  
Вальден Г. 1 - 300, 319,  
324, 329, 442, 443, 451;  
2 - 651  
Валье А. дель 2 - 436  
Валье Р. дель (наст. имя  
Гутьеррес М.) 2 - 505  
Валье-Инклан Р. дель  
1 - 26; 2 - 403, 418, 422,  
425, 428, 430-433, 435,  
436, 457  
Вальехо С. 1 - 90, 139;  
2 - 499, 508, 509, 512,  
518, 522-529, 531, 532  
Вальтер А. 2 - 216  
Вальпель О. 1 - 109, 152,  
442; 2 - 183, 206  
Ван Вехтен К. 2 - 314, 317,  
321, 325, 362, 363, 389  
Ван Гог В. 1 - 23, 29, 166,  
186, 187, 316, 355, 450;  
2 - 71, 107, 134, 272,  
274, 276, 319, 320, 377  
Ван Годдис Я. (наст. имя  
Давидсон Г.) 1 - 294,  
302, 309, 344-346, 419,  
430; 2 - 178  
Ван Донген К. 2 - 257  
Ван Дусбург Т. (Бонсет)  
1 - 186, 445-447, 459  
Ван Рес О. 1 - 418  
Вандепутт А. 2 - 266  
Вандо-Вильяр И. дель  
2 - 418, 421  
Ванек К. 2 - 600  
Ванноз Л. 2 - 222  
Вангура В. 2 - 600, 621  
Варо Р. 2 - 424, 453  
Варшавчик Г. 2 - 546  
Вас де Каминья П. 2 - 547,  
563  
Василевский З. 2 - 591  
Васильев И.Е. 1 - 43, 44,  
152  
Васина Е. 2 - 564  
Васкес Диас Д. 2 - 428, 440  
Васконселос Х. 2 - 499,  
517, 523  
Вассер А. 2 - 498  
Ват А. 1 - 267; 2 - 573, 582,  
590  
Вахрамеев А.И. 2 - 195  
Вахтангов Е.Б. 2 - 183  
Ваплавек Б. 2 - 602-604,  
610, 621, 626  
Ваш Р. 2 - 469  
Ваш Э. 2 - 469  
Ваше Ж. 1 - 455, 485, 488;  
2 - 234, 235, 424  
Вашингтон Букер Т. 2 - 361  
Вашконселос Э. де 2 - 474  
Введенский А. 1 - 103, 122,  
130, 143, 153; 2 - 165,  
192, 193, 203, 522  
Вебер М. 1 - 333  
Веберн А. 1 - 336  
Вега Г. де ла 2 - 455  
Вега Лопе де 2 - 339  
Ведекинд Ф. 1 - 323, 405,  
419  
Вожинский К. 2 - 577  
Вейдле В. 2 - 27, 63  
Вейль И. 2 - 626  
Вейль Э. 2 - 261  
Вейннигер О. 1 - 306  
Вейсс Э. 1 - 309  
Вейхерт Р. 1 - 337

- Великовский С.И. 1 – 99, 114, 151  
 Велькопольский О. 2 – 585  
 Вельфлин Г. 1 – 252  
 Вельш В. 1 – 15, 20  
 Венгёрова З. 1 – 262; 2 – 282, 283, 345, 346, 397, 398  
 Вентадорн Б. де 2 – 339  
 Верга Дж. 1 – 408  
 Верде С. 2 – 464, 473, 474, 495  
 Веревкина М.В. 1 – 336  
 Вересаев В. 2 – 638  
 Верлен П. 1 – 26, 27, 232, 309, 325, 472, 514, 527, 568; 2 – 230, 239, 455  
 Вернадский В.И. 1 – 55, 75, 85, 86, 358; 2 – 93  
 Вертов Д. 1 – 137, 260, 556, 596; 2 – 171, 620  
 Верфель Ф. 1 – 302, 303, 307, 309, 320, 326, 339, 405, 419, 431, 451; 2 – 422  
 Верхарн Э. 1 – 269, 362, 404; 2 – 80, 216, 217, 223, 224, 229, 538  
 Веселовский А.Н. 1 – 10, 31; 2 – 16  
 Веснины братья Л.А., В.А. и А.А. 1 – 553, 554; 2 – 168, 171  
 Вестфален Э.А. – 2 – 508, 509  
 Вестхайм П. 1 – 355  
 Виан Б. 1 – 281, 290  
 Виана Э. 2 – 461, 466, 469, 473  
 Вигилианский Е. 2 – 192  
 Вигорелли Д. 1 – 393  
 Видаль П. 2 – 339  
 Видрич В. 1 – 29  
 Виейра А. 2 – 477, 564  
 Виетта С. 1 – 330, 331  
 Визан Т. де 2 – 225  
 Вийон Ф. 2 – 339  
 Вико Дж. 1 – 157, 256; 2 – 300  
 Виктория Т.Л. 1 – 253  
 Вила-Лобос Э. 1 – 237; 2 – 538, 541, 544, 564  
 Вилле Б. 1 – 302  
 Виллумсен Й. 1 – 30  
 Вильденстен Ж. 2 – 253, 255  
 Вильдрак III. 1 – 270; 2 – 217  
 Вилье де Лиль-Адан Ф.О. 1 – 24  
 Вильсон В. 2 – 96  
 Винавер С. 2 – 642, 647, 648, 650, 651, 653, 657  
 Виндельбанд В. 1 – 348  
 Вине Р. 1 – 343; 2 – 174, 182, 422  
 Винклер К. 2 – 581, 582  
 Виноградов И. 2 – 72  
 Винокур Г. 1 – 48, 74, 113  
 Виньес Э. 2 – 409  
 Виоллис Ж. 2 – 215  
 Вирдунг С. 1 – 261  
 Вирильо П. 2 – 47  
 Витгенштейн Л. 1 – 26; 2 – 66  
 Виткевич Ст.И. 1 – 278; 2 – 568, 569, 571–575, 580, 581, 583, 587, 588, 590–594  
 Витковский Р.К. 2 – 581  
 Витрак Р. 1 – 484, 493, 508, 511, 512, 515, 527; 2 – 215, 240–242, 248–251, 253, 269  
 Виттлин Ю. 2 – 578  
 Витьер С. 2 – 504, 534  
 Вламинк М. 1 – 100, 166, 169, 171; 2 – 218, 219, 272, 320, 653  
 Власов В.Г. 1 – 148, 349  
 Вовенарг Л. де Кляше 1 – 523  
 Войткевич В. 1 – 29; 2 – 571  
 Войцех Линке Б. 2 – 591  
 Волков С. 2 – 62  
 Володина И.П. 1 – 412  
 Волошин М. 1 – 557, 596; 2 – 144  
 Волошинов В.Н. 1 – 84; 2 – 311  
 Волькер И. 2 – 600, 601, 606, 608  
 Вольтер Ф.-М. А. де 1 – 419; 2 – 449  
 Вольф К. 1 – 307, 324, 352  
 Вольфенштейн А. 1 – 294, 302, 310, 339, 346  
 Вонсович В. 2 – 581  
 Вордсворт У. 2 – 294  
 Воркачев С.Г. 1 – 356  
 Воррингер В. 1 – 232, 317, 318, 358; 2 – 294, 306  
 Восковец И. 2 – 612  
 Вронецкий Я. 2 – 576, 577  
 Врубель М.А. 1 – 30  
 Врхлицкий Я. 2 – 599  
 Вуароль С. 2 – 225, 227  
 Вулф В. 1 – 16, 20; 2 – 273, 290, 293, 300–303, 306, 309, 326  
 Вулф Л. 2 – 273, 274  
 Вулф Т. 2 – 377  
 Вундерлих А.К. 2 – 328  
 Вучо А. 2 – 657, 658, 661  
 Вчелчича Г. 2 – 626  
 Выготский Л. 1 – 84  
 Выспанский С. 2 – 567, 568, 570  
 Вэчел Л. 2 – 325, 377  
 Вюйермоз Э. 1 – 242  
 Вязова Е. 1 – 149  
 Вялов К.А. 2 – 6  
 Габо Н. (наст. имя Певзнер Н.А.) 2 – 295, 296  
 Габрилович Е. 1 – 563–565, 568, 596, 597; 2 – 165, 172, 176–178, 206  
 Габриэле А. 1 – 268, 410  
 Гаветта Э. 1 – 274  
 Гавличек К. (Боровский Г.) 2 – 597  
 Гаврилов А. 1 – 524  
 Гадамер Х.-Г. 1 – 333  
 Газданов Г. 2 – 207  
 Газенклевер В. 2 – 573, 578  
 Гай Я. 2 – 591  
 Гайденок П. 1 – 54  
 Гайя Р. 2 – 409  
 Гала (наст. имя Дьяконова Е.) 2 – 240  
 Галас Ф. 2 – 618, 619, 621, 625, 626  
 Гален-Каллела А. 1 – 29  
 Галчинский К.И. 2 – 586, 587, 590, 594



- Гальегос Р. 1 – 200  
 Гальцева Р. 1 – 87  
 Гальцова Е.Д. 1 – 94, 150, 278, 599; 2 – 2, 270  
 Гама В. да 2 – 460  
 Гамильтон А. 2 – 373  
 Гамсун К. 1 – 200  
 Ган А. 1 – 548, 549, 551, 553, 555, 556, 586, 587, 591, 594, 596; 2 – 135  
 Гандияк М. де 2 – 247  
 Ганс А. 1 – 241, 260; 2 – 189  
 Гарбуз А. 2 – 129  
 Гарви М. 2 – 360  
 Гаргальо П. 2 – 407  
 Гарибальди Д. 1 – 369  
 Гарсиа Кабрера П. 2 – 440  
 Гарсиа Лорка Ф. 1 – 59, 139, 194, 195, 219, 220, 227, 228; 2 – 403, 421, 436, 438, 440, 443, 454, 459, 516, 518  
 Гарсиа Маркес Г. 2 – 374  
 Гарсиа Марото Г. 2 – 440  
 Гартман Э. фон 2 – 224  
 Гарфиас П. 2 – 427, 430, 436, 519  
 Гаскойн Д. 2 – 322  
 Гаспаров М.Л. 1 – 24, 29, 33, 265  
 Гастев А. 1 – 260; 2 – 53, 65  
 Гауди А. 2 – 448  
 Гаузер Г. 1 – 564  
 Гауш Р. 1 – 358  
 Гауптман Г. 1 – 302, 326  
 Гауссман И. 2 – 606  
 Гаффе Р. 1 – 477  
 Гачева А.Г. 1 – 4  
 Гаш С. 2 – 397, 445, 452, 453  
 Гваттари Ф. 2 – 252  
 Гвоздецкий Г. 2 – 581  
 Геббельс Х.-Ф. 1 – 405  
 Геббельс Й.-П. 1 – 310  
 Гегель Г.В.Ф. 1 – 205, 234, 333, 340, 487–489, 508; 2 – 242, 261  
 Гедель К. 1 – 58  
 Гедес Л. 2 – 554  
 Гейзенберг В. 1 – 262  
 Гейм Г. 1 – 302, 304, 307, 308, 326, 329, 332, 338, 341, 342, 357, 358; 2 – 178, 578  
 Гейне Г. 1 – 16; 2 – 339  
 Гейнсборо Т. 2 – 209  
 Гейро Р. 2 – 198  
 Гейслер И. 2 – 246  
 Гейтс Г.Л. 2 – 352  
 Гейтум А. 2 – 612  
 Геккель Э. 2 – 223  
 Гелескул А. 2 – 478  
 Гельвеций К.А. 1 – 340  
 Гельдерлин И.К.Ф. 1 – 298, 316, 344  
 Гельмгольц Г. 1 – 238  
 Геон А. 2 – 217  
 Георге С. 1 – 25, 299, 304, 307, 324–326, 342  
 Гераклит 2 – 51  
 Геринг Р. 1 – 294  
 Герман М.Ю. 1 – 51, 57, 61, 74–76, 148  
 Герман-Нейссе М. 1 – 310, 323, 339  
 Герт В. 1 – 474  
 Герцфельде В. 2 – 178  
 Гершвин Дж. 2 – 200  
 Гершензон М.О. 1 – 156; 2 – 107–109, 135  
 Гессе Г. 1 – 326, 351; 2 – 488, 489, 495  
 Гест Б. 2 – 342  
 Гёте И.-В. 1 – 16, 245, 251, 263, 299, 304, 569; 2 – 338, 488, 579, 632  
 Гидион Э. 1 – 39, 72  
 Гизадо А.П. 2 – 464, 467, 473  
 Гийом П. 1 – 174  
 Гийл Э. 2 – 273  
 Гиль Р. 2 – 222, 223  
 Гильен Н. 1 – 139, 223; 2 – 359, 514–518, 534, 535  
 Гильен Х. 1 – 131, 154, 287; 2 – 403, 418, 428, 436, 437, 440, 442, 444, 447  
 Гимаранс Б. 2 – 564  
 Гимараэс Э. 2 – 465  
 Гингер А. 2 – 196  
 Гинзбург К. 1 – 264  
 Гинзбург М.Я. 1 – 50, 554, 566, 596  
 Гиппиус З. 2 – 63, 155, 156  
 Гириш Ю.Н. 1 – 75, 155, 224, 228, 390; 2 – 350, 561  
 Гитлер А. 1 – 70, 311  
 Главачек К. 2 – 596, 597, 599  
 Гладков Б. 1 – 553  
 Глаузер Ф. 1 – 430  
 Глебова Т. 2 – 193  
 Глебова-Судейкина О. 2 – 153  
 Глез А. 1 – 271; 2 – 75, 129–321, 330, 417, 419, 424, 429  
 Гликсон Ж. 1 – 404  
 Гнедов В. 1 – 129, 206, 211; 2 – 18, 63, 140, 151–155  
 Гоббс Т. 1 – 339; 2 – 475  
 Говони К. 1 – 361, 366, 385, 386  
 Гоген П. 1 – 11, 14, 28, 29, 166–169, 172, 185, 232, 315, 316, 355, 450; 2 – 71, 107, 134, 272, 276, 319, 320, 377  
 Гоголь Н.В. 1 – 402, 411; 2 – 145, 176, 183, 184  
 Годлер Ф. 2 – 107, 134  
 Годье-Бржешка А. 2 – 278–281, 285, 289, 291, 293, 294, 296, 297, 343, 344  
 Гойя Фр. 1 – 285, 450; 2 – 320, 425  
 Голан В. 2 – 625, 626  
 Голдинг Дж. 1 – 57  
 Голдман Э. 2 – 317  
 Голдуотер Р. 1 – 152, 160, 182  
 Гольц И. 1 – 95, 215, 296, 302, 310, 313, 316, 323, 473, 474, 522; 2 – 167, 188, 189, 213, 232, 240, 241, 422, 440, 573, 638, 650–652  
 Голомшток И. 1 – 44, 61, 73, 75  
 Голсуорси Дж. 2 – 280, 302  
 Голубкина А.С. 1 – 107, 152  
 Гольцнев В. 1 – 433, 440, 463  
 Гольдбаум Э. 1 – 344

- Гольцшиmidt В. 2 - 46, 47  
 Гомбрович В. 1 - 278, 280;  
 2 - 587-590  
 Гомер 1 - 165, 249, 255,  
 264, 371, 569; 2 - 25,  
 175, 339, 452  
 Гомес де ла Серна Р. 1 - 63,  
 91, 120, 132, 241, 394;  
 2 - 403-408, 410-418,  
 424, 425, 427, 429, 432,  
 434-440, 444, 451, 453,  
 455, 457, 519  
 Гомес Корреа Э. 2 - 505  
 Гомес-Каррильо Э. 2 - 418  
 Гонгора Л. де 2 - 404, 424,  
 436-439, 444, 445, 447,  
 455, 458, 560  
 Гонзаг-Фрик Л. де 2 - 228  
 Гонзал И. 2 - 600, 610, 626,  
 629  
 Гонсалес Х. 2 - 407, 456  
 Гончаренко С. 2 - 529  
 Гончарова Н. 1 - 57, 73,  
 107, 143, 154, 158, 179,  
 181, 184, 189, 218, 463,  
 464, 545; 2 - 78, 81, 142,  
 158-161, 196, 274  
 Гор С. 2 - 274, 277  
 Гора Й. 2 - 625  
 Горбатенко М.Б. 1 - 352  
 Горки А. 2 - 329  
 Городецкий С.М. 2 - 141  
 Горький М. 1 - 155, 538;  
 2 - 166, 488, 651, 671  
 Горячева Т.В. 1 - 43, 61, 63,  
 66; 2 - 136, 535  
 Госс А.-М. 2 - 223  
 Готлиб Г. 2 - 581  
 Готорн Н. 2 - 338  
 Готье Т. 1 - 15, 25, 27, 295;  
 2 - 208  
 Гофман И. 1 - 148, 402  
 Гофман Э.Т.А. 2 - 175, 181,  
 183, 184  
 Гофмансталь Г. 1 - 25, 26,  
 303, 304, 325, 326, 405  
 Гофмейстер А. 2 - 600, 608  
 Гошано Г. 1 - 385, 386  
 Грааль-Арельский (наст.  
 имя Петров Ст.) 2 - 151,  
 152  
 Грабарь И. 1 - 68  
 Грабинский Ст. 2 - 587,  
 589, 590  
 Грак Ж. 1 - 280, 492, 494,  
 497, 498; 2 - 244, 246.  
 Гранвиль И.Ж. (наст. имя  
 Жерар Ж.И.И.) 2 - 256  
 Грант Д. 2 - 273, 274, 277  
 Граса Аранья Ж. да 2 - 537,  
 540, 541  
 Грасс Г. 1 - 280, 289  
 Грассе Э. 1 - 520  
 Графе Ф. 1 - 303  
 Грейвз Р. 1 - 16  
 Григорьев В. 2 - 132  
 Гринберг С. 2 - 322  
 Гриколь М. 2 - 254-256, 259  
 Грис Х. 1 - 57, 174; 2 - 326,  
 327, 406-409, 417-419,  
 428, 454  
 Гройс Б. 1 - 60, 75, 259  
 Грошус В. 1 - 63; 2 - 105,  
 134, 651  
 Гросс Г. (Дж., Ж.) 1 - 64,  
 405, 433, 434, 436-440,  
 405, 440-443, 445, 450,  
 451, 464, 474; 2 - 173,  
 182, 422, 651  
 Гросс О. 1 - 358, 433  
 Гроховых Ст. 2 - 590  
 Грузинов И. 1 - 234; 2 -  
 131, 137, 165  
 Грыгар М. 2 - 138  
 Грышковский Я. 2 - 581  
 Грюневальд М. 1 - 315  
 Грикалов А. 1 - 149  
 Гуаринери К. 2 - 541, 546  
 Губанова Г.И. 1 - 150  
 Гудиашивили Л. 2 - 61  
 Гуде А. 2 - 247  
 Гуковский М.А. 1 - 410  
 Гулевич В. 2 - 576  
 Гулевич Е. 2 - 568, 577-579  
 Гулка Я. 2 - 606  
 Гуляницкая Н. 1 - 259  
 Гумилев Н. 2 - 80, 154  
 Гунин Л. 2 - 285  
 Гуно Ш.Ф. 1 - 236  
 Гурмон Р. де 2 - 662  
 Гуро Е. 1 - 30, 102, 155,  
 201, 464; 2 - 6, 11, 13,  
 20, 26, 63, 82, 140, 141,  
 146, 155, 159, 204  
 Гурьянова Н.А. 1 - 43, 104,  
 148, 151, 153, 156, 470;  
 2 - 60  
 Гуссерль Э. 1 - 133, 317  
 Гуськов Н.А. 1 - 151  
 Гутьеррес Альбело Э.  
 2 - 440  
 Гутьеррес Солана Х.  
 2 - 442  
 Гюбнер Ф. 2 - 167, 183, 205  
 Гюго Валентина ? - 245  
 Гюго Виктор 1 - 198, 477;  
 2 - 208  
 Гюксманс Ж.К. 1 - 26, 28,  
 233  
 Гюнттер Х. 1 - 153; 2 - 171  
 Гютерсло П. фон 1 - 303  
 Д'Аламбер Ж.Л. 1 - 521  
 Д'Аннунцио Г. 1 - 24, 25,  
 29, 176, 361, 377, 410;  
 2 - 452  
 Д'Орс Э. 2 - 417, 448, 449  
 Д'Эспезель П. 2 - 253, 255  
 Дав А. 2 - 319  
 Давичо О. 2 - 660, 661, 665  
 Дали С. 1 - 128, 135, 160,  
 177, 235, 245, 398, 480-  
 482, 504, 506; 2 - 240-  
 243, 245, 254, 256, 286,  
 287, 322, 324, 328, 397,  
 403, 407, 409, 418, 423-  
 426, 439-443, 445, 452,  
 453, 635, 636  
 Даль В. 1 - 537, 543, 594  
 Дама Л. 2 - 358  
 Данбар П. 2 - 352, 365  
 Дандье А. 2 - 255, 256  
 Дани Д.У. 1 - 58, 75  
 Данташ Ж. 2 - 456, 465,  
 466, 468, 482  
 Данте А. 1 - 74, 580, 585;  
 2 - 338, 339, 346  
 Дантес Ж.П. 2 - 143  
 Дарвин Ч. 1 - 238; 2 - 55,  
 56  
 Дарио Р. 1 - 26; 2 - 406,  
 457, 497, 498, 513,  
 524  
 Дармстеттер А. 1 - 527  
 Даши М. 2 - 239  
 Де Арока Х. 2 - 427

- Де Кирико Дж. 1 - 64, 135, 215, 393-397, 411, 451, 456, 490, 494; 2 - 240, 254  
 Дебблин А. 1 - 294, 299, 309, 326, 332, 339, 342, 343, 346, 405  
 Дебор Г. 2 - 234, 239, 265  
 Дебюсси К. 1 - 27, 236, 242  
 Деваль П. 2 - 236  
 Дега Э. 1 - 167  
 Деготте Ж. 1 - 283  
 Деготь В. 1 - 64, 72, 76, 155  
 Дединад М. 2 - 657  
 Дезе Д. 1 - 283  
 Дейви Д. 2 - 294  
 Дейли Н. 1 - 22  
 Дейчес Д. 2 - 303  
 Декарт Р. 1 - 331; 2 - 488  
 Декоден М. 2 - 214-217, 220, 221  
 Делакруа Э. 2 - 320  
 Делез Ж. 2 - 211, 252  
 Делл Ф. 2 - 317, 377  
 Деллюк Л. 1 - 285  
 Делоне Р. 1 - 337, 450; 2 - 77, 79, 215, 226, 227, 234, 320, 418, 424, 466, 471  
 Делоне С. 1 - 123; 2 - 227, 228, 236, 417, 418, 428, 466, 468  
 Дельво П. 2 - 245  
 Дельпи Л. 2 - 209  
 Дельтей Ж. 2 - 241  
 Дельфини А. 1 - 394  
 Демель Р. 1 - 304  
 Демут Ч. 2 - 321, 325, 364, 366, 368, 369  
 Дени М. 2 - 71  
 Денисов В. 2 - 166  
 Денеро Ф. 1 - 119, 127  
 Дерваль Б. 1 - 502, 503  
 Дерен А. 1 - 166, 168, 171, 235, 236; 2 - 218, 272, 274  
 Державин Г.Р. 1 - 235  
 Дери Т. 1 - 278, 493, 524  
 Деррида Ж. 2 - 211, 252  
 Деснос Р. 1 - 63, 177, 270, 484-486; 2 - 197, 236, 240-242, 253, 255, 256, 424, 454, 500  
 Джакометти А. 1 - 177, 178, 190, 192, 280, 284, 464; 2 - 254, 322  
 Джеймисон Ф. 1 - 20  
 Джеймс Г. 2 - 318  
 Джеймс У. 1 - 15, 479; 2 - 217, 223, 224, 335, 363, 392-394  
 Джойс Дж. 1 - 11, 12, 15, 17, 18, 20, 23, 28, 30, 32, 51, 243, 248, 394; 2 - 290, 293, 300, 302-306, 309, 311, 326, 327, 332, 425, 436, 440  
 Джонс Р. 2 - 327  
 Джонсон Дж. У. 1 - 221, 222; 2 - 347, 359, 361-363  
 Джонсон Ч. 2 - 347  
 Джотто 1 - 167, 315; 2 - 275, 276, 296  
 Дриан Б. 2 - 360  
 Диас Касануэва У. 2 - 505  
 Диас Фернандес Х. 2 - 404  
 Диас-Канеха Х.М. 2 - 423, 440  
 Диас-Плаха Г. 1 - 267, 286  
 Дивуар Ф. 2 - 221, 267  
 Дяди-Юберман Ж. 1 - 527  
 Дидро Д. 1 - 521  
 Диэго Падро Х.И. де 1 - 222  
 Диэго Х. 1 - 83; 2 - 403, 406, 418, 420-422, 426, 428, 434, 436, 437, 439, 440, 442, 519  
 Дикс О. 1 - 310, 438, 439; 2 - 173, 422  
 Дмитриев В. 2 - 179  
 Дмитриева Н. 1 - 9, 31, 33  
 Дмитриевич М. 2 - 658  
 Добролюбов А.М. 1 - 25  
 Добролюбов Н.А. 2 - 16  
 Добрышкина А.В. 1 - 289  
 Добужинский М. 1 - 145  
 Добычина Н. 2 - 159  
 Додж М. 2 - 317, 318, 321, 325  
 Дойблер Т. 1 - 313, 316, 326, 329, 433, 435, 451  
 Долгополов Л. 1 - 155  
 Должикский Л. 2 - 581  
 Домаль Р. 1 - 276; 2 - 242  
 Доменчина Х.Х. 2 - 438  
 Домингес О. 1 - 278, 480; 2 - 245, 424, 440  
 Домингеш А. 2 - 471  
 Домье О.-В. 1 - 167, 315  
 Донадини У. 1 - 29  
 Донати Э. 2 - 328  
 Дони Дж. 2 - 274, 337  
 Дос Пассос Дж. 2 - 329  
 Достоевский Ф.М. 1 - 15, 404; 2 - 74, 147, 176, 180, 183, 487, 491, 645, 651  
 Дотремон Кр. 2 - 245  
 Драгнап Р. 2 - 655, 656  
 Драйзер Т. 2 - 377, 379  
 Дранов А.В. 1 - 355  
 Древин А. 2 - 135  
 Дрей А. 1 - 302  
 Дреслер К. фон 1 - 346  
 Дрие ла Рошель П. 2 - 235, 236  
 Друммонд де Андраде К. 2 - 545, 549, 550, 555-557, 560, 563  
 Друскин Я. 1 - 44, 47  
 Дуарте А. 2 - 469, 475  
 Дубин С.Б. 1 - 350, 524  
 Дуганов Р.В. 1 - 151, 155, 415, 467; 2 - 130, 143  
 Дуглас Ф. 2 - 352  
 Дудаков-Кашуро К.В. 1 - 152, 153  
 Дуды-Грач В. 2 - 591  
 Дулиттл Х. (Х.Д.) 2 - 290, 325, 339, 341-344, 346, 366, 367, 396  
 Дуниковский К. 2 - 281  
 Дункан А. 2 - 321  
 Дусз Ж. 1 - 490  
 Дучач Й. 2 - 647  
 Дьюк Дж. 2 - 314  
 Дэрмс П. 1 - 456, 458-460, 473; 2 - 214, 215, 230  
 Дю Белле Ж. 1 - 244; 2 - 339  
 Дюамель Ж. 1 - 270; 2 - 217  
 Дюбуа У.Э. Б. 2 - 347-348, 351, 358, 360-363, 398

- Дюбюффе Ж. 1 — 284  
 Дюкасс И. 1 — 516  
 Дюлак Ж. 1 — 285  
 Дюмезиль Ж. 1 — 264  
 Дюпре Ж.-П. 2 — 246  
 Дюре Т. 1 — 16; 2 — 209, 273  
 Дюрер А. 1 — 452  
 Дюркгейм Э. 1 — 238  
 Дюртен Л. 1 — 270  
 Дютур Ж. 1 — 288  
 Дюшан М. 1 — 121, 414, 417, 425, 442, 455, 460, 512, 515; 2 — 219, 227, 234, 235, 240, 245, 246, 310, 313, 320, 321, 323, 324, 417, 471, 657  
 Дятлиев С.П. 1 — 27, 174; 2 — 407, 408, 462  
  
 Еврафов Н. 2 — 194  
 Евреинов Н.Н. 1 — 75, 91, 113, 150; 2 — 10, 11, 61—63, 155  
 Еврипид 2 — 341  
 Егоров Б.Ф. 1 — 156  
 Ежек Я. 2 — 626  
 Елистратова А.А. 1 — 10  
 Ендрыськ Е. 2 — 591  
 Ермилова Е.В. 1 — 260  
 Ермолаев А. 1 — 598  
 Ермолаева В. 2 — 110  
 Ерофеев В.В. 1 — 290  
 Ершов Г. 1 — 594; 2 — 61  
 Есенин С.А. 1 — 107, 139, 142, 260; 2 — 172, 195, 204, 651, 657  
 Ефтин В. 2 — 647  
  
 Жадова Л.А. 1 — 551  
 Жаккар Ж.-Ф. 1 — 154; 2 — 207  
 Якоб М. 1 — 397, 418; 2 — 210, 218, 221, 230, 407, 417, 424, 440, 653  
 Жамм Фр. 1 — 361; 2 — 216, 217  
 Жане П. 1 — 478, 504, 508, 510; 2 — 222, 241  
 Жаннере III.-Э. 2 — 71, 105, 215  
 Жарри А. 1 — 282, 418, 508, 526; 2 — 211, 218, 219, 221, 229, 234, 239, 242, 248—251, 267, 269  
 Жары III. 2 — 637  
 Жевержеев Л.И. 1 — 148; 2 — 141, 143, 148  
 Женни Л. 1 — 476  
 Жерар Фр. 2 — 241  
 Жеребин А.И. 1 — 87, 149, 303, 311, 324, 331, 357  
 Живадинович Бор В. 2 — 662  
 Живанович Н. 2 — 662  
 Жид А. 1 — 362, 454, 486; 2 — 216, 217, 224, 237, 488, 653, 657  
 Жизновский Я. 2 — 581  
 Жильбер-Леконт Р. 2 — 242  
 Жирмунский В.М. 1 — 49, 74; 2 — 183, 277, 288, 310  
 Жозе П. 2 — 246, 247  
 Жубер А. 1 — 521  
 Жув Ж.П. 2 — 217  
 Жуной-и-Мунс Ж.М. 2 — 451  
 Жулявич О. 1 — 26  
  
 Заар Ф. фон 1 — 356  
 Заболюцкий Н. 1 — 107, 109, 126, 134, 143; 2 — 165, 193, 203, 204, 522  
 Завада В. 2 — 620, 621, 624, 626  
 Заградничек Я. 2 — 625  
 Загурский Е. 2 — 586  
 Зайас М. де 1 — 173, 416; 2 — 319, 325  
 Зайферт Ф. 1 — 450  
 Зак Г. 1 — 294, 295, 339  
 Зак Л. (Хрисанф, Россиянский) 2 — 155, 156  
 Зак Э. 2 — 582  
 Заламбани М. 2 — 206  
 Зальцман П. 2 — 193  
 Замоиский А. 2 — 576, 578, 581  
 Замятин Е.И. 1 — 141, 148; 2 — 121, 122, 137  
 Заруба Е. 2 — 581  
 Захаров А.Н. 2 — 206  
 Зацепина М.В. 1 — 359  
  
 Зеве И. 1 — 11, 409, 410, 412  
 Зверев А.М. 1 — 349, 357; 2 — 397  
 Зданевич И. (Ильязд) 1 — 114, 120, 150, 458, 459, 463—465, 470; 2 — 8, 33, 42, 57, 60, 61, 63, 65, 158, 161, 164—166, 184, 187, 196—198, 203  
 Зданевич К. 1 — 181; 2 — 60, 63  
 Зегадлович Э. 2 — 578  
 Зелинский К.Л. 1 — 556, 563, 564, 570—580, 582, 584—586, 596—598; 2 — 165  
 Зелинский Ст. 2 — 591  
 Земенков Б. 2 — 164, 165, 175—177, 206  
 Земсков В.Б. 2 — 533, 534, 564  
 Зенкевич М. 1 — 109; 2 — 172, 344  
 Зенкин С.Н. 2 — 270  
 Зеньковский В. 2 — 64  
 Зернер В. 1 — 425, 431, 453, 456  
 Зямбакка М. 2 — 247  
 Зяменков А.П. 1 — 4, 289, 350  
 Зяммель Г. 1 — 333, 340  
 Златапер III. 1 — 405  
 Злыднева Н.В. 1 — 69, 76, 129, 148, 150, 154  
 Зогович Р. 2 — 646, 665, 666  
 Золотухин Г. 2 — 165  
 Золя Э. 1 — 238  
 Зорге Р.И. 1 — 302, 326, 337  
 Зошенко М.М. 1 — 63, 84, 149  
 Зукофски Л. 2 — 323, 326—328, 399  
 Зусман В. 1 — 78, 148  
 Зых Вл. 2 — 591  
  
 Ибсен Г. 1 — 16, 24, 234, 405; 2 — 429, 487, 488, 491  
 Иванов Вс. 2 — 174  
 Иванов Вяч.Вс. 1 — 33, 34, 40, 62, 72, 75, 140, 141,

- 155, 156, 242, 243, 251, 255, 258, 260, 261, 263, 416; 2 - 129, 131, 561, 563
- Иванов Вяч.Ив. 2 - 63, 99, 100, 133, 141, 161, 169
- Иванов Г. 2 - 152
- Иванов Д.А. 1 - 350
- Иванов Ф. 2 - 173
- Иваск Г. 2 - 63
- Иванкевич Я. 2 - 577, 594
- Ивнев Р. 2 - 155, 156, 159, 163, 166
- Ивишк Р. 2 - 246
- Иглесиас Кабальеро П. 2 - 427
- Иглесиас Ф. 2 - 427
- Иглтон Т. 1 - 21
- Игнатъев И. (наст. имя Казанский И.В.) 2 - 26, 29, 63, 151-156, 162, 204
- Ижиковский К. 2 - 565, 570, 593
- Измайлов А. 2 - 143, 144, 146
- Икар 1 - 81, 108, 131, 143-145, 400, 497; 2 - 78, 82, 469, 494, 522, 523, 624, 625, 633
- Иконников А.В. 1 - 235
- Илемницкий П. 2 - 626
- Илис П. 2 - 443
- Инбер В. 1 - 563, 585, 586, 598
- Ингольт Ф. 2 - 133
- Иннес К. 1 - 9; 2 - 311
- Иноземцев В.Л. 1 - 14, 20, 31
- Инокоса Х.М. 2 - 421, 426, 438
- Инженерос Х. 2 - 517
- Иньшаков А.Н. 1 - 151, 154
- Иохим Флорский 2 - 29, 30
- Иогансон К. 1 - 532; 2 - 52, 54, 58
- Ионеско Э. 1 - 460
- Иоффе И.И. 1 - 50, 124, 153; 2 - 515, 534
- Исаев С. 2 - 270, 534
- Исакович А. 2 - 646
- Исидор Севильский 1 - 261
- Истман М. 2 - 317, 321
- Исупов К.Г. 1 - 151
- Йейте У.Б. 1 - 11, 16, 24, 25, 27, 28; 2 - 278-280, 289, 290, 293, 294, 297, 299, 300, 304, 308, 309, 311, 337, 338, 341
- Йоакимьяк Е. 2 - 591
- Йованович М. 2 - 198
- Кабесон А. 1 - 253
- Кавактоли Э. 1 - 366, 406
- Кавалканти Э. де 2 - 546
- Казайш Монтейро А. 2 - 470, 485-488, 491
- Казак Г. 1 - 316; 2 - 651
- Казарина Т.В. 1 - 44
- Казмиро А. 2 - 475
- Казнина О.А. 1 - 4
- Кайзар Х. 2 - 590
- Кайзер Г. 1 - 294, 295, 309, 311, 328, 394; 2 - 174, 422, 651
- Кайзер Р. 1 - 294
- Кайуа Р. 1 - 491, 497; 2 - 211, 214, 242, 261, 264, 265
- Калинеску М. 1 - 13, 19
- Каллен К. 1 - 221; 2 - 347, 358, 361, 363
- Кальмикова М. 2 - 156
- Кальвино И. 1 - 395, 401
- Кальдер А. 2 - 456
- Кальдерини Дж. 1 - 380
- Кальдерон де ла Барка П. 2 - 455
- Камачо Х. 2 - 247
- Каменев Л.Б. 2 - 194
- Каменский В.В. 1 - 84, 96, 116, 120, 122, 123, 135, 139, 142, 143, 153, 155, 201, 208, 209, 211, 214, 219, 227, 228, 464; 2 - 15, 30, 43, 44, 46, 61, 64, 76, 78-84, 87, 88, 94, 130-132, 140-142, 148-150, 155, 156, 158, 159, 163, 164, 166, 168, 169, 190, 199, 203, 205, 522
- Каммингс Э.Э. 1 - 63; 2 - 313, 317, 323, 324, 326, 327, 329-332, 334-337, 340, 396, 397
- Камознс Л. де 2 - 477, 493
- Кампанелла Т. 2 - 97
- Кампедонк Х. 1 - 174
- Кампош А. де 2 - 465, 467-469, 472, 479-482, 492
- Кампо А. 2 - 239
- Кан Г. 1 - 361; 2 - 215
- Каналс Р. 2 - 407
- Канвайлер Д. 1 - 236
- Канджулло Фр. 1 - 119
- Кандинский В.В. 1 - 514, 515, 538-545, 549, 551, 552, 557, 587, 590, 591, 594, 595; 2 - 9, 12, 16, 26, 38, 49, 50, 61, 64, 65, 115, 148, 164, 166, 173, 174, 176, 205, 221, 238, 272, 274, 281, 282, 288, 293, 319, 320, 471, 573, 578, 579, 638, 651
- Канель О. 1 - 309, 323
- Канетти Э. 1 - 141, 155
- Кансинос-Ассенс Р. 2 - 405, 417, 418, 421, 423, 426-428, 430, 457, 519
- Кант И. 1 - 333, 340, 348; 2 - 475, 488
- Кантемир А.Д. 2 - 177
- Кантор Т. 2 - 591
- Канудо Р. 1 - 242; 2 - 210, 222, 229, 232, 239, 417
- Капистрано де Абреу Ж. 2 - 536
- Капитанова Ю. 2 - 194
- Каплун А.И. 1 - 75
- Капп Э. 1 - 238
- Капуана Л. 1 - 375
- Капус Ф.Кс. 2 - 638
- Караваджо М. 1 - 257
- Кара-Дарвиш (наст. имя Генджин А.М.) 2 - 61
- Караджич В. 2 - 642
- Каралашвили Р. 2 - 495
- Карасек И. 2 - 596, 599
- Карвальо Р. де 2 - 465, 538, 544, 545
- Карвальо Ш. 2 - 493
- Карельский А.В. 1 - 331
- Карко Фр. 2 - 210
- Карлейль Т. 1 - 15; 2 - 464

- Карли М. 1 — 380  
 Карнап Р. 1 — 84  
 Карнейро А. 2 — 469, 475  
 Карнер Ж. 2 — 449  
 Карпентьер А. 1 — 200, 213, 277, 278; 2 — 254, 417, 500, 502, 504, 534  
 Карпович Т. 2 — 590  
 Карра К. 1 — 64, 175, 369, 370; 2 — 71, 79, 279  
 Каррив Ж. 2 — 241  
 Карруж М. 1 — 494, 496; 2 — 244  
 Касановас Э. 2 — 449  
 Касас Р. 2 — 407, 459  
 Касахемас К. 2 — 407, 459  
 Касерес Х. 2 — 505  
 Каспит Д. 2 — 62  
 Каспрович Я. 2 — 577  
 Кассирер Э. 1 — 34, 84  
 Кастелянос Л. 2 — 440  
 Кастро А. 2 — 440  
 Каули М. 2 — 326, 329, 377, 378, 400  
 Кафка Ф. 1 — 11, 15, 17, 18, 62, 107, 133, 280, 294, 326, 342, 345, 402, 403, 405, 491; 2 — 471  
 Каштро А. О. де 2 — 467  
 Каштро В. де 2 — 469  
 Каштак Л. 1 — 278; 2 — 651  
 Казиро А. 2 — 480—482  
 Квятковский А. 1 — 563  
 Кеведо Ф. де 2 — 455  
 Кейзерлинг Г. 1 — 199, 200, 205, 217  
 Келлен Л. 2 — 107, 134  
 Келлер Г. 1 — 421  
 Кемецкий В. 2 — 196  
 Кемпер Г.-Г. 1 — 331  
 Кенвер Х. 2 — 293  
 Кензет К. 2 — 275, 327, 328  
 Кено Р. 1 — 276; 2 — 241, 243, 253  
 Кентал Антеро Т. де 2 — 465, 474, 477, 480  
 Кеплер И. 1 — 595  
 Керевский А. Ф. 2 — 96  
 Кержацев В. 1 — 67  
 Керзин М. 2 — 112  
 Керстен Г. 1 — 323  
 Кибрик Е. А. 2 — 195  
 Киньонес Р. 1 — 13  
 Киппенхойер 1 — 448  
 Киреевский П. 2 — 7  
 Кирятченко Е. И. 1 — 81, 148  
 Кирхнер Э. Л. 1 — 174, 310, 315, 316, 322, 353, 355; 2 — 331, 422  
 Кисин С. 2 — 165  
 Кислинг М. 1 — 135, 155; 2 — 582  
 Ките Дж. 1 — 15, 299; 2 — 338, 366  
 Кипп Д. 2 — 646  
 Клубунд (наст. имя Геншке А.) 1 — 302, 309, 316, 323  
 Клагес Л. 1 — 205  
 Клавье Ж.-Э. 2 — 211  
 Клара Ж. 2 — 449  
 Клее П. 1 — 166, 177, 178, 180, 190, 191, 280, 310, 430, 451; 2 — 326  
 Клейман Н. 2 — 184  
 Клейст Г. фон 1 — 316, 405  
 Клементе Ф. 1 — 284, 407  
 Клер Р. 1 — 278, 285  
 Кликке А. 1 — 456  
 Клинт Г. 1 — 322  
 Клинт О. 1 — 72, 74  
 Клингер М. 1 — 452  
 Клодель П. 1 — 236, 361, 362, 454, 534; 2 — 249, 488  
 Клодсовски П. 2 — 261—263, 265  
 Клуге Р.-Д. 1 — 30, 33  
 Клуцис Г. Г. 1 — 588; 2 — 58, 111, 112, 114  
 Клоев Н. А. 1 — 115, 153; 2 — 63  
 Клон И. В. (наст. имя Клонков И. В.) 1 — 135; 2 — 13, 24, 62, 70, 71, 76, 129, 135, 150, 206  
 Кнабе Г. С. 1 — 34, 72  
 Кнапп Г. 1 — 304  
 Кнопф Ф. 1 — 28  
 Кнут Д. 2 — 165  
 Князева В. 2 — 153  
 Кобер М. 1 — 522  
 Коваленко Г. Ф. 1 — 42  
 Ковтун Е. Ф. 1 — 150; 2 — 133  
 Коган Н. 2 — 110  
 Коген Г. 1 — 333  
 Кодрянская Н. 1 — 155  
 Кожев Ал. 2 — 261  
 Козинцев Г. 2 — 184  
 Козловски П. 1 — 13  
 Козьмин Б. 2 — 192  
 Коимбра Л. 2 — 475, 476  
 Коккинаки И. 2 — 135, 311  
 Коккошка О. 1 — 474, 352, 436; 2 — 422  
 Коктей К. 1 — 283  
 Кокто Ж. 1 — 65, 235, 361, 397, 399, 454, 459, 472, 473, 501; 2 — 209, 213, 217, 220, 235, 326, 454, 653  
 Колдуэлл Э. П. 2 — 377  
 Колин Р. 2 — 461  
 Коллар Я. 2 — 603  
 Колодзей М. 2 — 591  
 Коменский Я. А. 2 — 633  
 Комет С. А. 2 — 427  
 Компаниян А. 2 — 212, 266  
 Конвицкий Т. 2 — 591  
 Коневской И. 2 — 161  
 Коннолли С. 2 — 309  
 Конрад Дж. 1 — 11, 200, 356, 452; 2 — 298, 302, 308  
 Конрад Карел 2 — 621  
 Конрад Курт 2 — 626  
 Конради Г. 1 — 302  
 Конт О. 2 — 208  
 Контено Ж. 2 — 253, 255  
 Конфуций 1 — 11  
 Кончаловский П. П. 1 — 179—182, 184, 194; 2 — 6  
 Копо Ж. 2 — 217  
 Коринт Л. 1 — 310  
 Корх Р. 2 — 283  
 Корнфельд П. 1 — 303  
 Коро К. 2 — 320  
 Корра Б. 1 — 379  
 Корреа Кальдерон Э. 2 — 423  
 Корреа Х. 2 — 496, 501  
 Коррейя де Оливейра А. 2 — 469, 475  
 Корроди Э. 1 — 432  
 Кортасар Х. 2 — 510  
 Корте Г. 1 — 416, 426, 429, 441, 447

- Кортесан Ж. 2 – 475  
 Кортеш Пинто А. 2 – 469  
 Кортеш Родригеш А.С.  
 2 – 464, 467, 473  
 Косидовский З. 2 – 576, 578  
 Косиков Г.К. 2 – 269  
 Космо Ф. 2 – 409, 440  
 Коста Феррейра И. да  
 2 – 541  
 Костина Е. 1 – 594  
 Костина О.В. 1 – 76  
 Костяч Л. 2 – 660, 661  
 Костюк В. 1 – 155  
 Котович Т.В. 1 – 43, 53, 72,  
 75, 349  
 Коу М.-Э. 1 – 287  
 Коуди Дж.Р. 2 – 325  
 Коуто Р. 2 – 537, 538, 541,  
 544  
 Кофман А.Ф. 2 – 266  
 Кофманн В. 2 – 213, 266  
 Кох Гренберг Т. 1 – 264;  
 2 – 563  
 Кош Э. 2 – 646  
 Кошта А. да 2 – 471  
 Кошта К.Э. да 2 – 472  
 Кошта Пинто К. да 2 – 471  
 Козьмо П. 2 – 465  
 Коэн М. 2 – 331  
 Краван А. (наст. имя  
 Ллойд Ф.А.) 1 – 417,  
 455; 2 – 234, 417, 423  
 Краль Ф. 2 – 626  
 Крамштык Р. 2 – 582  
 Кранях Л. 1 – 315  
 Красавченко Т.Н. 1 – 46, 73  
 Кратохвил Я. 2 – 626  
 Краус К. 1 – 303, 324, 326,  
 356, 405  
 Краусс В. 1 – 49  
 Кревель Р. 1 – 207, 460, 482,  
 485, 495; 2 – 240–243,  
 261, 630  
 Креймборг А. 2 – 321, 325,  
 326, 368, 369  
 Крейн Х. 2 – 319, 326, 329  
 Крейчи Ф.В. 2 – 598  
 Кремье Б. 1 – 507  
 Кречетов С. 2 – 156  
 Кристева Ю. 2 – 212, 264  
 Крлежа М. 1 – 29; 2 – 648,  
 657, 661, 662  
 Кромвель О. 2 – 280  
 Кронберг С. 1 – 303, 338,  
 346  
 Кропоткин П.А. 1 – 16, 419  
 Кротти Ж. 2 – 321  
 Кроуфорд Дж. 2 – 256  
 Кроче Б. 1 – 23  
 Крусанов А.В. 1 – 36, 51,  
 57, 72, 75, 101, 151, 152,  
 349; 2 – 60  
 Кручёных А.Е. 1 – 84, 86–  
 88, 90, 93, 94, 100, 107,  
 117, 118, 120, 126–129,  
 134, 135, 141, 142, 146,  
 150, 152, 154, 203, 204,  
 206, 208, 210, 211, 227,  
 228, 247, 267, 300, 314,  
 317, 336, 354, 357, 358,  
 415, 416, 462–467, 475,  
 523; 2 – 8, 11, 13, 17–20,  
 24, 26–28, 30, 32–34, 37,  
 53, 56, 58, 60–63, 65, 66,  
 70, 71, 73, 77, 81, 86–88,  
 90, 94, 96, 103, 111, 129,  
 130–132, 134, 140, 142–  
 146, 148, 150, 153, 156,  
 157, 159, 164, 168, 169,  
 183–186, 191, 192, 197,  
 202, 204–207, 514, 516,  
 534  
 Крэг Г. 2 – 299  
 Крючков Д. 2 – 151, 152,  
 154, 163  
 Крючкова В.А. 1 – 259  
 Куберо А. 2 – 428  
 Кубин А. 2 – 274  
 Кубицкий С. 2 – 576, 577,  
 579, 580  
 Кубрякова Е.С. 1 – 356  
 Кудряцкий А. 2 – 292  
 Кудряшов И.А. 2 – 38, 114,  
 136  
 Кузмин М. 1 – 130, 352;  
 2 – 63, 81, 139, 150, 153,  
 165, 167, 179–183, 204,  
 206  
 Кузнецов П.В. 2 – 13  
 Кузьмина-Караваева Е.Ю.  
 2 – 159  
 Кулаковский С. 2 – 584, 595  
 Кулема Я.Т. 1 – 450  
 Кулешов Л. 2 – 184  
 Кулик И. 1 – 136, 155  
 Куликова И.С. 1 – 411  
 Кульбан Н.И. 1 – 88, 116,  
 126, 204, 208, 227, 465;  
 2 – 6, 11, 13, 16, 26, 29,  
 45, 46, 57, 61–64, 140,  
 141, 152, 157, 283  
 Кулька Г. 1 – 303, 346,  
 356  
 Кундера М. 1 – 273, 281,  
 290  
 Кунин М. 2 – 114  
 Кунинг У. де 2 – 329  
 Кунья Э. да 2 – 537  
 Купер У. 2 – 258  
 Купер Ф. 2 – 376  
 Куприн А.И. 1 – 538  
 Купцов В. 2 – 195  
 Курбе Г. 2 – 209, 254, 409  
 Курдов В. 2 – 122  
 Курех Я. 2 – 584, 585, 593  
 Курикус Г. 2 – 440  
 Кусиков А. 2 – 165  
 Кучковский Ф. 2 – 593  
 Куччи Э. 1 – 284  
 Кушнер Б.А. 1 – 546;  
 2 – 168  
 Куявский Е. 2 – 591  
 Кьеркегор С. 2 – 262, 263,  
 480  
 Кьярелли Л. 1 – 406  
 Кэрролл Л. 1 – 282  
 ЛГ'Эрбье М. 1 – 242  
 Лабан Р. фон 1 – 430, 431  
 Лабас А.А. 2 – 6  
 Лабисс Ф. 2 – 328  
 Лавджой А. 1 – 196  
 Лавинский А. 1 – 553  
 Лавренев Б. 2 – 155–157,  
 159, 205  
 Лаказ-Дюте Ж. де 2 – 216  
 Лакан Ж. 2 – 261  
 Лакоба С. 2 – 131  
 Лакост М.К. 1 – 350  
 Лакюзон А. 2 – 222–224  
 Лам В. 1 – 177, 178, 191,  
 278, 280; 2 – 245, 500,  
 503, 504, 533  
 Ламба Ж. 1 – 507  
 Ланг Ф. 2 – 182, 422  
 Ландауэр Г. 1 – 419

- Ландольфи Т. 1 - 278, 394, 402, 411  
 Лантье Р. 2 - 253  
 Ланин Б. 2 - 165, 172, 176-178, 206  
 Лапина Е.В. 1 - 152  
 Лапшин Г. 2 - 174  
 Ларбо В. 1 - 17  
 Ларионов М.Ф. 1 - 51, 57, 73, 107, 128, 154, 158, 179-181, 190, 193, 226, 288, 315, 463-465, 539, 540, 545, 594; 2 - 7, 8, 19, 42, 57, 59, 65, 72, 140, 142, 150, 157, 158, 161, 196, 204, 274  
 Ларошфуко Ф. де 1 - 244  
 Ларра М.Х. де 2 - 410  
 Ларреа Х. 2 - 403, 410, 420-422, 424, 425, 436, 437, 441, 506  
 Ласкер-Шюлер Э. 1 - 294, 302, 310, 316, 326, 338, 405, 419, 431, 433; 2 - 578  
 Ласки М. 2 - 132  
 Ласо де ла Вега Р. 2 - 423  
 Лаутензак Г. 1 - 323  
 Лафора Г.Р. 2 - 422  
 Лафорт Ж. 1 - 418; 2 - 160  
 Ле Брен А. 2 - 247  
 Ле Корбюзье (наст. имя Жаннере Ш.Э.) 1 - 65, 66, 68, 76; 2 - 454, 544, 546, 653  
 Лесал Р. 2 - 464, 467, 468, 473  
 Лебег Ф. 2 - 222, 223  
 Лебедев В.В. 2 - 174  
 Лебенштейн Я. 2 - 591  
 Лебон Г. 2 - 223, 225  
 Левель А. 1 - 171  
 Левенсон Э. 1 - 325  
 Леви Д. 1 - 520  
 Леви-Брюль Л. 1 - 177, 492  
 Левин Г. 1 - 17  
 Леви-Стросс К. 1 - 497, 500, 519  
 Левит Т. 2 - 175, 177  
 Левита Фр. 2 - 468  
 Легран Ж. 1 - 492, 500; 2 - 246, 247  
 Ле-Дантю М.В. 2 - 198  
 Ледюк-Адия Ж.-П. 2 - 209  
 Леже Ф. 1 - 171, 285, 397, 455, 456; 2 - 77, 215, 320, 324, 330  
 Лейбниц Г.В. 1 - 247; 2 - 475  
 Лейбольд Г. 1 - 306, 323  
 Лейн Дж. 2 - 278  
 Лейриа М.Э. 2 - 472  
 Лейрис М. 1 - 94, 177, 178, 484, 490, 491, 518; 2 - 211, 241-243, 253-259, 264, 265, 270  
 Леконт С.Ш. 2 - 222  
 Лем Ст. 2 - 591  
 Лембрук В. 1 - 190, 310, 329, 357  
 Лембур Ж. 2 - 240, 241, 253  
 Леметр Ж. 2 - 211  
 Ленин В.И. 1 - 70, 76, 85, 103, 151, 432, 570, 572, 573; 2 - 122, 126, 170, 242, 521, 624  
 Лениц А. 2 - 591  
 Леннквист Б. 1 - 155  
 Лентулов А. 1 - 115, 158, 179, 181, 182, 189; 2 - 6, 140, 159  
 Леон Р. 2 - 428  
 Леонардо да Винчи 1 - 25, 245, 331, 384; 2 - 480  
 Леонгард Р. 1 - 310, 323, 431, 433  
 Леонидов Н. 2 - 168  
 Леопарди Дж. 1 - 385, 401  
 Лепок Н. 2 - 178, 179  
 Лёрке О. 1 - 302, 316  
 Лермонтов М.Ю. 1 - 568; 2 - 174  
 Ле-Руа Э. 1 - 86  
 Лесьян Б. 2 - 587, 594  
 Лефевр Л. 2 - 270  
 Либерт Е. 2 - 590  
 Ливенсон М. 1 - 9; 14  
 Ливис Ф.Р. 2 - 298  
 Лившиц Б. 1 - 135, 152, 255, 265, 464; 2 - 59, 65, 74, 77, 88-91, 93, 95, 129-132, 142, 143, 150, 157-159, 190  
 Лиденфельд П. 2 - 578  
 Лижбоа А.М. 2 - 471, 472  
 Лилиенкрон А. 1 - 423  
 Лилиенталь О. 2 - 80, 82  
 Лилль Л. 2 - 581  
 Лима А. де 2 - 473  
 Лима Баррето А. 2 - 536  
 Лима Ж. де 2 - 549, 553, 558, 560, 561  
 Линде О. пур 1 - 304  
 Линдгрен Э. 1 - 272  
 Линдер М. 2 - 74  
 Линдсей В. 2 - 325, 377  
 Линке Б.В. 2 - 574, 591, 592  
 Лютар Ж.-Ф. 1 - 20, 32  
 Липовецкий М.Н. 1 - 349  
 Липшиц Ж. 1 - 175, 189, 192; 2 - 419, 454  
 Лисицкий Л.М. (Эль Лисицкий) 1 - 114, 118, 122, 123, 131, 446, 447, 463, 464, 588; 2 - 8, 38, 50, 53, 58, 61, 65, 103, 110-112, 114, 116, 118-121, 127, 135, 136-138, 167  
 Лист Арсубиде Х. 1 - 220  
 Листа Дж. 1 - 522  
 Лихтенштейн Р. 2 - 328  
 Лихтенштейн А. 1 - 302, 319, 323; 2 - 178  
 Лобачевский Н.И. 1 - 110, 245; 2 - 75  
 Лобо Э. 2 - 489  
 Ловетт Р.М. 2 - 389, 402  
 Лой М. 2 - 320, 321, 323, 325, 326  
 Локк А. 2 - 347, 351, 357, 358, 361  
 Локк Дж. 1 - 521  
 Лонер Э. 1 - 304  
 Лонатин Л.М. 2 - 63  
 Лопес Торрес Д. 2 - 440  
 Лопес-Пико Ж.М. 2 - 451  
 Лонш Висйра А. 2 - 469  
 Лорансен М. 2 - 221, 234, 417  
 Лоренц К. 1 - 247  
 Лосев А.Ф. 1 - 87, 111, 112, 149, 247, 261  
 Лосский Н.О. 2 - 176



- Лотар Э. 2 – 259  
 Лотман Ю.М. 1 – 259, 260, 493, 494, 524; 2 – 561  
 Лотреамон (наст. имя Дюкас И.) 1 – 233, 455, 478, 487, 488, 494, 506, 511, 517, 523, 524, 528; 2 – 211, 212, 234, 236, 239, 247, 443, 471, 632, 662  
 Лотрек А. де 1 – 325  
 Лотц Э.В. 1 – 302, 323  
 Лоуренс Д.Г. 1 – 200; 2 – 289, 290, 293, 300–302, 307, 308, 319, 325, 342–344, 364, 368, 377, 383, 384, 399, 488  
 Лоуэлл Э. 2 – 290, 291, 321, 325, 343, 367  
 Лохвицкая М. 2 – 159  
 Лошиц Ю.М. 2 – 131  
 Луази А. 1 – 12  
 Луговской В. 1 – 563  
 Лукач Д. (Г.) 1 – 10, 311, 340  
 Лукина Н. 1 – 349  
 Лукреций 1 – 13  
 Луначарский А.В. 1 – 50, 103, 151, 470; 2 – 122, 124, 137, 166, 169, 174, 191, 205, 206  
 Лунд Л.Н. 2 – 175  
 Лупшин В. 2 – 194  
 Лурье А. 2 – 89, 91, 166  
 Луца М. 1 – 393  
 Лучини Д.П. 1 – 361, 366–370, 372, 374, 384, 385, 410  
 Лучипкин С.А. 2 – 6  
 Львова Н. 2 – 160  
 Льюис С. 2 – 379  
 Льюис У. 1 – 17, 22; 2 – 274, 277–287, 289, 293, 295, 297, 343–345  
 Лэнгбаум Р. 1 – 11  
 Любош О. 2 – 153  
 Люксенбург Р. 1 – 59; 2 – 580  
 Люмьер братья Л. и О. 2 – 619  
 Люнье-По О. 2 – 209, 218  
 Лютер М. 1 – 436  
 Ля Ир Ж. де (наст. имя Д'Эспи де ля Ир А.) 2 – 222  
 Мабий П. 1 – 491  
 Мавлевич Н. 1 – 524  
 Магальянс Б. де 2 – 563  
 Магальянс К. де 2 – 549  
 Магаротто Л. 1 – 470  
 Маген И. 2 – 605  
 Магритт Р. 1 – 513, 516; 2 – 245, 322  
 Мадзини Дж. 1 – 380  
 Масйрс Фр.У.Г. 2 – 224  
 Мазас А.И. 1 – 76, 151, 154; 2 – 136  
 Мазаччо 2 – 296  
 Майерова М. 2 – 626  
 Майзел П. 1 – 20, 23  
 Майнер Х.К. 2 – 418  
 Майорова Н. 1 – 72  
 Майрена Х. де 2 – 432, 433, 435, 479  
 Майринк Г. 2 – 578  
 Майский И.М. 2 – 193, 194  
 Макалмон Р. 2 – 326–328  
 Махаров М.К. 2 – 194  
 Макбрайд Г. 2 – 389  
 Маккарти Д. 2 – 273, 275  
 Макке А. (О.) 1 – 174, 175, 189, 195, 221, 227, 310, 315, 336, 450  
 Маккей К. 1 – 221; 2 – 347, 358, 359, 361–363  
 Маковский В. 2 – 626  
 Маковский С. 2 – 591  
 Маковский С. 1 – 156  
 Мак-Орлан П. 1 – 394; 2 – 440  
 Максим А. 2 – 243  
 Максимович В. 2 – 158  
 Малапарте К. 1 – 393, 394, 409  
 Малафеев И. 2 – 199  
 Мале Л. 2 – 245  
 Малевич К.С. 1 – 30, 40, 52, 57, 58, 63, 64, 68, 72, 84, 87–90, 93, 97, 103, 110, 112, 117, 119, 121, 124, 126, 128, 129, 135–138, 140–144, 148–155, 158, 181, 183, 186, 189, 226, 270, 353, 415, 416, 447, 462–464, 540, 544, 546, 549, 551, 552, 555, 589, 596; 2 – 9, 12, 13, 15, 16, 21, 24, 26, 31, 38, 42, 45, 53, 59, 60–62, 64, 66, 69, 70, 71, 73, 74, 76, 78, 81, 83, 88, 94–119, 121, 122, 124–138, 142, 144–146, 148, 150, 166, 184, 206, 283, 310, 320, 523, 592  
 Малер Г. 1 – 26  
 Малинина Т. 1 – 45, 73, 74, 148  
 Малкин Ж. 2 – 241  
 Малларме С. 1 – 24, 25, 27, 325, 347, 477, 511, 519; 2 – 25, 212, 214, 215, 232, 234, 237, 288, 455  
 Малфатти А. 2 – 537, 538, 541  
 Мальо М. 2 – 440  
 Мальро А. 1 – 195  
 Мальчевский Р. 2 – 574  
 Мальчевский Я. 2 – 571, 591  
 Мамардашвили М. 2 – 304, 312  
 Мамфорд Л. 2 – 314  
 Ман П. де 1 – 14, 25  
 Мандельштам О.Э. 1 – 51, 74, 82, 100, 109, 119, 130–132, 136, 152–154, 245, 248, 260, 262; 2 – 151, 174, 182, 183, 204, 288, 292, 310, 528, 531, 535  
 Мане Э. 1 – 170, 192–194; 2 – 254, 272, 273  
 Манн Г. 1 – 299, 326, 351  
 Манн Т. 1 – 11, 323, 326, 344, 351, 405; 2 – 568  
 Манойлович Т. 2 – 648, 657  
 Маноло (наст. имя Уге М.) 2 – 407, 458  
 Мансон Г. 2 – 363  
 Мансур Д. 2 – 247  
 Мансуров П. 2 – 45, 48  
 Машлес Арсе М. 1 – 220  
 Марагаль Ж. 2 – 448, 452  
 Мараньон Г. 2 – 440  
 Маргаритов В.П. 1 – 264

- Марго Б. 2 — 328  
 Марден Б. 1 — 283  
 Мариаттея Х.К. 2 — 499,  
 508, 512, 513, 517  
 Мариенгоф А. 2 — 131, 137,  
 165, 166  
 Марин Дж. 2 — 319, 321,  
 325, 328, 331, 364, 368  
 Маринельо Р. 2 — 424  
 Маринельо Х. 2 — 518  
 Маринетти Ф. Т. 1 — 11, 17,  
 19, 29, 51, 92, 104, 116,  
 117, 119, 121, 122, 127,  
 135, 137, 144, 146, 154,  
 206, 238, 239, 255, 259,  
 260, 264, 265, 268, 271,  
 295, 361—381, 383—385,  
 388—391, 393, 410, 411,  
 426, 430, 455, 465, 470,  
 475; 2 — 9, 26, 52, 62, 63,  
 65, 71, 77, 80, 82, 85—97,  
 101, 120, 129—133, 139,  
 151, 157, 185, 206, 214,  
 217, 221, 227, 229, 230,  
 233, 267, 278, 279, 283,  
 287, 328, 345, 397, 404,  
 410, 411, 415, 416, 440,  
 450, 462, 467, 468, 482,  
 493, 497, 498, 537, 603,  
 604, 637, 651  
 Маритен Ж. 1 — 244;  
 2 — 454  
 Маричалар А. 2 — 425  
 Марк Ф. 1 — 108, 162, 174,  
 175, 226, 310, 315, 316,  
 318, 336; 2 — 310, 579  
 Маркеш Б. 2 — 469  
 Маркин А.В. 1 — 357  
 Маркин Ю.П. 1 — 357  
 Маркович С. 2 — 666  
 Марковский В. 2 — 591  
 Маркс К. 1 — 232, 238, 258,  
 333, 340, 484, 573;  
 2 — 242, 471  
 Маркузе Г. 1 — 333  
 Марр Н.Я. 1 — 100  
 Марселло-Фабри М. 2 — 228  
 Мартенс Г. 1 — 296  
 Мартенс Р.В. 1 — 323  
 Маргерштейн М. 2 — 638  
 Марти Х. 2 — 510, 523  
 Мартильс Г. де 1 — 253  
 Мартин Абель 2 — 432, 479  
 Мартине М. 1 — 553  
 Мартинес Сьерра Г. 2 — 431  
 Мартини Ф. 1 — 296, 308,  
 309  
 Массанет Ж. 2 — 453  
 Массо П. де 1 — 460  
 Массон А. 1 — 480, 511, 512;  
 2 — 240, 242, 245, 254,  
 258, 261  
 Мастерс Э.Л. 2 — 325  
 Матвей В. (Марков В.)  
 1 — 73, 100, 106, 128,  
 148, 151, 172, 188, 190,  
 192, 226, 227; 2 — 6, 11,  
 13, 16, 46, 48, 57, 61, 64,  
 65, 195, 207  
 Матерер Т. 2 — 291  
 Матисс А. 1 — 11, 14, 23,  
 100, 166, 168, 169, 171,  
 180, 183, 185, 188, 190,  
 192, 194, 195, 232, 233,  
 237, 450; 2 — 107, 134,  
 219, 272—275, 277, 294,  
 306, 319, 320, 325, 358,  
 377, 388, 391, 395  
 Матич Д. 2 — 657, 658—661,  
 663, 664  
 Матос Г. де 2 — 564  
 Матош А.-Г. 1 — 29  
 Матта Р. 1 — 177  
 Матусак Ст. 2 — 581  
 Матушевский И. 1 — 26  
 Матюшин М.В. 1 — 46, 128,  
 135, 142, 268, 416, 463;  
 2 — 8, 9, 13, 24, 26, 38,  
 44, 45, 47, 48, 61, 62, 64,  
 65, 69, 75, 76, 83, 99,  
 107, 114, 124, 129—131,  
 134, 136, 140—142, 144—  
 146, 148—151, 204  
 Мах Э. 1 — 333  
 Маха К.Г. 2 — 618  
 Махар Й.Св. 2 — 596—600  
 Махлина С. 1 — 349  
 Махов Н.М. 1 — 152  
 Мацур В. 2 — 605  
 Мачадо А. 1 — 26; 2 — 431—  
 435, 439, 440, 457, 480  
 Мачо В. 2 — 440  
 Машадо де Ассиз Ж.М.  
 2 — 536  
 Матков И.И. 1 — 158, 179—  
 181, 184; 2 — 6  
 Маэсту Р. де 2 — 406, 457  
 Маяковский В.В. 1 — 51, 83,  
 84, 95, 96, 101, 102, 105,  
 107; 108, 119, 122, 123,  
 131, 133, 135—140, 142,  
 145, 149—151, 155, 160,  
 201, 227, 263, 462—465,  
 467, 485, 532, 549, 552,  
 553, 557, 561, 562, 566,  
 567, 581, 595, 597;  
 2 — 16, 26, 30, 43, 58, 61,  
 74, 77, 84, 87, 88, 95,  
 124—126, 130, 132, 134,  
 136, 137, 139, 142—151,  
 154—158, 164—176, 184,  
 187—190, 192, 195, 196,  
 198—207; 283, 292, 518,  
 521, 527, 529, 651  
 Мгебров А. 2 — 146, 204  
 Медуницкий К.К. 1 — 532;  
 2 — 58  
 Межевский Я. 2 — 581  
 Мезенс Э.-Л.-Т. 2 — 244  
 Мейднер Л. 1 — 346  
 Мейер А.Р. 1 — 322; 2 — 549  
 Мейер Ф. 1 — 479  
 Мейерхольд Вс.Э. 1 — 51,  
 64, 66, 92, 553—555, 596;  
 2 — 125, 128, 168, 171,  
 174, 182, 184, 188, 189,  
 207, 651  
 Мейрелес С. 2 — 558  
 Мейрник Г. 2 — 175  
 Мелвилл Г. 2 — 338, 351  
 Мелик-Хасрабов В. 2 — 206  
 Мёллер А. 1 — 358  
 Меллоу Дж.П. 2 — 388  
 Мельников К.С. 1 — 553  
 Менардье М. 1 — 526  
 Менделеев Д.И. 1 — 208  
 Мендельсон Ф. 1 — 236,  
 263  
 Мендес М. 2 — 558, 559  
 Мендеш Ф. 2 — 480  
 Мендонса И. де 2 — 461  
 Менегальдо Е. 2 — 199  
 Менендес Пидаль Р. 2 — 440  
 Менкен Г.Л. 2 — 314, 316,  
 317  
 Менцер П. 1 — 333

- Мережковский Д.С. 2 — 27, 36, 64  
 Мериль Ст. 2 — 215  
 Мерин У. 1 — 120  
 Меринг В. 1 — 433, 434, 437, 442, 469  
 Мерияг Ф. 1 — 302  
 Мерло-Понти М. 2 — 261  
 Метерлинк М. 1 — 24—28, 404; 2 — 80, 216, 217, 341  
 Меттенже Ж. 1 — 232; 2 — 75, 417  
 Метцингер Ж. 2 — 424  
 Мец М. 1 — 283  
 Мешков В. 2 — 194, 195  
 Мешонник А. 1 — 494  
 Мийо Д. 1 — 174, 236, 237, 456, 459; 2 — 236  
 Микеланджело Буонарроти 1 — 315, 396; 2 — 296  
 Микульский К. 2 — 591  
 Миллашевский В.А. 2 — 181  
 Милев Г. 2 — 604, 638  
 Миллоти братья Н.Д. и В.Д. 2 — 13  
 Миличич С. 2 — 648  
 Миллер Г. 2 — 377  
 Милош О. 1 — 30, 285  
 Милош Ч. 2 — 586, 642, 646, 649  
 Мильет С. 2 — 544  
 Мильков Д. 1 — 38, 72  
 Мильтон Дж. 2 — 318, 366, 464  
 Минати В. 1 — 344  
 Минковский Г. 1 — 40, 57, 58, 97; 2 — 75  
 Мир Ж. 2 — 459  
 Мир Ж. 1 — 166, 171, 178, 180, 190, 191; 2 — 240, 242, 407, 409, 416, 424, 441, 445, 451—454, 456, 471, 635  
 Мисаковский Ст. 2 — 590  
 Мислер Н. 1 — 154  
 Мистраль Г. 1 — 320, 350, 361; 2 — 440, 563  
 Митринович Д. 2 — 642, 647, 662  
 Митурич П. 2 — 45, 48, 90, 91, 111, 132  
 Михайлов Ал.В. 1 — 32, 595  
 Михайлов Дж. 1 — 227  
 Мицинский Б. 2 — 576  
 Мицанский Т. 2 — 567—569, 577, 580, 587  
 Мишч Л. 2 — 650—652, 656, 662, 667  
 Мицкевич А. 2 — 93, 577  
 Мичурин И.В. 1 — 532  
 Мишле Ж. 1 — 252  
 Мяшо А. 1 — 123, 153, 200  
 Млодоженец Ст. 2 — 582, 583, 590  
 Миушкина А. 2 — 252  
 Мобон К. 2 — 270  
 Модильяни А. 1 — 175, 183, 185, 189, 430; 2 — 281, 358, 462  
 Мозервел Р. 2 — 329  
 Мозжухин И. 2 — 187  
 Мойя А. 2 — 541  
 Мокель А. 2 — 224  
 Молина Э. 2 — 505  
 Момберт А. 1 — 304, 326, 354  
 Мондриан П. (наст. имя Корнелис П.) 1 — 63, 64, 186, 301, 447; 2 — 66, 105, 296, 322  
 Моне К. 2 — 272  
 Монина В. 2 — 178  
 Монини Перейра Ж. 2 — 471  
 Моннеро Ж. 1 — 491, 494; 2 — 244, 246, 261  
 Монро Г. 2 — 324, 325  
 Монтанья Л. 2 — 453  
 Монтейро Лобато Ж.Б. 2 — 537  
 Монтейро Р. 2 — 541  
 Монтень М. 1 — 197, 215, 244; 2 — 548  
 Монтес Э. 2 — 425  
 Монтойя Л. 2 — 424  
 Мопассан Г. де 2 — 291, 377  
 Мор Т. 2 — 96, 97  
 Моравия А. 1 — 393  
 Моравская М. 2 — 159  
 Морайс В. де 2 — 558  
 Морайс Р. 1 — 264  
 Моралес А. 2 — 440  
 Моргенталер В. 1 — 332  
 Моргунов А. 2 — 81  
 Морес Ж. 1 — 24, 233, 234  
 Морейра А. 2 — 538  
 Морено Вилья Х. 2 — 417, 425, 426, 436, 438, 440, 458  
 Мориак К. 1 — 288  
 Мориз М. 1 — 485; 2 — 240, 241, 243  
 Моро Г. 1 — 26, 28, 29  
 Моро С. 1 — 120; 2 — 507—509  
 Морозов А.И. 1 — 23, 61, 75  
 Морозов И.А. 2 — 142, 143  
 Морон Ш. 1 — 493  
 Моррас Ш. 2 — 480  
 Моррис У. 1 — 25; 2 — 277  
 Мортенсен Р. 1 — 283  
 Мосолов А. 2 — 190  
 Мосолова Б. 2 — 174  
 Мосс М. 1 — 500; 2 — 254, 260  
 Моссе О. 1 — 283  
 Мота Фильо К. 2 — 538  
 Мохоли-Надь Л. 1 — 238  
 Моцарт В.А. 1 — 242  
 Мрожек С. 2 — 590  
 Мруз Д. 2 — 591  
 Мрштик В. 2 — 596, 598, 618  
 Музыка Ф. 2 — 600  
 Музиль Р. 1 — 26, 351  
 Мукажковский Я. 1 — 84; 2 — 618—620, 628, 635, 636, 639  
 Мунк Э. 1 — 29, 56, 168, 169, 199, 226, 315; 2 — 331  
 Мур Г. 1 — 178, 186, 192, 194, 285; 2 — 293, 295—297, 306, 307, 311  
 Мур М. 2 — 323, 325, 326, 339, 366  
 Муравьев В. 2 — 81, 104, 105, 130, 134  
 Мурнау Ф.В. 2 — 422  
 Муссолини Б. 1 — 70, 236, 380, 381, 465  
 Муха А. 1 — 29  
 Мухина В.И. 1 — 553  
 Мьюир Э. 1 — 16  
 Мэнган Дж.К. 2 — 304  
 Мюллер О. 1 — 310, 322  
 Мюнгер Г. 1 — 336

- Мюнцер Т. 1 — 436  
 Мюрр Г. 1 — 346  
 Мюссе А. де 2 — 217  
 Мясин Л. 1 — 472  
 Мясоедов С. 2 — 141
- Навиль П. 1 — 479, 496;  
 2 — 241, 242  
 Нагубников С. 2 — 6  
 Надо М. 1 — 272; 2 — 244,  
 246  
 Надсон С. 2 — 152, 155  
 Надъярных М.Ф. 1 — 73,  
 259, 263; 2 — 562  
 Найджел Э. 2 — 332  
 Наков А. 1 — 154  
 Намора Ф. 2 — 470  
 Нарбут В. 1 — 109; 2 — 172  
 Наркевич Ю.А. 1 — 564  
 Насименто Ф. 2 — 538  
 Натопи П. 1 — 333  
 Нацци Л. 2 — 216  
 Нашсименто К. до 2 — 469  
 Небель О. 1 — 302  
 Невинсон К. 2 — 274, 277—  
 279, 285, 286  
 Негри А. 1 — 361  
 Незвал В. 1 — 278, 490;  
 2 — 244, 597, 600—611,  
 613—638  
 Незнамов П. 2 — 169  
 Нейман Ст.К. 1 — 29;  
 2 — 600, 626  
 Нейтен Дж.Дж. 2 — 314  
 Нейштадт В. 2 — 183  
 Некрасов Н.А. 1 — 568  
 Немезио В. 2 — 469  
 Немец Я. 1 — 288  
 Немцова Б. 2 — 618  
 Ненчони Э. 1 — 253  
 Непот Корнелий 1 — 536  
 Нерберг В. 2 — 541  
 Нерваль Ж. де 1 — 474; 2 —  
 241, 242  
 Нери И. 2 — 546  
 Неруда П. 1 — 107, 139;  
 2 — 440, 455, 505, 506,  
 509, 512, 513, 518, 528—  
 532, 534, 535  
 Неселовский Т. 2 — 581  
 Несмелов Б. 2 — 165, 178,  
 179, 185, 206
- Неупокоева И.Г. 1 — 10  
 Нивинский И. 1 — 553  
 Нижинский В. 1 — 27  
 Низен Е. 2 — 73, 129, 141,  
 159  
 Никитаев А. 2 — 207  
 Николсон Б. 2 — 274, 293,  
 295, 296, 307  
 Никольская Т.Л. 1 — 43, 74;  
 2 — 63  
 Нишше Ф. 1 — 15, 16, 23,  
 163, 205, 216, 232, 253,  
 263, 296, 299, 317, 320,  
 321, 324, 325, 333—337,  
 340, 344, 345, 348, 355,  
 357—359, 487, 488;  
 2 — 22, 62, 70, 80, 82, 85,  
 93, 95, 99—101, 131—133,  
 183, 224, 262, 263, 271,  
 303, 316, 450, 475, 488,  
 537, 540, 622, 644, 648,  
 651  
 Нобре А. 2 — 471  
 Нобрега М. да 2 — 564  
 Новайс Г. 2 — 541  
 Новак Г. 1 — 303  
 Новак Л. 1 — 480  
 Новалис (наст. имя Гарден-  
 берг Фр. фон)  
 2 — 183  
 Новарина В. 1 — 282  
 Новый К. 2 — 626  
 Ногерас Р. 2 — 451  
 Ногес Х. 2 — 449  
 Нойман О. 1 — 303  
 Нойхаузер Р. 1 — 49, 74  
 Ноланд К. 2 — 329  
 Нолль М. 2 — 241  
 Нольде Э. 1 — 174, 175, 187,  
 190, 194, 310, 315;  
 2 — 422  
 Нонель И. 2 — 459  
 Норвид Ц.К. 2 — 577  
 Носке Г. 1 — 441  
 Нозль Б. 2 — 270  
 Нуво Ж. 2 — 658  
 Нуже П. 1 — 287; 2 — 240,  
 244  
 Нунеш Э. 2 — 461  
 Нуньес Хименес А. 2 — 533  
 Ньюмен Дж.Г. 1 — 12  
 Ньюмэн Б. 2 — 329
- Ньютон И. 2 — 49, 51, 482  
 Нюндель Э. 1 — 444
- О'Киф Дж. 2 — 319  
 О'Ния Ю. 2 — 317  
 О'Нилл А. 2 — 471, 472  
 Обалдия Р. 1 — 282  
 Огнев Н.Н. 1 — 564  
 Одуэн Ф. 2 — 247  
 Ожуг Я.Б. 2 — 586  
 Озанфак А. 2 — 71, 105, 215  
 Олдекот Г. 1 — 253  
 Олдингтон Р. 2 — 289—292,  
 325, 341—343, 368, 788  
 Олейников Н. 1 — 153  
 Оленина-д'Альгейм М.  
 2 — 197  
 Олеша Ю.К. 2 — 174  
 Оливейра Салазар А. де  
 2 — 470  
 Олимпов К. (наст. имя Фо-  
 фанов К.К.) 2 — 152, 154,  
 155, 163, 165  
 Ольпе Д. 1 — 527; 2 — 253  
 Ольбинский Р. 2 — 591  
 Ольбрахт И. 2 — 626  
 Ольденбург К. 2 — 328  
 Онеггер А. 1 — 174; 2 — 358  
 Оом П. 2 — 471, 472  
 Опшен Дж. 2 — 399  
 Опшенхаймер М. 1 — 418  
 Опшенхейм Дж. 2 — 372, 399  
 Оранч Толич Д. 1 — 206,  
 214, 227, 228  
 Орапи В. 1 — 393  
 Орик Ж. 1 — 456, 459; 2 —  
 215, 358  
 Оркан В. 2 — 577  
 Орлицкий Ю. 2 — 340  
 Ормос Х.Х. 2 — 422  
 Ортега-и-Гассет Х. 1 — 46,  
 71, 73, 89, 133, 134, 141,  
 149, 150, 154; 2 — 301,  
 404—406, 410, 413, 425,  
 433—437, 440—441, 454,  
 458, 519  
 Оргис Ф. 2 — 359, 514, 516,  
 518  
 Орузал Дж. 1 — 70  
 Орфей 1 — 245, 497; 2 — 462,  
 464—466, 468, 470, 479,  
 492, 543

- Орье Ж. 1 — 28  
 Останина Е.А. 1 — 73  
 Оствальд В. 2 — 22, 62  
 Островский А.Н. 1 — 554, 555  
 Оттен К. 1 — 310  
 Отто Р. 2 — 27
- Паален В. 1 — 177, 480  
 Пави П. 1 — 76  
 Павич М. 1 — 521  
 Павлов Е. 2 — 173  
 Павлова Н.С. 1 — 355, 403  
 Пайпер Т. 2 — 565, 566, 584, 585, 590  
 Палавистра П. 2 — 647, 657  
 Палаццески А. (наст. имя Джурлани А.) 1 — 279, 361, 366, 370, 385, 388—394; 2 — 221  
 Паленсия Б. 2 — 409, 440  
 Палес Матос Л. 1 — 108, 198, 222, 223; 2 — 359, 514, 515, 518, 554, 564  
 Пандурович С. 2 — 647  
 Паненский Я. 2 — 577  
 Паницца О. 2 — 247  
 Панов Н.Н. 1 — 563  
 Панофский Э. 2 — 70  
 Пансаерс К. 2 — 422  
 Панченко А.А. 1 — 105, 151  
 Паньков Н. 1 — 76  
 Папаригопуло Б. 2 — 179  
 Паперный В. 1 — 61, 75, 150  
 Папкин Дж. 1 — 384, 393, 398  
 Пар Б. 2 — 226  
 Парацельс 2 — 245  
 Парнах В. 2 — 182  
 Паринс А.В. 1 — 43; 2 — 129, 131, 132  
 Пас О. 1 — 52, 278; 2 — 62, 501, 505, 510, 530, 534  
 Паскаль Б. 2 — 548  
 Пасколи Дж. 1 — 361  
 Пастернак Б.Л. 1 — 29, 33, 40, 81, 103, 131, 138, 140; 2 — 146, 150, 156, 158, 160—165, 168, 169, 172, 174, 177, 178, 183, 195, 202, 204, 205, 651  
 Паульсен В. 1 — 344
- Паунд Э. 1 — 11, 15, 17, 19, 22, 46, 51, 52, 74, 120, 139, 260, 459; 2 — 277—285, 287—294, 296, 298—300, 305, 306, 310, 313, 325—327, 329, 336, 338—346, 366, 367, 369, 374, 396, 397  
 Пахсарьян Н.Т. 1 — 74, 75  
 Пашкевич М. 2 — 427, 428  
 Пашкоаийш Т. де 2 — 469, 474, 475, 477  
 Педро А. 2 — 470—472, 493  
 Пейнадо Х. 2 — 409  
 Пейтер У. (В.) 1 — 25, 32; 2 — 339  
 Пеллегрини А. 2 — 505  
 Пеллио П. 2 — 253, 255  
 Пелли Й. 2 — 598  
 Пенроуз Р. 1 — 256, 257, 265; 2 — 240, 244  
 Пентак Ст. 2 — 590  
 Пенья М. де ла 2 — 404  
 Пеппис П. 1 — 22  
 Первухин М. 2 — 63  
 Пере Б. 1 — 135, 200, 458—460, 488, 491, 497, 518; 2 — 236, 240—242, 244, 245, 424, 425, 441, 501, 635  
 Пере Ж. 2 — 660  
 Переверзев В.Ф. 1 — 50  
 Перелешин Б. 2 — 165, 178, 179, 206  
 Перес Феррер М. 2 — 417  
 Перкинс Г. 1 — 304  
 Перро Ш. 1 — 13  
 Пессанья К. 2 — 464, 467, 473  
 Пессоа Ф.А. 1 — 237, 260; 2 — 463—465, 467—470, 473, 476—482, 485, 486, 488—491, 493  
 Пестова Н.В. 1 — 43, 94, 128, 154, 156, 350—353, 356, 358, 359  
 Петкович Вл. 2 — 647  
 Петников Г. 2 — 62, 150, 151, 162, 163, 165  
 Петрарка Ф. 2 — 337  
 Петров-Водкин К.С. 1 — 68, 108, 126, 135
- Петрович Н. 2 — 653  
 Петрович Р. 1 — 137; 2 — 642, 646, 651—655, 657—659  
 Петровская Е.В. 1 — 134, 155  
 Петровский Дм. 2 — 158, 172  
 Пехштейн М. 1 — 316  
 Пешат З. 2 — 605  
 Пигарёва Т.И. 1 — 154  
 Пизис Ф. де 1 — 397  
 Пик О. 1 — 303  
 Пикабия Ф. 1 — 104, 285, 413—417, 453—456, 459, 460, 463; 2 — 227, 228, 234, 235, 240, 313, 319—321, 324, 327, 417, 423, 424, 471, 548  
 Пикассо П. 1 — 11, 17, 23, 46, 51, 57, 108, 113, 118, 124, 135, 146, 152, 155, 158, 166, 168, 170, 171, 174, 178, 180, 183, 186, 188—190, 195, 232, 235—237, 256, 257, 259, 265, 268, 278, 284, 397, 418, 426, 430, 431, 438, 451, 455, 472, 473, 488, 540, 555; 2 — 72, 107, 134, 142, 189, 218, 219, 221, 240, 245, 254, 272—274, 277, 286, 289, 313, 319, 320, 325, 327, 328, 330, 336, 358, 363, 388, 391—393, 395, 401, 402, 407—409, 411, 417—419, 443, 453, 454, 456—459, 462, 523, 604, 605, 651, 653, 657  
 Пикоян П. 2 — 241, 424  
 Пикья М. дель 2 — 537, 538, 541, 544  
 Пильняк Б. 1 — 147; 2 — 174  
 Пинтус К. 1 — 308—310, 319, 330  
 Пиноровский А. 2 — 179, 180, 182  
 Пиранделло Л. 1 — 12, 405—407; 2 — 488, 491  
 Пирс Ч.С. 1 — 84, 350  
 Писарев Д. 2 — 16, 21

- Пискачов Э. 1 - 433, 438  
 Пичот Р. 2 - 407  
 Пиша А.М. 2 - 601, 608  
 Пизир де Мандварг А.  
 1 - 281, 282; 2 - 246  
 Планельс А. 2 - 453  
 Платон 1 - 206, 261, 262,  
 491; 2 - 70, 91, 337,  
 433  
 Платонов А. 1 - 87, 224  
 Плеханов Г.В. 1 - 570, 572  
 По Э.А. 1 - 18; 2 - 234, 338,  
 373, 464, 589  
 Повелихина А. 1 - 153;  
 2 - 65  
 Погорский А. 2 - 605  
 Поджолы Р. 1 - 11, 41, 48;  
 2 - 210  
 Подсадецкий К. 2 - 593  
 Полян Ж. 1 - 511, 527;  
 2 - 215, 217  
 Полянский Р. 1 - 286  
 Полевой В.М. 1 - 236  
 Полнч-Камов Я. 1 - 29  
 Поллок Дж. 2 - 329  
 Польти Ж. 2 - 225  
 Поляков В. 1 - 155  
 Поляков М.Я. 1 - 155  
 Полякова С.В. 1 - 153  
 Полянский Б.В. 2 - 662  
 Помировский Л. 2 - 576  
 Помпейя Р. 2 - 536  
 Помпиду Ж. 2 - 237  
 Поничан Я.Р. 2 - 626  
 Понсе де Леон А. 2 - 422,  
 440  
 Понсе М. 1 - 174  
 Поплавский Б. 2 - 165, 193,  
 196, 198, 199, 203, 207  
 Попов В. 2 - 137  
 Попова Л.С. 1 - 550, 553,  
 554; 2 - 38, 135, 159,  
 168  
 Попович К. 2 - 660  
 Порет А. 2 - 193, 194  
 Поспелов Г.Г. 1 - 166, 180,  
 187, 226  
 Поссож М. 2 - 469  
 Поступальский И. 2 - 201  
 Потемкин А.А. 2 - 16  
 Поклебкин В. 1 - 152  
 Прадо П. 2 - 523  
 Прадос Э. 2 - 403, 425, 426,  
 436, 439, 441  
 Прайсс Г. 1 - 433  
 Прампolini Э. 1 - 393;  
 2 - 215  
 Прасинос Ж. 1 - 488  
 Прателла Б. 1 - 379  
 Пратс Ж. 2 - 453  
 Превьер Ж. 1 - 276; 2 - 241-  
 243, 253  
 Преццоллини Дж. 1 - 399  
 Прикзембел Ж. 2 - 541  
 Пригожин И. 2 - 55  
 Принцхорн Г. 1 - 332, 504  
 Присманова А. 2 - 165  
 Прис-Мар Ж. 2 - 359  
 Пришвин М. 1 - 107  
 Пробштейн Я. 2 - 344, 397  
 Прокофьев В.Н. 1 - 53, 55,  
 74, 75  
 Прокофьев С. 1 - 237;  
 2 - 190  
 Провашко А. 2 - 581  
 Провашко З. 2 - 578, 581  
 Проперций Секст 2 - 339  
 Проскурникова Т.Б. 1 - 277  
 Прохазка А. 2 - 596, 598  
 Пруст М. 1 - 11, 17, 28; 2 -  
 216, 304, 305, 311, 436,  
 491, 628  
 Пуанкаре А. 2 - 58, 65, 223  
 Пугачев Е. 1 - 139; 2 - 169  
 Пудж-и-Феррер Ж.  
 2 - 448  
 Пудовкин В.И. 2 - 249  
 Пуйманова М. 2 - 626  
 Пуленг Ф. 1 - 174; 2 - 358  
 Пульчи Л. 1 - 234  
 Пуни И. 2 - 41, 58, 65, 149  
 Пунин Н.Н. 1 - 106, 128,  
 545-547, 550, 551, 555,  
 573, 576, 595, 596;  
 2 - 49, 65, 115, 174, 206  
 Пушкин А.С. 1 - 165, 235,  
 543, 560, 565, 568, 569,  
 580, 582, 585; 2 - 28, 74,  
 143, 149, 608, 638  
 Пуш А.-Ш. 2 - 254  
 Пфемферт Ф. 1 - 307, 324,  
 345, 352  
 Пшерва-Тетмайер К.  
 2 - 577  
 Пшесмыцкий З. (Мирнам)  
 2 - 576  
 Пшибось Ю. 2 - 584, 585,  
 590, 593  
 Пшибышевский С. 1 - 26;  
 2 - 567, 568, 570, 576-  
 578, 581, 587, 599  
 Пьер Ж. 1 - 282; 2 - 246,  
 247, 501  
 Пяст В. 2 - 151, 153  
 Раабе П. 1 - 302, 304, 305,  
 308, 309, 323, 351  
 Рабинович Г. 2 - 205  
 Рабле Ф. 1 - 67  
 Равель М. 1 - 27, 174  
 Радзиневский В. 2 - 147  
 Радия В. 2 - 68, 128  
 Радлов Н. 2 - 133, 205  
 Радлов С. 1 - 67; 2 - 165,  
 179, 180, 182, 203  
 Радлова А. 2 - 63, 165, 179-  
 181, 203  
 Радницкий З. 2 - 581  
 Радупович М. 2 - 642, 645,  
 652  
 Разин Ст. 1 - 139, 155, 211;  
 2 - 169, 205  
 Райдинг Л. 1 - 17  
 Раймон М. 2 - 210, 212  
 Райт Уиллард Х. 2 - 314,  
 318  
 Ракитин В. 2 - 136  
 Ракитников А. 2 - 178, 179  
 Ракитч М. 2 - 647  
 Ракоши К. 2 - 399  
 Рама А. 2 - 511  
 Ранк О. 1 - 69  
 Рапп Ф. 1 - 259  
 Рассел Б. 1 - 84; 2 - 66  
 Расселл Ч. 1 - 20, 21  
 Раткович Р. 2 - 651  
 Раттер Фр. 2 - 273  
 Раушенберг Р. 2 - 328  
 Рафаэль 1 - 396  
 Ребело Д. 2 - 461  
 Ребора К. 1 - 407, 408  
 Ревалд Дж. 1 - 32  
 Реверди П. 1 - 276, 393,  
 455, 499; 2 - 230-232,  
 235, 327, 358, 417, 418,  
 420, 424, 454

- Ревич А. 1 - 257  
 Ревуэльгас С. 1 - 174  
 Рего Монтейро В. до  
 2 - 541  
 Редершайдт А. 1 - 450  
 Редон О. 1 - 28, 29; 2 - 320  
 Редько А.М. 2 - 135  
 Редько К. 2 - 38, 53  
 Реес О. ван 1 - 418  
 Режа М. (наст. имя Мо-  
 нье П.) 1 - 504  
 Режю Ж. 2 - 469, 470, 473,  
 485-488, 490-492  
 Резник О. 1 - 597  
 Резникоф Ч. 2 - 399  
 Рейч Зд. 2 - 255  
 Рей А. 2 - 264  
 Рейес А. 2 - 421, 514, 517  
 Рейналь М. 2 - 409  
 Рейнгадт М. (Рейнхардт)  
 1 - 337, 407  
 Рейнгадт Э.А. 1 - 303, 346  
 Рейнер В. 1 - 294, 329, 339,  
 342  
 Рейш Рикардо 2 - 480, 481  
 Рексрот К. 2 - 327, 328  
 Ремарк Э.М. 1 - 132  
 Рембо А. 1 - 11, 16, 17, 21,  
 24, 25, 418, 455, 478,  
 484, 497, 498, 511, 513,  
 515-517; 2 - 211, 214,  
 236, 239, 242, 471, 604,  
 605, 608, 613, 658  
 Рембрандт ван Рейн 1 - 241,  
 260, 331  
 Ремизов А. 1 - 80, 134, 136,  
 155  
 Рентген В.К. 1 - 358  
 Ренуар Ж. 2 - 188  
 Ренуаль Ш. 2 - 224  
 Ренье А. де 2 - 215  
 Репин И.Е. 2 - 145  
 Рёскин Дж. 2 - 294, 311,  
 339  
 Рибейро А. 2 - 469  
 Рибейро М. 2 - 541  
 Рибмон-Дессень Ж. 1 - 99,  
 151, 267, 286, 453, 456-  
 460; 2 - 197, 198, 235,  
 236, 240, 243, 253  
 Ривас Панедас Х. 2 - 427  
 Ривера Д. 2 - 244, 417  
 Ривьер Ж. 2 - 217, 239  
 Ривьер Ж.-А. 2 - 253, 254  
 Ригль А. 1 - 161  
 Ригто Ж. 1 - 458; 2 - 236  
 Рид Г. 1 - 11, 16, 29, 51, 74,  
 76, 101, 103, 133, 151,  
 258; 2 - 287, 288, 293-  
 295, 306  
 Рид С. 1 - 161  
 Риддел Дж. 2 - 342  
 Рикардо К. 2 - 538, 544,  
 545, 549, 563  
 Риккетс Ч. 2 - 274  
 Рильке Р.-М. 1 - 29, 102,  
 127, 131, 132, 151, 154,  
 299, 319, 325-327, 329;  
 2 - 608, 638  
 Римап Б. 2 - 75  
 Ривер Х. 2 - 218, 228  
 Ристич М. 2 - 244, 637, 651,  
 657-663  
 Ритерс А. 2 - 217  
 Риха К. 1 - 469  
 Рихтер Х. 1 - 417, 425, 427,  
 430, 442, 443, 447, 448,  
 452, 454, 458, 460, 464;  
 2 - 61, 236  
 Ричмонд У. 2 - 274  
 Ришар Л. 1 - 354  
 Рише Ш. 1 - 479  
 Ро Ф. 1 - 214, 215; 2 - 422  
 Роб-Грийе А. 1 - 282, 283  
 Робер П.-Б. 2 - 211, 212  
 Робертс У. 2 - 277, 286,  
 291, 297  
 Робинсон Дж. 2 - 342  
 Ровейра А. 2 - 662  
 Роговин Н.Е. 2 - 62  
 Рогуский Вл. 2 - 581  
 Роден О. 1 - 127, 131, 151,  
 285; 2 - 319  
 Роденбах Ж. 1 - 25  
 Родо Х.Э. 2 - 498, 523, 524  
 Родригес Луна А. 2 - 440  
 Родригес Р.Н. 2 - 564  
 Родченко А.М. 1 - 532, 542,  
 548-550, 553, 555, 556,  
 588, 595; 2 - 7, 18, 23,  
 54, 58, 60, 62, 117, 135,  
 136, 166, 168, 171  
 Розанов В.В. 2 - 63, 147,  
 174, 176  
 Розанова О. 1 - 146, 148,  
 151, 263, 462, 463, 539,  
 594; 2 - 8, 12, 60-62, 76,  
 81, 130, 141, 146-148,  
 154, 159, 166, 187  
 Розеггер П. 1 - 326, 356  
 Розенквист Д. 2 - 328  
 Розенфельд П. 2 - 363, 399  
 Розинштейн Э. 2 - 591  
 Розолато Г. 1 - 495, 496  
 Рок Р. 2 - 165  
 Рока П. де 2 - 505  
 Рокк Э. 1 - 380  
 Роллан Р. 2 - 372  
 Рольфе К. 1 - 310  
 Романович И. 2 - 289  
 Романовская Т.Б. 1 - 258;  
 2 - 561  
 Ромен Ж. 1 - 269-271;  
 2 - 217, 225  
 Ромеро С. 2 - 536, 554, 564  
 Ромм А. 2 - 112, 114, 136  
 Ромов А. 2 - 167  
 Ромов С. 2 - 196, 236  
 Роом А.М. 2 - 182  
 Россини Дж. 1 - 236  
 Россо ди Сан Секондо П.М.  
 1 - 405, 406  
 Роте В. 1 - 303, 330, 348  
 Ротенауэр Э. 1 - 49  
 Ротко М. 2 - 329  
 Роттердамский Э. 2 - 96  
 Рохас Р. 2 - 498  
 Роша А. (наст. имя Торга  
 М.) 2 - 470, 473, 488  
 Руайер Ж. 2 - 218, 229  
 Руанар П.-Н. 2 - 223  
 Рубенс П.П. 1 - 170, 193,  
 396  
 Рубинер Л. 1 - 300, 307,  
 309, 313, 318, 337, 419,  
 423, 451  
 Руднев В. 1 - 32, 75  
 Ружевич Т. 2 - 584, 590  
 Рузга Л. 2 - 591  
 Руира Ж. 2 - 448  
 Руис К. 2 - 440  
 Рукавишников Ив. 2 - 144  
 Румен Ж. 2 - 358, 359  
 Рунге В. 1 - 346  
 Рунге Е. 1 - 196  
 Русиньоль С. 2 - 448, 459

- Руссель Р. 1 – 511; 2 – 213  
 Русский Ж. 2 – 222  
 Руссло Ж. 1 – 270  
 Руссо А. 1 – 169, 170;  
 2 – 219, 274, 320, 604,  
 605  
 Руссо Ж.-Ж. 1 – 340;  
 2 – 361, 488, 548  
 Руссолю Л. 1 – 119, 175,  
 369, 370, 379  
 Рутковский Ц. 2 – 581  
 Рынкевич А. 2 – 586  
 Рэй Мэн (наст. имя Радниц-  
 кий Эм.) 1 – 129, 285,  
 416, 459; 2 – 236, 240,  
 321, 322, 327  
  
 Саа М. 2 – 469, 470, 473  
 Сабалета Р. 2 – 425  
 Савиньо А. (наст. имя  
 Де Кирико А.) 1 – 393,  
 394, 397–400, 411;  
 2 – 230, 240, 250  
 Савонарола Дж. 2 – 537  
 Сад Д.-А.-Фр. маркиз де  
 1 – 455, 481, 487, 488;  
 2 – 211, 221, 239, 247,  
 264  
 Садиков С. 2 – 165  
 Садовский Б. 2 – 160  
 Садуть Ж. 2 – 207, 243  
 Сазонова Л.И. 1 – 153  
 Саймонс А. 1 – 25  
 Са-Карнейро М. де 2 – 463–  
 465, 468–470, 473, 477,  
 479–482, 485, 489, 492  
 Сакулин П.Н. 1 – 50  
 Салват-Папасейт Ж.  
 2 – 452  
 Салгадо П. 2 – 541, 547  
 Салинас П. 2 – 403, 411,  
 416, 421, 428, 436, 437,  
 440, 443  
 Салтыков-Щедрин М.Е.  
 1 – 538  
 Сальвадо Х. 2 – 409  
 Сальмон А. 1 – 172, 235,  
 418; 2 – 210, 218, 221,  
 235, 407  
 Сальникова Е.В. 1 – 151  
 Сандрар Б. 1 – 121, 174,  
 237, 242, 285, 288, 419;  
 2 – 79, 80, 130, 210, 221,  
 227, 228, 234, 358, 363,  
 417, 466, 468, 544, 657  
 Санминьятели Б. 1 – 393  
 Санта-Рита А. де 2 – 469,  
 473, 492  
 Санта-Рита Г. де 2 – 461–  
 465, 467, 468, 493  
 Санта-Рита Ф. 2 – 467  
 Сент-Элиа А. 1 – 379  
 Сануйе М. 1 – 458, 461, 467,  
 470; 2 – 239, 268  
 Санчес А. 2 – 440  
 Санчес Пелазс Х. 2 – 510  
 Сарабьянов Д.В. 1 – 30, 33,  
 34, 37, 48, 72, 74, 75, 78,  
 91, 111, 128, 148, 154,  
 178, 185, 218, 226, 228,  
 353; 2 – 6, 10, 60–62,  
 132, 134, 135  
 Саранн А. 1 – 522  
 Сарджент Дж. 2 – 274  
 Сардинья А. 2 – 467  
 Сардуй С. 2 – 531  
 Сармен Ж. 2 – 234  
 Сароян У. 2 – 377  
 Сартр Ж.-П. 1 – 492  
 Сати Э. 1 – 174, 236, 456,  
 459, 472; 2 – 236, 268,  
 358  
 Саура К. 2 – 456  
 Саутуола М. де 1 – 253  
 Сахно И.М. 1 – 43, 47, 73,  
 74; 2 – 206  
 Свасьян К.А. 1 – 355  
 Светлая К. 2 – 618  
 Светликова И.Ю. 1 – 150  
 Светлов И. 1 – 31  
 Свидерская М.И. 1 – 49, 74  
 Свинарский А.-М. 2 – 576  
 Свирипинская А. 2 – 590  
 Свифт Дж. 1 – 13, 234, 488  
 Святогор А. 1 – 110  
 Себбаг Ж. 2 – 235  
 Себыла Вл. 2 – 586  
 Северини Дж. 1 – 29, 176,  
 229, 236; 2 – 76, 221,  
 279, 319  
 Северини И. (наст. имя  
 Лотарев И.В.) 1 – 465;  
 2 – 149, 151–156, 159,  
 164, 165, 199  
 Сегал А. 1 – 418  
 Сегал Л. 2 – 537  
 Седельник В.Д. 1 – 151, 350  
 Сезанн П. 1 – 11, 23, 124,  
 154, 166, 167, 170, 187,  
 232, 355, 415, 540;  
 2 – 71, 107, 111, 134,  
 219, 272–274, 276, 277,  
 286, 288, 319, 320, 330,  
 377, 392, 395  
 Сезарини Д. 1 – 480  
 Сезарини де Вашконсе-  
 лош М. 2 – 471, 472  
 Сесэр Э. 1 – 276, 277, 287;  
 2 – 358, 359  
 Сейферт Я. 2 – 600, 601,  
 606, 611, 618, 621, 624,  
 626  
 Секулич И. 2 – 647, 657  
 Селимович М. 2 – 646  
 Сельва С. де ла 2 – 524  
 Сельвинский И.Л. 1 – 107,  
 139, 556, 563–570, 572,  
 576, 577, 579–585, 596–  
 598; 2 – 165  
 Сельц Ж. 1 – 226  
 Семенова С.Г. 1 – 4, 155  
 Семпер Г. 1 – 161  
 Сенгор Л.С. 2 – 358, 359  
 Сен-Поль-Ру (наст. имя  
 Ру П.-П.) 2 – 215  
 Сен-Пуан В. де 2 – 88, 159,  
 210, 467  
 Сен-Симон А. де 1 – 15;  
 2 – 106  
 Сент-Бев Ш.О. 2 – 208  
 Сенькин С. 2 – 111, 112,  
 114  
 Сешар Э. 1 – 84  
 Сёра Ж. 1 – 316, 450;  
 2 – 320, 395  
 Сервантес М. де 2 – 379,  
 393, 418, 420, 421, 423,  
 427, 428, 519  
 Сернуда Л. 2 – 403, 404,  
 424–426, 433, 436, 438,  
 441–443, 447  
 Серов В. 2 – 144  
 Серюзье П. 1 – 28  
 Сеттимелли Э. 1 – 379, 380  
 Сефор М. 2 – 215  
 Сигей С. 2 – 153



- Сид (Вонитель, наст. имя  
Дивс де Вивар Р.)  
2 — 521, 524
- Сидорина В.В. 1 — 594—596,  
598
- Сидоров-Окский Г. 2 — 153,  
176, 177
- Силва Рамон Л. да (Мон-  
талвор Л. де)  
2 — 463, 464, 473
- Сима (Шима) Ж. 2 — 242
- Симонши Ж.Г. 2 — 470, 485—  
492
- Синг Дж. 1 — 487
- Синклер М. 2 — 279
- Синьяк П. 2 — 272
- Синякова В. 2 — 163
- Синякова М. 2 — 159, 163
- Синякова Н. 2 — 163
- Синякова О. 2 — 163
- Сирлот Х.Э. 2 — 405, 456
- Сироткин Н.С. 1 — 350
- Ситуэлл Э. 2 — 285
- Скаржинский Е. 2 — 591
- Скерлич Й. 2 — 646
- Скоков Г. 1 — 72
- Скотарек В. 2 — 576, 577,  
579, 580
- Скочилас Вл. 2 — 582
- Скрябин А.Н. 1 — 27, 66;  
2 — 159
- Скурчевский К. 2 — 591
- Слейд Ф. 2 — 274
- Слепчевич П. 2 — 647
- Словацкий Ю. 1 — 26, 274,  
275; 2 — 568, 577
- Слодкий М. 1 — 418, 430
- Слоним М. 2 — 196
- Слонимский А. 2 — 577
- Смирнов И.П. 1 — 46, 47, 73,  
74, 153; 2 — 129
- Смирнов Л. 1 — 148
- Смйт Фр. 2 — 461
- Смйт Э. 1 — 503
- Сова А. 2 — 596, 598, 599
- Совбуа Г. 2 — 225
- Соколов Ил. 1 — 88, 149,  
314, 354; 2 — 65, 164,  
165, 175—177, 179, 180,  
183, 186, 206
- Соллерс Ф. 2 — 211, 252,  
265
- Соловьев В.С. 2 — 16, 21,  
22, 62, 100, 108, 109,  
133, 134, 176
- Сологуб Ф. 2 — 144, 150,  
155, 158
- Соломон 2 — 83, 633
- Солонович Е. 1 — 374, 387,  
410
- Сомвилл Л. 2 — 211, 223,  
224
- Сомов К.А. 1 — 29
- Соссюр Ф. де 1 — 84, 510
- Союза Кардозо А. де  
2 — 461, 463, 464, 466—  
469, 473, 482, 483, 492,  
493
- Союза Л. де 2 — 542
- Союза П. 2 — 537
- Соукуп Ф. 2 — 598
- Софокл 1 — 13
- Соффичи А. 1 — 370, 379,  
287, 394, 398; 2 — 542
- Спанни А. 1 — 405
- Спандиков Э. 2 — 6, 141
- Спаский С. 2 — 176, 177
- Спевак Я. 2 — 586
- Спектор Г. 2 — 327
- Спендер С. 1 — 15, 17;  
2 — 293
- Спенсер Б.Т. 2 — 379, 380,  
400
- Спенсер Г. 2 — 209
- Спенсер С. 2 — 274
- Спиноза Б. 2 — 540
- Спиц Ж. 2 — 261
- Стайн Г. 1 — 28, 118, 134,  
155; 2 — 313, 318—321,  
323, 325—328, 336, 338,  
363, 364, 375—377, 382,  
383, 385—396, 398, 401,  
402, 417, 458
- Стайн Л. 2 — 402
- Сталин И.В. (наст. имя  
Джугашвили И.В.)  
1 — 38, 115, 153, 259,  
572; 2 — 630
- Сталь Ж. де 1 — 421; 2 — 208
- Станевич В. 2 — 159
- Старобински Ж. 1 — 479
- Старовейский Фр. 2 — 591
- Стейнбек Дж. 2 — 365, 377
- Стелл Дж. 2 — 331
- Стенберг братья В.А. и Г.А.  
1 — 532, 553, 555, 596;  
2 — 58
- Стендаль (наст. имя  
Бейль А.М.) 2 — 291
- Степанова В.Ф. (Варст)  
1 — 76, 532, 542, 548—  
550, 553, 554, 595, 596;  
2 — 7, 12, 23, 50, 60—62,  
65, 135, 136, 168
- Степто Р. 2 — 352
- Степун Ф. 2 — 166, 205
- Стерн А. 2 — 582, 583, 590,  
593
- Стернз Г. 2 — 314, 318
- Стернин Г.Ю. 1 — 74
- Стефанович С. 2 — 647, 648
- Стивенс У. 2 — 304, 306,  
323, 325, 326, 369
- Степановский И.Ф. 1 — 17,  
18, 28, 30, 106, 124, 129,  
152, 174, 209, 227, 229,  
236, 237, 243—245, 260,  
261, 459, 472; 2 — 221,  
454, 518, 534, 538
- Страхов Н.Н. 2 — 16
- Стренд П. 1 — 135
- Стренз А. 2 — 223
- Стржиговски Ж. 2 — 253
- Стригалева А.А. 1 — 131,  
154; 2 — 64, 135
- Стриндберг А. 1 — 562, 527;  
2 — 183, 247, 249, 488,  
573
- Струве П.Б. 2 — 144
- Струг А. 2 — 590
- Стрэнд П. 2 — 319
- Ступарич Дж. 1 — 405
- Стур Я. 2 — 576—580
- Степановский Вл. 2 — 592
- Спюарт А. 2 — 402
- Суварин Б. 2 — 260, 261
- Судник Т.М. 1 — 152
- Суетин Н.М. 2 — 98, 133,  
136
- Суннберн А. 2 — 341
- Сукре Ж.М. де 2 — 451
- Сулоага И. 2 — 142
- Суньер Ж. 2 — 449
- Супо Ф. 1 — 287, 545, 456,  
458, 471, 476—478, 485,  
494, 507; 2 — 230, 235,

- 236, 240, 241, 322, 424, 653  
 Сутин Х. 2 — 196  
 Сухово-Кобылин А.В. 1 — 58, 86  
 Сэндберг К. 2 — 325, 377  
 Сюдмак В. 2 — 591  
 Сюдов Э. фон 1 — 354  
 Сюриа М. 1 — 523; 2 — 270
- Таволато И. 1 — 405  
 Таволато К. 1 — 405  
 Тагор Р. 2 — 96, 488  
 Таиров А.Я. 1 — 554, 596; 2 — 183  
 Тайлер П. 2 — 322, 326, 327  
 Тайлор Э.Б. 1 — 263  
 Тайрелл Дж. 1 — 12  
 Тальет Х.С. 2 — 359  
 Таммоли А. 1 — 492  
 Тананаева Л.И. 2 — 534  
 Танги И. 2 — 242, 322, 500, 635  
 Тараканова Е. 1 — 411  
 Тард Г. де 2 — 225  
 Тартаковский П.И. 1 — 153  
 Тастевен Г. 2 — 96, 130, 132, 157  
 Татлин В.Е. 1 — 411, 462, 533, 534, 536, 539, 546, 547, 550—552, 555, 589, 591, 595; 2 — 42, 48, 49, 65, 111, 117, 121, 122, 142, 150, 166, 592, 651  
 Тауфер И. 2 — 608, 626  
 Тацит К. 1 — 197, 198  
 Твен М. (наст. имя Клеменс С.) 2 — 377, 379  
 Тейге К. 2 — 244, 598, 600—603, 605, 607, 609—618, 624—627, 637—639  
 Тейер С. 2 — 332  
 Тейтельбойм В. 2 — 535  
 Тейяр де Шарден П. 1 — 199; 2 — 95, 108, 135  
 Теккерей У.М. 2 — 300  
 Теллингтер С.Б. 2 — 60  
 Тель В. 1 — 482  
 Темерсон Ст. 2 — 593  
 Темерсон Фр. 2 — 593  
 Теннисон А. 2 — 464
- Терентьев И.А. 1 — 109, 150, 463; 2 — 17, 56, 58, 59, 61, 65, 70, 129, 165, 184, 186, 187, 192, 203, 206  
 Терехина В.Н. 1 — 4, 289, 350, 410  
 Терман У. 2 — 362  
 Тернер Дж. 2 — 364, 368  
 Тернер С. 2 — 250  
 Тернер У. 1 — 13; 2 — 272, 294  
 Тертерян И.А. 2 — 459  
 Тизенгаузен О. 2 — 165  
 Тиняков А.И. 2 — 181  
 Тирнон А. 2 — 660  
 Тиханов Г. 1 — 111, 152  
 Тихвинская Л. 1 — 150  
 Тихомиров Н. 2 — 178  
 Тогорес Ж. де 2 — 453  
 Тойбер С. 1 — 297, 430  
 Токки Б. 2 — 650, 662  
 Толлер Э. 1 — 309; 2 — 174, 182  
 Толмачев В.М. 1 — 350  
 Толстой А.Н. 1 — 132; 2 — 157  
 Толстой Л.Н. 1 — 534, 569, 597; 2 — 74, 144, 151, 176, 183, 276, 318, 653  
 Толстолобова М. 1 — 261  
 Томак К. 2 — 600  
 Тоорон Я. 1 — 28  
 Топоров В.Н. 1 — 102, 243, 261; 2 — 563  
 Торо Г.Д. 2 — 379  
 Торре Г. де 1 — 41, 229, 234; 2 — 404, 405, 407, 408, 417, 418, 421, 423, 424, 427—430, 439, 440, 458, 499, 519  
 Торрес Бодет Х. 2 — 438  
 Торрес Гарсиа Х. 2 — 449—451  
 Тошчи Ф. 1 — 408, 409  
 Трабль Г. 1 — 29, 294, 295, 303, 326, 338, 339, 342, 344—346  
 Трауберг Л. 2 — 184  
 Трахтенберг В.Ф. 1 — 569  
 Тредиаковский В.К. 2 — 28  
 Третьяков С.М. 1 — 135, 141, 155, 553, 554; 2 — 155, 156, 159, 163, 164, 168—171, 182, 186, 202, 203, 205, 207
- Тристан де Агаде (наст. имя Аморозо Лима А.) 2 — 558  
 Троллоп Э. 2 — 300  
 Трофимова М.К. 1 — 263  
 Троцкий Л.Д. 1 — 138, 570, 572, 598; 2 — 203, 242, 244  
 Трубецкой Н. 2 — 90  
 Трухановский К. 2 — 590, 591  
 Трубецкой Я. 2 — 598  
 Туайен (наст. имя Чермина М.) 1 — 278, 284; 2 — 244, 246, 600, 613—615, 626, 634—637  
 Тувим Ю. 1 — 278; 2 — 577, 590, 591, 594  
 Тугенхольд Я.А. 1 — 235, 259  
 Туле П.-Ж. 2 — 217  
 Тулуз-Лотрек А. де 1 — 166, 325; 2 — 319, 320  
 Тульчинский Г.Л. 1 — 149  
 Туманный Д. (наст. имя Панов Н.Н.) 1 — 563; 2 — 165  
 Тумаркин Н. 1 — 70, 76  
 Тумер Дж. 2 — 347, 356—358, 363, 382  
 Турбин В.Н. 2 — 131  
 Тургенев И.С. 2 — 379  
 Туровская М. 1 — 144, 156  
 Турчин В.С. 1 — 9, 42, 43, 72—74, 76, 78, 148, 153, 154, 226, 259, 349; 2 — 266, 328, 397  
 Туфанов А. 1 — 46, 114, 120, 128; 2 — 174, 191, 192, 203  
 Тухжевский Е. 2 — 591  
 Тцара Т. 1 — 119, 176, 177, 207, 208, 213, 282, 297, 370, 393, 397, 418, 420—424, 426—432, 436, 444, 447, 453—460, 463, 467, 468, 471, 472, 498; 2 — 11, 32, 61, 167, 197, 215, 230, 233, 235—238,

- 240, 243, 245, 261, 268,  
269, 321, 326, 328, 418,  
423, 454
- Тылянов Ю.Н. 1 - 47, 61,  
74, 81, 84, 90, 106, 109,  
128, 129, 131, 135, 148,  
149, 151, 154, 155, 160,  
226, 249, 250, 262, 263,  
537, 556-561, 569, 587,  
589, 596, 597; 2 - 170,  
176, 183, 184, 206
- Тырышкина Е.В. 1 - 353,  
356
- Тышлер А.Г. 2 - 6, 174
- Тэ Мих. (наст. имя Иль-  
ин М.И.) 2 - 177
- Тэйлор Э. 1 - 161
- Тюпа В.И. 1 - 33, 294, 349
- Уайльд О. 1 - 16, 25-27, 29;  
2 - 234, 307, 339, 429
- Уайтхед А.Н. 1 - 24, 32
- Убак Р. 2 - 245
- Угер Шт. 1 - 275
- Удальцова Н. 2 - 135, 159,  
166
- Уевич Т. 1 - 30; 2 - 647,  
658
- Уейтмен Дж. 1 - 11
- Уильямс Р. 1 - 13, 19
- Уилсон Ст. 1 - 72
- Уилсон Э. 1 - 17, 24, 28;  
2 - 286
- Уильям Фр. 2 - 224
- Уильямс Дж.В. 2 - 352
- Уильямс У.К. 2 - 279, 290,  
319-323, 325-327, 339,  
363-375, 379, 384, 395
- Уинтерс А. 2 - 326, 327
- Уистлер Дж. 1 - 27; 2 - 209,  
272, 389
- Уитмен У. 1 - 234, 269;  
2 - 217, 223, 313, 320,  
338, 344, 356, 364, 366,  
367, 372, 373, 377, 379,  
396, 429, 452, 456, 538,  
651
- Уитни Л. 1 - 196
- Уйдобро В. 1 - 93, 108, 114,  
120, 121, 137-139, 143,  
459; 2 - 230, 403, 418-  
421, 497-499, 505, 506,  
512, 518-524, 526, 528,  
531
- Улак Ф. 1 - 513
- Уманский К. 2 - 121
- Унамуну М. де 2 - 432, 433,  
457, 464, 465, 518
- Унгаретти Дж. 1 - 458;  
2 - 236
- Унгер Э. фон 1 - 357
- Уне Ж. 2 - 245
- Унру Ф. 2 - 573
- Уодсворт Э. 2 - 274, 277,  
282, 284, 286
- Уолронд Э. 2 - 347, 359,  
362
- Уорф Б.Л. 1 - 84
- Уорхол Э. 2 - 328
- Урцидил Й. 1 - 303, 316
- Уселей Х.М. 2 - 409
- Успенский Б.А. 1 - 493,  
494, 524
- Успенский П.Д. 1 - 57, 97;  
2 - 37, 64, 69, 72, 75, 76,  
93, 95, 101, 129, 130,  
132, 133
- Устюгова Е.Н. 1 - 53, 74
- Утамаро К. 1 - 29
- Уткин П.С. 2 - 13
- Утрильо М. 2 - 459
- Утчелло П. (наст. имя До-  
но ди) 1 - 506
- Ушаков Н.Н. 1 - 564
- Узбер М. 2 - 320
- Уэллс Г. 1 - 17; 2 - 84, 92,  
96, 120, 131, 132, 177,  
302
- Уэстон Дж. 1 - 264
- Фабрикант М.И. 1 - 74
- Фалорский В.А. 1 - 58
- Фадеев В.В. 1 - 75
- Фалы М. де 1 - 174;  
2 - 403, 407, 440, 445
- Фарыно Е. 1 - 313
- Февр Л. 1 - 252
- Федин К. 2 - 174
- Федоров Н.Ф. 1 - 70, 85, 86,  
102, 113, 149, 152
- Фейад Л. 1 - 503
- Фейербах Л.А. 2 - 242
- Фейжо А. 2 - 473
- Фейнингер Л. 1 - 310
- Фейхтвангер Л. 1 - 132
- Фелипе Л. 2 - 456
- Феноллоза Э. 2 - 299
- Фера С. 2 - 231
- Фернандес Л. 2 - 409
- Феррант А. 2 - 440
- Феррейра А. 2 - 549, 554,  
555
- Ферро А. 2 - 467, 468, 473,  
493
- Фет А. 2 - 185
- Фехнер Г.Т. 1 - 238
- Фещенко В.В. 1 - 149
- Фидлер А. 2 - 576
- Фидлер К. 1 - 327, 328, 356
- Фидлер Л. 1 - 11
- Филатова А. 1 - 148
- Филиберт Э. 1 - 398
- Филионов П.Н. 1 - 30, 73, 74,  
107, 109, 114, 126, 127,  
135, 143, 154, 539, 594;  
2 - 9, 23, 24, 38, 62, 92,  
141, 146, 148-150, 166,  
174, 193-195, 203, 207
- Философов Д. 2 - 143
- Фиренцуола А. 1 - 401
- Фиртель Б. 1 - 303
- Фикте И.-Г. 1 - 333, 340,  
348
- Фицджеральд Ф.С. 2 - 346
- Фишер Р. 2 - 347, 362
- Флаке О. 1 - 431
- Флаксер А. 2 - 203, 204, 207
- Фламель Н. 1 - 492
- Флери А. 2 - 216
- Флетчер Дж.Г. 2 - 325, 343
- Флинт Ф.С. 2 - 289, 290,  
343
- Флобер Г. 1 - 13; 2 - 291,  
298, 300, 304, 389
- Флоренский П.А. 1 - 52, 55,  
58, 66, 70, 75, 76, 82, 86,  
87, 92, 111, 112, 116,  
122, 147, 149, 150, 152,  
153, 261; 2 - 151, 491,  
527, 535
- Флорес П. 2 - 409
- Флориан-Пармантьс Э.  
2 - 222, 224
- Флоровский Г. 2 - 7, 27, 60
- Флурнуа Т. 1 - 479, 503
- Флюковский Ст. 2 - 590

- Фо Д. 1 — 282  
 Фокин С.Л. 1 — 472, 523  
 Фолгера-и-Поал Ж. 2 — 451  
 Фолкнер У. 2 — 314, 365, 374, 377  
 Фольгоре Л. 1 — 377, 386, 387  
 Фомин Д.В. 1 — 151, 349  
 Фонвизин А. 1 — 181  
 Фонсека М. да 2 — 473  
 Фонтана О.М. 1 — 47, 303  
 Фор П. 2 — 209, 216—218, 221  
 Фор Э. 1 — 172, 173  
 Форд Дж. 2 — 189  
 Форд Ф.М. 2 — 289—291, 298, 305  
 Форд Ч.Г. 2 — 322, 323, 326—328, 343  
 Форе Г. 1 — 27, 236  
 Форман М. 1 — 285  
 Форпиммер З. 2 — 581  
 Фоссет Дж. 2 — 347  
 Софанов К.М. 2 — 152, 153  
 Фопп Ж.В. 1 — 267; 2 — 425  
 Фопш П. 2 — 246  
 Фопшо С. 1 — 266, 289  
 Фрай Р. 1 — 173; 2 — 273—277, 282, 284, 285, 295, 296, 306, 307, 389  
 Фран Х. 2 — 440  
 Франк Л. 1 — 431, 433  
 Франк С.Л. 1 — 530  
 Франк С.О. 1 — 236  
 Франк У. 2 — 314, 319, 363, 399, 400  
 Франклин Б. 2 — 315, 373  
 Франко Ж. 2 — 460  
 Франко Ф. 1 — 274  
 Франс А. 1 — 474; 2 — 80, 241, 269  
 Франса Ж.-А. 2 — 471, 472, 486  
 Франсес Э. 2 — 453  
 Фреге Г. 1 — 84  
 Фредерик Л. 2 — 266  
 Фрезер (Фрэнсер) Дж. 1 — 163, 177, 216, 264  
 Фрезинский Б. 2 — 137  
 Фрейд Э. 1 — 15, 23, 26, 69, 84, 163, 177, 216, 333, 340, 472, 478—480, 487, 495, 510, 513; 2 — 186, 187, 190, 241, 245, 308, 332, 343, 384, 425, 442, 470, 471, 489, 490, 567, 657  
 Фрейденберг О.М. 1 — 86  
 Фрейка Ф. 2 — 600  
 Фрейтаг-Лорингховен Э. 2 — 321, 326  
 Френкель Т. 1 — 458; 2 — 235, 236, 240  
 Фриденсон Б. 2 — 156  
 Фридлендер С. (Минона) 1 — 357, 433  
 Фридрих К.Д. 1 — 452  
 Фриче В.И. 1 — 50  
 Фробениус Л. 2 — 308  
 Фройндлих О. 1 — 450, 451  
 Фромм Э. 1 — 333  
 Фрост Р. 2 — 325  
 Фрэнк Дж. 2 — 293, 305, 311  
 Фуко М. 1 — 20, 483, 489, 521, 528; 2 — 34, 211  
 Фуко Р. 1 — 303  
 Фуррьс М. 2 — 242  
 Фуррьс Ш. 1 — 488; 2 — 247  
 Фьерро М. 2 — 512, 520  
 Хаас В. 1 — 307  
 Хабермас Ю. 1 — 13, 333  
 Хабмас (наст. имя Оболенская Н.П.) 2 — 165  
 Хаггенбарт Э. 1 — 442  
 Хадсон А. 1 — 161  
 Хазенклевер В. 1 — 302, 309, 310, 323, 326, 338  
 Хайдеггер М. 1 — 39, 63, 103, 104, 132, 133, 151, 154, 333, 530; 2 — 48  
 Хайнике К. 2 — 651  
 Хайссен А. 1 — 11, 18, 21  
 Хайт В.Л. 2 — 562  
 Хайям Омар 2 — 389  
 Халлер К. 2 — 591  
 Халс Ф. 1 — 315  
 Ханзен-Лёве Оге А. 1 — 79, 148, 265  
 Хан-Магомедов С.О. 1 — 594, 595; 2 — 136  
 Ханс Г. 2 — 205  
 Хант Дж.Г. Ля 1 — 15  
 Хант С. 2 — 326, 327  
 Харазов Г. 2 — 187  
 Хардекопф Ф. 1 — 310, 314, 322, 325, 342  
 Харденберг Г. 1 — 346  
 Харджиев Н.И. 1 — 79, 121, 267, 289, 416, 465, 467, 468, 470, 543, 595; 2 — 131, 133, 134, 136, 147, 204, 285, 310  
 Хардт М. 1 — 310  
 Харфельд Понсела Э. 2 — 438  
 Хармс Д. (наст. имя Ювачев Д.И.) 1 — 63, 122, 128, 137, 143, 154, 211, 227, 245; 2 — 165, 184, 187, 192, 193, 197, 203, 204, 207; 523  
 Харнес Б. 2 — 417, 435, 438, 440  
 Харт Г. 1 — 302  
 Харт Ю. 1 — 302, 354  
 Хартлебен О.Э. 1 — 302  
 Хартли М. 2 — 320, 321  
 Хартфилд Дж. (наст. имя Херцфельде Х.) 1 — 433, 434, 436—438, 440—442, 451, 452  
 Хасёр Вл. 2 — 591  
 Хассан И. 1 — 20, 21  
 Хатвани П. 1 — 311, 312  
 Хатфенльд А. фон 1 — 294, 302  
 Хау И. 1 — 11  
 Хаусманн Р. 1 — 101, 118, 122, 297, 300, 414, 415, 433, 434, 436—438, 441—444, 446, 448, 451, 452, 462, 463; 2 — 237, 268  
 Хачатурян В. 2 — 131  
 Хвистек Л. 2 — 578, 581, 582  
 Хезельхауз К. 1 — 296  
 Хейзинга Й. 1 — 264; 2 — 129  
 Хейн А. 1 — 161  
 Хейнике К. 1 — 302, 336, 346  
 Хеккель Э. 1 — 174, 310, 315; 2 — 422  
 Хеллер П. 1 — 303  
 Хельпель А. 1 — 327

- Хемингуэй Э. 2 – 314, 323, 324, 327, 365, 377, 384, 401
- Хемницер И.И. 1 – 46
- Хенкель К. 1 – 302, 354
- Хенкль Р. 1 – 303; 2 – 651
- Хеннингс Э. 1 – 297, 325, 417–419, 421, 430
- Хенше А. 1 – 309
- Хепуорт Б. 2 – 295
- Херасков М.М. 1 – 46
- Хёрле А. 1 – 450, 453
- Хёрле Г. 1 – 451
- Херскович Мелвилл Дж. 2 – 351
- Херстон З.Н. 2 – 347, 358, 362
- Хертлинг П. 1 – 309
- Херцфельде В. 1 – 433, 434, 438–442, 450, 451, 464
- Хефлер О. 1 – 264
- Хёх А.(Х.) 1 – 176, 433
- Хиллер К. 1 – 294, 295, 309, 311, 319, 325, 334, 350, 352, 357
- Хименес Кабальеро Э. 2 – 405, 416, 425, 436, 438–440
- Хименес Х.Р. 1 – 26; 2 – 406, 420, 421, 434, 435, 452, 455, 457
- Хиндемит П. 1 – 237, 259, 260
- Хинтон Ч.Х. 1 – 57; 2 – 75, 76
- Хирондо О. 2 – 505
- Хичкок А. 2 – 189
- Хлебников В.В. 1 – 4, 77, 84, 90, 101, 106, 107, 108, 111–114, 117, 120, 122, 124, 131, 135, 137, 139, 142, 143, 150–153, 155, 165, 201–203, 208, 209, 211, 219, 226–228, 234, 245–247, 260, 261, 264, 300, 360, 415, 462–467, 470, 560; 2 – 13, 16, 26, 61–63, 66, 67, 72, 73, 75, 76, 80, 81, 87, 89–96, 101, 103, 107, 129, 131–134, 140–145, 148, 150, 151, 153, 154, 157, 158, 162–164, 169, 172, 176, 178, 181, 184, 187, 191, 197, 200, 202, 204, 514, 518, 522, 527, 532, 534, 651
- Хлодовский Р.И. 1 – 411
- Хмара Г. 2 – 174
- Ховин В. 2 – 7, 60, 155
- Ходасевич Вл. 2 – 82, 130, 196
- Хольц А. 1 – 302, 304, 316, 354
- Хопкинс Дж. 2 – 386
- Хориков Н. 2 – 186
- Хороманский М. 2 – 590
- Хоружий С.С. 1 – 23, 32
- Хоу И. 2 – 378
- Хофман П. 1 – 296, 301, 315, 328, 350, 351, 354–356, 358
- Хоффман А. 2 – 591
- Хоффман Ф. 2 – 317
- Хутникевич А. 2 – 584
- Хух Р. 1 – 324, 326
- Хьюз Л. 1 – 221–224; 2 – 347, 350–359, 361–363, 516, 517
- Хьюитт Э. 1 – 19
- Хьюм Т.Э. 1 – 237; 2 – 289, 294, 295, 298, 303, 306, 340, 343, 488
- Хэмилтон К. 2 – 277
- Хэнгуд Х. 2 – 388
- Хэпуорт Б. 2 – 295
- Хэр Д. 2 – 245
- Хюбнер Ф.М. 1 – 312, 357
- Хюбнер А. 2 – 149
- Хюльзенбек Р. 1 – 119, 176, 297, 302, 323, 417–425, 427, 428, 430–438, 440–445, 453, 463, 464, 469; 2 – 30, 32, 268, 321
- Цанкар И. 1 – 26
- Цвейг С. 1 – 299
- Цветасла М.И. 1 – 114, 119, 130, 131, 137–139, 143, 152, 154, 585; 2 – 160, 205, 518, 525, 535, 596
- Цветков Ю.Л. 1 – 339, 358
- Церукавский Н. 2 – 178
- Цесарец А. 2 – 167, 648
- Цеслевский Т. 2 – 591
- Цех П. 1 – 302, 310
- Цивьян Т.В. 1 – 43, 151, 152, 154
- Циглер А. 1 – 310
- Циолковский К.Э. 1 – 85, 86, 102, 125, 149, 151, 153
- Цофф О. 1 – 303
- Цриянский М. 2 – 642, 646, 648–651, 656, 657
- Цыбасов М. 2 – 195
- Чабас Х. 2 – 440
- Чавчанидзе Д.Л. 1 – 32
- Чагин А.И. 2 – 207
- Чайковский П.И. 2 – 389
- Чапек Й. 2 – 600
- Чапек К. 2 – 600, 605, 625
- Чашин Ч. 2 – 483, 524, 604, 605, 619
- Часель Р. 2 – 425, 426, 440
- Чашник И. 2 – 113–115, 135, 136
- Чашина Л. 1 – 75
- Чеботаревская А. 2 – 154
- Чекалов К.А. 1 – 410
- Ческрыгин В.Н. 2 – 38
- Челищев П.Ф. 2 – 322
- Челиши Б. 1 – 234
- Черина В. 2 – 647
- Черник А. 2 – 600, 615, 617, 618
- Черник Ст. 2 – 586
- Черников Я. 2 – 168
- Чернышевский Н.Г. 2 – 16
- Чернявский Н. 2 – 60
- Чеснатт Ч. 2 – 352, 356
- Честертон Г.К. 1 – 215, 554; 2 – 78, 130, 273
- Чехов А.П. 1 – 538, 560, 588, 598
- Чехов М.А. 2 – 183
- Чехович Ю. 2 – 586, 590
- Чижевский А.Л. 1 – 85
- Чижевский Т. 2 – 200, 581–583, 590
- Чичерин А.Н. 1 – 83, 556, 563, 564, 596, 597; 2 – 165
- Чичерин Г.В. 1 – 50

- Чосер Дж. 2 – 337  
 Чосич Бр. 2 – 646  
 Чудакова М.О. 1 – 84, 149  
 Чужак Н. 2 – 168  
 Чуковский К.И. 1 – 100, 104, 127; 2 – 154, 185  
 Чулей Л. 1 – 282  
 Чурилин Т. 2 – 160, 165  
 Чухрукидзе К. 1 – 153  
  
 Шабрюн Ж.-Фр. 2 – 245  
 Шапе А. 2 – 245  
 Шаган М. 1 – 107, 143, 152, 181, 182, 185, 285; 2 – 110, 116, 124, 166, 173, 174, 274, 523  
 Шадевальд В. 1 – 261  
 Шайна Ю. 2 – 591  
 Шальда Ф.Кс. 2 – 596, 598, 599  
 Шаляпин Ф.И. 2 – 280  
 Шамиссо А. 1 – 406  
 Шампинов С. 1 – 153  
 Шанявский В. 2 – 589  
 Шар Р. 1 – 276; 2 – 243, 245, 660  
 Шарко Ж.-М. 1 – 504  
 Шаршун С. 1 – 150, 456, 458, 459, 463, 464; 2 – 165, 197, 237, 238, 269  
 Шатобриан Ф.Р. де 1 – 13, 199, 263; 2 – 208  
 Шатских А.С. 1 – 82, 138, 148, 155, 353; 2 – 61, 132, 134–136  
 Шацкий Е. 1 – 232, 258; 2 – 85, 129, 131, 132, 135  
 Шванкмайер Я. 2 – 634  
 Шварц А. 2 – 239  
 Шварц Д. 1 – 11  
 Шварц М. 2 – 578  
 Швинд М. фон 1 – 315  
 Шваттерс К. 1 – 95, 97, 118, 120, 129, 130, 151, 207, 210, 300, 326, 415, 425, 442–449, 451, 452, 454, 460, 462, 464, 466–469  
 Шеде Ж. 2 – 246  
 Шевченко А.В. 1 – 152, 158, 181  
 Шевакова Э.Н. 1 – 290  
  
 Шейдеман Ф. 1 – 441  
 Шейнеманн Д. 1 – 42  
 Шекспир Д. 2 – 342  
 Шекспир У. 1 – 46, 109, 241, 249, 260, 298, 569, 585; 2 – 283, 337, 339, 346, 365, 556  
 Шелли П.Б. 2 – 464  
 Шеллинг Й. 1 – 333, 595  
 Шемшурин А. 2 – 63  
 Шёнберг А. 1 – 18, 26, 27, 29, 89, 255, 297, 298, 336, 350, 430, 440  
 Шенвальд Л. 2 – 586  
 Шеннелер Ж. 1 – 269, 270; 2 – 217  
 Шенталинский В. 1 – 64, 153  
 Шенье А. 1 – 233  
 Шенье-Жандрон Ж. 1 – 47, 74, 91, 150, 492, 515  
 Шервинский С. 1 – 387, 410  
 Шершеневич В.Г. 1 – 135, 234, 235; 2 – 71, 83, 123, 129, 131, 137, 154–158, 160, 164–166, 172, 173, 175–177, 183, 202  
 Шестов Л. 2 – 262  
 Шибельхут Г. 1 – 323  
 Шикеле Р. 1 – 310, 339, 419, 431  
 Шиле Э. 1 – 322  
 Шиллер Ф. 1 – 421, 569; 2 – 381  
 Широков П. 2 – 151, 152, 154, 155, 163  
 Шишов В. 2 – 177  
 Шкловский В.Б. 1 – 10, 31, 46, 73, 82, 84, 85, 95, 114, 118, 127, 134, 149, 150, 153, 211, 235, 251, 259, 262, 263, 591, 596; 2 – 120, 137, 150, 168, 174, 516  
 Школьник И. 2 – 6, 141, 146, 148  
 Шлаф Й. 1 – 302  
 Шлегель братья Ф. и А. 1 – 316; 2 – 433  
 Шлейгар Й.К. 2 – 598  
 Шлеммер О. 1 – 310  
  
 Шлихтер Р. 1 – 433, 439, 440; 2 – 651  
 Шлюмберже Ж. 2 – 217  
 Шмай С. 2 – 576, 579  
 Шмальхаузен Х.Х. 1 – 443  
 Шмидт А.Ф. 2 – 549, 558  
 Шмидт-Ротлуфф К. 1 – 174, 310  
 Шмит Ф.И. 1 – 50  
 Шмитт Ф. 1 – 27  
 Шницлер А. 1 – 26, 303  
 Шопен Ф. 2 – 97  
 Шопенгауэр А. 1 – 312, 324, 333, 396, 452; 2 – 53, 70, 72, 100, 109, 135, 183, 209, 224, 450, 475, 488, 540  
 Шорске К.Э. 1 – 356  
 Шостакович Д.Д. 2 – 190  
 Шоу Дж.Б. 1 – 17; 2 – 488  
 Шнеер А. 1 – 65  
 Шпенглер О. 1 – 50, 54, 74, 122, 163, 226, 331, 333, 357  
 Шпет Г.Г. 1 – 62, 75  
 Шрамм Ф. 2 – 600  
 Шрёдер Р.А. 1 – 299, 326  
 Шрейер Л. 1 – 316  
 Штадлер Э. 1 – 294, 316, 338  
 Штайн П. 1 – 282  
 Штайнер Р. 2 – 176, 222  
 Шталь Э. 1 – 465  
 Штарк М. 1 – 304  
 Штейнвакс Г. 1 – 493  
 Штейнер Е. 1 – 131, 151  
 Штеренберг Д. 1 – 183  
 Штерегейм К. 1 – 306, 326  
 Штернер А. 2 – 247  
 Штиглиц А. 1 – 416; 2 – 313, 318–321, 325, 363, 364, 368, 369, 388, 417  
 Штрамм А. 1 – 299, 302, 326, 336, 346, 442; 2 – 188  
 Штраус Р. 1 – 27  
 Штырский И. 2 – 600, 607, 611–615, 626, 634–637  
 Шуб Э.И. 2 – 182  
 Шукальский Ст. 2 – 591  
 Шульд Б. 2 – 587–590

- Шуман К. 1 — 434  
 Шуман Р. 1 — 242; 2 — 479  
 Шуманович М. 2 — 661  
 Шур Э. 1 — 354  
 Шустер М. 2 — 579, 580  
 Шюстер Ж. 2 — 246, 247
- Шеголев П.Е. 2 — 143  
 Щерба Л.В. 1 — 84  
 Щукин С.И. 1 — 286, 315;  
 2 — 142
- Эберт Ф. 1 — 441  
 Эванс Д. 2 — 317, 371  
 Эвола Ю. 1 — 393  
 Эгберт Д. 1 — 15  
 Эггеллинг В. 1 — 454, 464  
 Эгерт Ю. 2 — 156  
 Эдин 1 — 495, 513  
 Эдисон Т.А. 2 — 619, 622,  
 623, 628  
 Эдмунд К. 1 — 109, 135,  
 152, 302, 311, 314, 315,  
 317, 319, 321, 323, 328,  
 337, 348, 349; 2 — 175,  
 183, 638  
 Эйдитц В. 1 — 303  
 Эйзенштейн С.М. 1 — 229,  
 235, 237, 242, 243, 245,  
 246, 254, 260, 554, 596;  
 2 — 168, 171, 182, 184  
 Эйкен К. 2 — 325  
 Эйштейн А. 1 — 57, 97,  
 245, 248, 335; 2 — 75  
 Эйштейн К. 1 — 294, 309,  
 315, 326, 332; 2 — 176,  
 253—255, 258, 260, 651  
 Эйслер Х. 2 — 174  
 Эйхенбаум Б.М. 1 — 80, 109,  
 130, 154, 250, 251, 263;  
 2 — 168  
 Эко У. 2 — 304, 311  
 Экстер А. 1 — 553, 554;  
 2 — 159  
 Элгар Эд. 1 — 27  
 Элладе М. 1 — 96, 97, 151,  
 164, 226; 2 — 25, 30  
 Элюот Т.С. 1 — 10, 11, 17,  
 20, 22, 28, 46, 51, 229,  
 236, 248, 249, 251, 255,  
 260, 262—264; 2 — 279,  
 285, 289, 290, 292, 293,  
 298, 299, 302, 303, 305—  
 307, 309—311, 314, 318,  
 325, 338, 339, 366, 374,  
 396, 440  
 Эллис (наст. имя Кобылин-  
 ский Л.Л.) 2 — 160, 457  
 Эллисон Р. 2 — 351  
 Эль Греко 1 — 253, 256, 257  
 Эшоар П. 1 — 108, 135, 177,  
 208, 237, 270, 453, 454,  
 456, 457, 459, 460, 480,  
 482, 485, 504, 512, 520;  
 2 — 190, 191, 196, 197,  
 235, 240—242, 244, 245,  
 424, 440, 454, 500, 532,  
 629, 630, 635, 653, 657,  
 660, 662  
 Эмерсон Р.У. 2 — 315, 338,  
 379  
 Эминович Р. 2 — 578  
 Эн М. 2 — 253  
 Энгельс Ф. 1 — 238, 258;  
 2 — 242  
 Энгр Ж.О.Д. 1 — 192, 193,  
 235, 396; 2 — 71  
 Эндер Б. 1 — 135  
 Энрикес Уренья П. 2 — 499,  
 517  
 Энсор Дж. 1 — 145, 315  
 Эпстайн Дж. (Эпштейн Я.)  
 1 — 175; 2 — 277, 281,  
 283, 284, 286, 289, 294,  
 296, 306, 307  
 Эпштейн Ж. 1 — 242;  
 2 — 440  
 Эпштейн М. 1 — 149  
 Эрдман Б. 2 — 173  
 Эренбург И.Г. 1 — 131, 394;  
 2 — 120—122, 136, 137,  
 167, 174, 243, 324, 397,  
 530, 651  
 Эренштейн А. 1 — 303, 323,  
 332, 339, 346, 433  
 Эринг Р. 1 — 433  
 Эркулану А. 2 — 477  
 Эриандес М. 1 — 108, 139;  
 2 — 455  
 Эрнст Дж. 2 — 328  
 Эрнст М. 1 — 93, 104, 135,  
 177, 215, 300, 425, 438,  
 442, 449—454, 458, 459,  
 464, 478, 480, 528;  
 2 — 240, 242, 245, 322,  
 323, 635, 653  
 Эрнст П. 1 — 302, 323  
 Эррольд Ж. 2 — 245  
 Эррера Петере Х. 2 — 423  
 Эса де Кейрош Ж.-М.  
 2 — 465, 477, 491  
 Эспина А. 2 — 422, 423, 436,  
 440  
 Эспинас Э. 1 — 238  
 Эспиноса А. 2 — 440  
 Эспла О. 2 — 440  
 Эскил 1 — 236; 2 — 337  
 Эткинд А. 2 — 63  
 Эткинд Е.Г. 1 — 83, 87, 149  
 Этчелмс Ф. 2 — 277, 286  
 Эфрон И. 1 — 538, 594  
 Эфрос А.М. 1 — 462, 539,  
 554, 594; 2 — 116, 124,  
 136, 137, 166, 205  
 Эфрос Н. 2 — 113, 136  
 Эффенбергер В. 1 — 273,  
 274, 286  
 Эчсварриа Х. де 2 — 440
- Юблэ Э. 2 — 234  
 Юдан Л. 2 — 113  
 Юмашева О.Г. 2 — 207  
 Юнг К.Г. 1 — 69, 163, 216,  
 478, 495; 2 — 27, 302,  
 303, 425, 470, 489, 495  
 Юнг Ф. 1 — 326, 332—434,  
 440  
 Юнгер Ф.Г. 2 — 53, 65  
 Юнгер Э. 2 — 8, 29, 60  
 Юник П. 2 — 242, 243  
 Юон К.Ф. 1 — 66, 126;  
 2 — 142  
 Юрачек П. 1 — 275  
 Юркун Ю. 2 — 179—181,  
 203  
 Юшкова О.А. 1 — 72, 149,  
 151  
 Юшак В. 1 — 26
- Яаленский А. 1 — 184, 336  
 Яворский Р. 2 — 571, 572,  
 575, 587  
 Якерсон Д.А. 2 — 110  
 Якимович А.К. 1 — 43, 73,  
 99, 151, 283, 286, 290,  
 349

Якоб Г.Э. 1 – 298, 299, 301  
Якобсон Р.О. 1 – 40, 51, 72,  
74, 84, 102, 105, 119,  
127, 142, 145, 152, 153,  
155, 156, 239, 248, 259,  
262, 415, 416, 461, 462,  
468, 470; 2 – 87, 131,  
148, 608  
Якубинский Л. 2 – 168  
Якубиско Ю. 1 – 274, 288

Якулов Г. 1 – 534, 594;  
2 – 89, 91, 150, 173  
Яль В. 2 – 427  
Ямпольская А.В. 1 – 410,  
411  
Ямпольский М. 1 – 512, 528  
Яначек Л. 2 – 617  
Янгиров Р. 2 – 205  
Янгфельдт Б. 1 – 153  
Янко Ж. 1 – 297, 420

Янко М. 1 – 176, 187, 189,  
297, 418, 420, 423–425,  
428, 430; 2 – 32, 238  
Янковский В. 2 – 582, 590  
Яни Г.Г. 1 – 306  
Яновиц Ф. 1 – 303, 356  
Ясенский Б. 2 – 582, 583  
Ясперс К. 1 – 333  
Ястребова Н.А. 1 – 82, 148  
Яусс Х.Р. 1 – 13



## СОДЕРЖАНИЕ

### НАЦИОНАЛЬНЫЕ ВАРИАНТЫ. ТИПОЛОГИЯ

Русский авангард как историко-культурный феномен (Е.А. Бобринская).....	5
Утопии в искусстве русского авангарда:	
футуризм и супрематизм (Т.В. Горячева) .....	66
Русский футуризм: становление и своеобразие (В.Н. Терехина).....	139
Французский вектор авангарда (Е.Д. Гальцова).....	208
Авангардизм / модернизм в Англии (А.П. Саруханян) .....	272
Авангардизм в литературе США (О.Ю. Панова) .....	313
Испанский авангардизм (А.Б. Мосжаева).....	403
Авангардизм в Португалии (М.Ф. Надъярных) .....	460
Авангард в Испанской Америке (Ю.Н. Гирин).....	496
Бразильский модернизм (М.Ф. Надъярных) .....	536
Польские версии авангардизма (А.Б. Базилевский).....	565
Чешский авангардизм (Л.Н. Будагова) .....	596
Авангардизм в Сербии (М.Л. Карасева) .....	640
Список сокращений .....	668
Указатель имен (Н.Э. Чайковская).....	669