

Ю. Гирин

КАРТИНА МИРА
ЭПОХИ
АВАНГАРДА

Российская академия наук
Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Юрий Гирин

Картина мира эпохи авангарда

АВАНГАРД
КАК СИСТЕМНАЯ
ЦЕЛОСТНОСТЬ

Москва
ИМЛИ РАН
2013

*Утверждено к печати Ученым советом
Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН*

Рецензенты:

доктор искусствоведения, кандидат филологических наук Т.Н. Ветрова
доктор искусствоведения В.Ф. Колязин

Гири́н Ю.Н.

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА. Авангард как системная целостность. – М.: ИМЛИ РАН, 2013. – 400 с.

Предлагаемое исследование посвящено историческому авангарду начала XX в., который представляет собой глобальный художественно-идеологический комплекс. Феномен авангарда рассматривается как системная целостность особого типа, соответствующая картине мира постклассического типа. Как удалось выяснить, все основные манифестации авангардного сознания обладают внутренней двойственностью – в соответствии с двойственностью авангардной картины мира, ее утопико-эсхатологической доминанты. Внутренняя форма авангарда может быть прослежена в любом из его аспектов – как эстетическом, так и социально-политическом, и даже естественно-научном. Соответственно, авангард должен рассматриваться как текст культуры, несущий собственную аксиологию и заключающий в себе собственную меру эстетического. Систематика авангарда иллюстрируется прилагаемой Синхронистической таблицей.

Результаты труда должны иметь как фундаментальное, так и прикладное значение в разных областях гуманитарного знания.

Содержание

Введение	5
ЧАСТЬ I. Структура авангарда	
Опыты авангардоведения	11
Содержание понятия «авангард»	18
Авангард и «-измы»	21
Транснациональность авангарда	31
Российско-германское зеркало	36
Типология полицентричности	39
Внутренняя форма культуры и энтелехия авангарда	53
ЧАСТЬ II. Поэтика	
Авангардная картина мира	63
Концептосфера авангарда	70
Принцип энантиосемии	80
Поэтика сдвига	84
Авангард как система	89
Составляет ли авангард стиль?.....	96
Стиль – самоопределение эпохи.....	97
Стиль в современном понимании	104
Эволюция авангардной парадигмы	109
От динамики – к статике	120
От неоклассицизма – к неомифологизму	125

ЧАСТЬ III. ОНТОЛОГИЯ

Мифологизм авангарда	141
«Духовность»	149
Утопизм	152
Рассечение бытия	165
Танатология авангардной поэтики	173
Сумерки утопии	179
Масса <i>versus</i> индивидуум	187
Быт и бытие	201
Иновидение	207
Всечеловек	213
Комплекс Икара	221
Война как мистерия	232
Сверхтеатр авангарда	239
Театр – образ мира	242
«Юмор» в поэтике авангарда	256
Риторика и поэтика театра	259
Традиция как новаторство	273
Логос алогизма	286
Девербализация текста	296
Онтологизация знака	305
Фактура	311
Вещь	317
Авангард: креативность или деструкция?	326
Заключение	353

ПРИЛОЖЕНИЕ

Синхронистическая таблица	359
Указатель имен	388
Summary	398

Введение

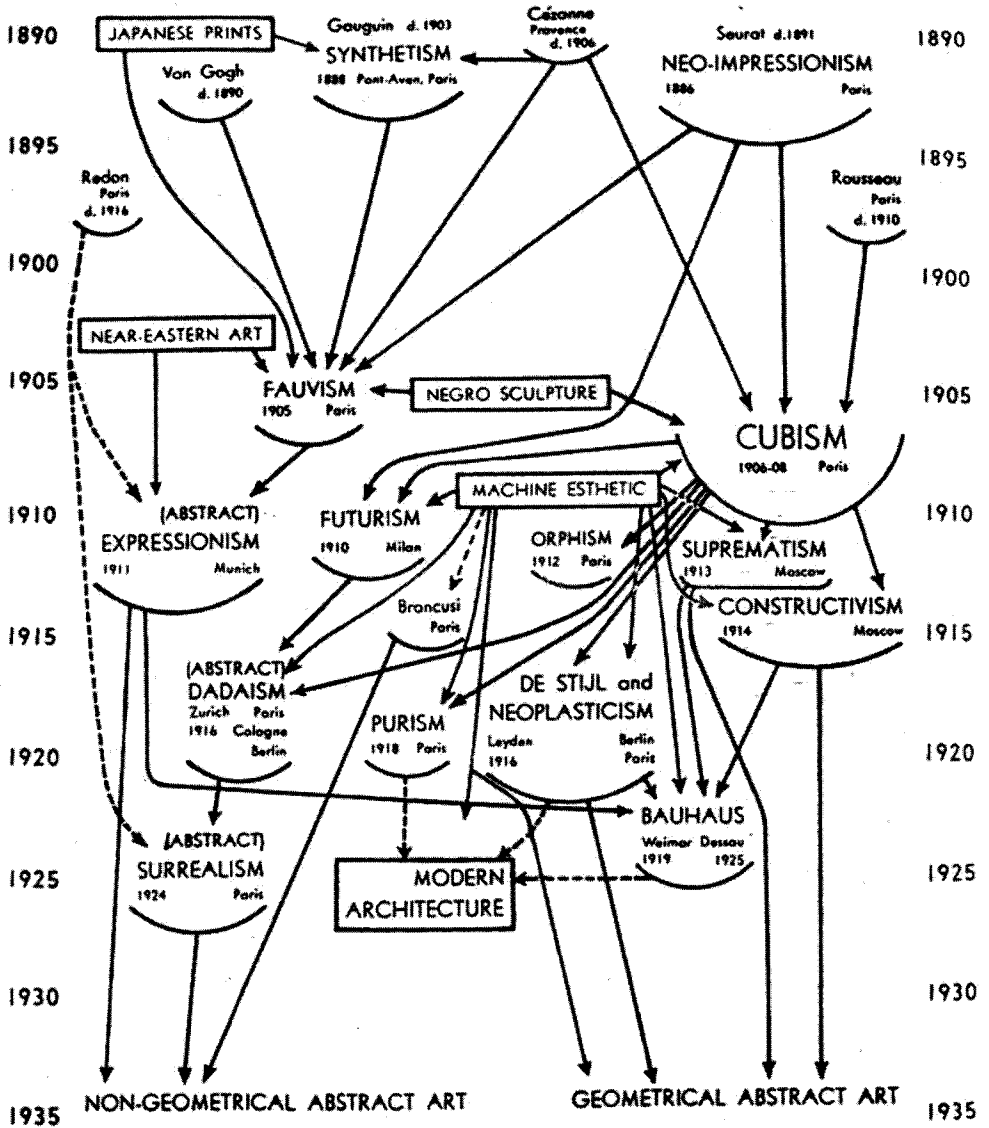
Авангард возник практически вместе с XX веком, но проблематика этого феномена является одной из самых неразработанных в истории литературы, искусства, социальной практики прошедшего столетия. Подводить итоги прошедшего столетия, пожалуй, еще рановато, но уловить некоторые возникающие по этому поводу ощущения уже вполне возможно. Так, на уровне ощущений, возникает ситуация своеобразного безмолвного диалога: мы с таким же вопрошающим любопытством пытаемся взглянуть в лики тех, кто еще только входил в век XX, с какой они, истинные первопроходцы, ждали, надеялись, ставили вопросы, на которые мы все еще не можем дать ответа. И они, и мы помещены историей на грань веков, на рубеж эпох, но, в отличие от них, мы не смотрим вперед, не творим свое будущее. Наши взоры обращены назад, в век XX; он быстро промчался, многое унес, но и оставил после себя много такого, что еще только предстоит осмыслить и понять.

Автор данного исследования берет на себя смелость предположить, что эстетика авангарда знаменует собой не только и не просто новаторский тип искусства, порывающего с традицией (это общий закон развития), но и качественное изменение самого искусства, находящегося в полном и закономерном соответствии с общими изменениями в картине мира начала XX века, радикально отличной от всего предыдущего опыта человечества и определившей весь ход событий двадцатого столетия.

Настоятельность подобного ракурса продиктована в первую очередь тем, что для современной гуманитарной мысли чрезвычайно важно обращение к истокам культуры XX в., проясняющим более поздние, в том числе и современные процессы мировой культуры. Опыт исторического авангарда является основой для постижения самого широкого спектра общекультурных и художественных смыслов XX в. и требует концептуальной теоретической интерпретации, все еще ощутимо недостаточной как в зарубежной, так и в отечественной критической литературе. Потребность в концептуализа-

НАЧАЛА СИСТЕМАТИЗАЦИИ...

GLEN MACLEOD



REPRODUCED FROM THE JACKET OF THE ORIGINAL EDITION

Figure 1 Chart prepared by Alfred H. Barr, Jr., for the dust jacket of the exhibition catalog *Cubism and Abstract Art*, Museum of Modern Art, New York (1936).

ции авангарда как системы уже заявлялась в отечественной науке: «Искусство авангарда является внутренне целостной философской и эстетической структурой – эпохой, веком»¹, пишет Н. Крылова, и это типичное для новой научной парадигмы утверждение.

Несомненно, что авангард как полиморфный феномен обладает некоторой общей взаимосвязанностью его разноуровневых проявлений – художественных, научных, социальных, идеологических и т. д., которые в совокупности образуют культурный текст эпохи, единую картину мира, имеющую некую общую онтологическую основность. Элементы, составляющие этот текст, несмотря на свою соотнесенность или принадлежность самым разным стратам, сферам, пластам жизненного континуума, выдают явную структурную взаимосотнесенность и даже изоморфность, что позволяет предположить наличие общей идеосферы (или концептосферы) и единого синтаксиса, управляющего данным культурным текстом.

Привлекая к анализу многообразные манифестации искусства, культуры, общественного сознания, философской, религиозной и эстетической мысли, различных течений, школ, движений, автор труда стремился исследовать их в национально индивидуализированной специфике и типологической взаимосвязи. Данная работа отнюдь не претендует на всесторонний охват манифестаций авангарда, ее цель в другом – выявить их внутреннюю совокупную взаимосвязь. Естественна сложность разграничения и квалификации художественных явлений по эстетическим параметрам. Еще большую сложность представляют проблемы методологического характера. Избранный автором ракурс исследования позволяет рассмотреть феномен авангарда как глобальный художественно-идеологический комплекс начала XX в., представляющий собой системную целостность особого типа.

К важнейшим теоретико-методологическим основам труда относятся такие задачи, как рассмотрение основных явлений авангарда в сопряжении и сопоставлении его западной и русской разновидностей; а также последовательно межвидовой подход к феномену авангарда. При этом авангард рассматривается в его онтологическом качестве как форма человеческого бытия. Данная работа намеренно построена по принципу методологической редукции, предполагающей рассмотрение общих закономерностей на основе наиболее продуктивных моделей за счет исследования конкретных направлений, течений, фактов. Автор сознательно идет на некоторое абстрагирование и обобщение во имя обретения це-

лостного представления о самом характере совокупности отдельных фактов. Все приведенные ниже примеры, цитаты, свидетельства являются выборочными; примеры могут быть другими, более обширными и многочисленными, но в любом случае они призваны не иллюстрировать рассматриваемый процесс, а обеспечить доказательность предложенной интерпретации, вносящей дух полемичности в разговор об авангарде. Поскольку в данной работе феномен авангарда трактуется как объемная структура, включающая в себя разные сферы и аспекты общественного, художественного сознания и социальной практики, находящихся в отношениях взаимосвязанности, автор был вынужден выстроить изложение со значительной долей условности, проблематизирующей линейный характер дискурсивной логики. Этим и объясняются неизбежные взаимопересечения и переключки примеров, положений и концептов, принадлежащих разным уровням предмета исследования – все они образуют полицентричную конфигурацию структуры авангарда.

Однако системность и целостность поэтики и практики авангарда не отменяет его многоаспектности и необычайной диверсификации форм, движений, манифестов, которые на первый взгляд не только не имеют между собой ничего общего, но и вступают в противоборствующие взаимоотношения. В.С. Турчин совершенно точно отмечал: «Различные течения, споря друг с другом и резонируя, порождали невероятно эклектичные гибриды, порой довольно экзотичные, как, например, “кубореализм”»². Это так. Поэтому в качестве базовых категорий принимаются такие инструменталии как общественное сознание, художественное сознание эпохи, исторический стиль и т. п.

И тем более необходимо разобраться, в чем же состоит смысл авангарда. Ведь даже С. Дали утверждал: «Тот факт, что я сам не понимаю смысла моих картин <...> еще не означает, что его там нет»³. Правда и Малевич мог написать «Содержание картин автору неизвестно», и, тем не менее, устремленный к абсолюту, он твердо знал, что его «Черный квадрат» представлял собой не что иное, как «зародыш всех возможностей» – аналог постулированной В. Кандинским «абсолютной» живописи.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Крылова Н. Медный век. Очерк теории и литературной практики русского авангарда. Петрозаводск, 2002. С. 5.
- ² Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993. С. 166.
- ³ Цит. по: Descharnes R., Néret G. Salvador Dalí. Köln. P. 79.



ЧАСТЬ I

**СТРУКТУРА
АВАНГАРДА**

Опыты авангардоведения

История и теория мирового авангарда давно и основательно исследуются за рубежом, этой проблематике посвящена огромная литература в самых разных странах мира, представить даже краткий обзор которой практически едва ли возможно. Особую отрасль авангардоведения составляют труды инокультурных поклонников и знатоков русского авангарда¹, часть которых выходила и в русском переводе; однако в рамках заданной проблематики предпочтительнее сосредоточиться на рассмотрении работ, ориентированных на теоретическое рассмотрение предмета. На этом пути возникает ряд сложностей, главная из которых заключается в том, что в работах западных исследователей далеко не всегда явления авангардной культуры квалифицируются как таковые; к тому же, типологической классификации препятствует фатальное смешение понятий «модернизм» и «авангард», а также «модерн» (эта ситуация рассматривается ниже); не выработаны научные критерии для определения границ понятия «авангард», его содержательного наполнения и т. п.

В большинстве зарубежных исследований авангарда преобладает фактологически-описательная методология, равно проявляющая себя в двух типах подходов: регистрирующе-классификационном и политизирующе-социологизаторском. Чистый образец первого типа представляет собой имеющая уже исключительно исторический интерес, но до сих пор считающаяся классической описательная монография «Европейские литературы авангарда» испанского автора Г. де Торре² (1925) вкупе с его же позднейшей «Историей литератур авангарда» (1965), скорее принадлежащие методологическому полю компаративистики. Ко второму типу относятся известные работы итало-американского исследователя Р. Поджоли «Теория авангарда» (1968)³ и немецкого ученого П. Бюргера (1974)⁴, носящая то же самое название.

Книга Р. Поджоли представляет собой типичный для западного искусствоведения образец некритичного подхода к изучаемому предмету: претендующая на системность, но бессистемно оперирующая гносеологически разнородным инструментарием, она методологически аморфна и, по сути, противоречит собственному названию, поскольку рассматривает в качестве «авангарда» всю россыпь пост- и внереалистических манифестаций искусства. В отличие от монографии Р. Поджоли, сосредоточенной, преимущественно, на художественном материале, небольшая книга П. Бюргера, сделавшая популярным понятие «исторический авангард» (существовавшее, впрочем, и раньше), трактует авангард как феномен культуры и поэтому в теоретическом смысле представляет собой шаг вперед. Однако, несмотря на заявленную в названии книги принципиальную позицию, эта работа собственно теорией авангарда также не является, поскольку посвящена не исследованию авангарда как системы, а скорее рассмотрению критических позиций относительно и вокруг авангарда как институциональной подсистемы в современном социуме. Соответственно, итоговый тезис П. Бюргера («стыдливого» марксиста, по едкому определению М. Грыгара) и состоит в том, что авангард есть «самокритика искусства в буржуазном обществе». Впо-

следствии в научном сообществе Германии возобладала еще более негативистская тенденция рассматривать авангард в аспекте «отчуждения», «чужести» и подобных категорий⁵.

На этом пути встречаются и более экзотические подходы. Так, в известной книге итальянского историка искусства Дж. К. Аргана «Современное искусство» (1970) специфицированного понятия «авангард» («авангардизм») нет совершенно, а понятие «модернизм» относится исключительно к манифестациям ар нуво и деятельности набидов, после чего отдельно категоризируются экспрессионизм и далее – «эпоха функционализма» (включающая, впрочем, дадаизм с сюрреализмом вкуче с «русским авангардом»). Единственная сколько-нибудь артикулированная идея по этому поводу звучит следующим образом: «Авангардистские движения являются типичным явлением культурно отсталых стран; их усилия, несмотря на подчеркнuto революционный характер, сводятся обычно к полемическому экстремизму»⁶. Подобного рода казусы свидетельствуют не только о сложности нахождения взаимосоответствий между фактами и интерпретационной методологией вообще, но и о серьезном идентификационном кризисе, охватившем мировую культуру и науку в последнюю треть прошлого века.

В конце 80-х годов XX века европейская мысль совместными усилиями большой группы ученых предприняла беспрецедентный по масштабу и охвату опыт изучения мирового авангарда. Речь идет о международном проекте «Литературные авангарды XX века»⁷, осуществленном Брюссельским центром изучения литературного авангарда и опубликованном в Будапеште в 1986 г. Первый том труда посвящен истории литературного авангарда разных культур, где все написано очень подробно, но дробно, мелко и коротко; второй – теоретическим вопросам авангарда, вернее – технико-социологическим аспектам, прописанным с той же дробностью и краткостью, но, в отличие от первого тома – с отсутствием внутренней логики и тематического соответствия рубрикам. В целом этот амбициозный проект, носящий исключительно констатирующий характер, представляет очень малый интерес даже с информативной точки зрения: он выполнен по принципу энциклопедического словаря, в котором голая сумма достоверных фактов не дает реального представления о предмете.

В 2000 г. Д. Шейнеманн предпринял «пересмотр теории авангарда» в изданном им сборнике статей под названием «Европейский авангард: новые перспективы»⁸, в котором он действительно пересматривает позицию, предложенную П. Бюргером, за счет расширения объема трактовки авангардного искусства, самого материала исследования. В том же, 2000 г., вышло обстоятельное исследование под претендующим на итоговость названием «Взгляд с небоскреба. Авангард: его критика и исследования»⁹. Авторы книги и в самом деле разворачивают перед читателем целую историю и теорию авангарда, не впадая в общие места, ставя собственные вопросы, порой весьма актуальные, и не боясь собственных рискованных построений. Последним солидным изданием можно считать сборник докладов на международном коллоквиуме «Мифы авангарда» (2003)¹⁰, где впервые углубленно и объемно рассматриваются мифообразы и мифологемы авангардистской поэтики в логически связанных между собой проблемно-тематических блоках. Причем, понятие «мифы» в данном случае употреблено отнюдь не в негативном ключе – напротив, сами организаторы

признаются, что к удивлению своему они вынуждены открывать мифологическую сущность авангардной культуры, по отношению к которой еще Т.С. Элиот считал возможным применять понятие «мифологического метода».

Отдельно следует упомянуть ставшие фактом современной культурной жизни издания на русском языке таких авангардоведов мирового уровня, как М. Грыгар¹¹ и А. Флакер¹², работы которых давно стали классикой западной и отечественной русистики. В этом же ряду более раннюю веху обозначил австрийский исследователь О.А. Ханзен-Лёве, практикующий довольно своеобразную методологию и соответствующий гипернаукообразный дискурс. Так, первая фраза его объемистого труда «Русский формализм» выглядит следующим образом: «Фундаментальная проблема методологического анализа заключается в том, что его предмет, т. е. "научный объект", сам является теорией или методом, которые, в свою очередь, располагают своим собственным "научным объектом" (объектом второго порядка, Объектом 2), который – будучи гипотетическим, абстрагированным конструктом – не может быть полностью тождественным с "реальным объектом" (Объект 3), предметом своего анализа – например, определенным стихотворением, стилем, эстетической системой и т. д.»¹³. В таком же духе выполнено и все действительно очень пристальное исследование.

Невозможно не согласиться с мнением М. Грыгара, писавшего в 1982 г.: «Несмотря на большое количество исторических и теоретических работ по вопросам европейского и американского авангарда, в структурно-типологических исследованиях этого сложного исторического явления сделаны только первые шаги. В сложной исторической эмпирии авангардных течений, групп и школ манифестировались более общие структуральные тенденции <...> отдельные авангардные движения и явления можно описать как частные реализации общей структуральной тенденции и возможности»¹⁴.

Совершенно особое место занимает подробное описание практики русского авангарда, созданное его активным участником и современником В. Марковым¹⁵. Это свидетельство эпохи, принадлежащее перу рефлектирующего историографа. С этим документом можно сопоставить только «Полутораглазого стрельца» Б. Лившица («В одном лице – и теоретик, и практик, и историк») ¹⁶, впервые вышедшего в 1933 г. Существенную лакуну в историографии русского авангарда восполнил А. Крусанов, автор фундаментального исследования «Русский авангард» в 3 томах (1996–2003), переработавший в 2010 г. первый том своего колоссального труда в 2 объемистые книги. Много томный труд А. Крусанова имеет неопределимое значение для исследования истории русского авангарда. До этого в СССР тон задавали опусы типа «Абстракционизм – разрушение эстетики» (1961)¹⁷, бессмысленность названия которого соответствовала бессмысленности и агрессивности содержания, или, в лучшем случае, информативный и академичный том «Модернизм. Анализ и критика основных направлений» (1969)¹⁸. Но общий пафос был един: формалистическое искусство (оно же – западное) – загнивающее и разлагающее, поэтому все нереалистическое искусство – формалистическое, загнивающее, прозападное и реакционное.

Исследование практики и теории авангарда в отечественной науке до сих пор велось, в основном, усилиями искусствоведов, на опыт которых не может не опираться с чувством благодарности никто из тех, кому доводится хоть сколько-

нибудь соприкоснуться с вопросами авангарда. Даже в периодике сохраняется та же ситуация: если «Вопросы литературы» в 1991–1992 гг. опубликовали серию дискуссионных материалов по проблемам авангарда в его связи с феноменом тоталитаризма, то журнал «Искусствознание» («Вопросы искусствознания») вел постоянную рубрику на эту тему (см., напр., № 1–2, 1995, № 2, 1997, №1, 1999, №№ 2–4, 2007 и т. д.). Здесь, в первую очередь, следует помянуть добрым словом коллег-искусствоведов, создавших целую серию трудов под общей рубрикой «Искусство авангарда 1910–1920-х годов», которые выходили под эгидой Комиссии по изучению искусства авангарда 1910–1920-х годов при Государственном институте искусствознания (ответственный редактор Г.Ф. Коваленко)¹⁹. Приходится отметить, что на литературоведческом горизонте пока не наблюдается столь же убедительной картины.

Своего рода прорыв в инерционном понимании авангарда обозначила книга В.С. Турчина «По лабиринтам авангарда»²⁰, едва ли не впервые в постсоветское время с достойной полнотой и объективностью предложившая массовому читателю панораму авангардного (в широком смысле) искусства XX века. Главным достоинством книги В.С. Турчина (не отменяющим все возможные претензии) представляется ее внутренняя проблематичность, позиция вопрошания, поиска истины о предмете, что сделало ее первой бесспорной альтернативой известному коллективному труду «Модернизм. Анализ и критика основных направлений», написанному с позиций «единственно верного» учения. Как ни странно, самая объемная книга В. Турчина, «Образ двадцатого...» (2003), оказалась и самой аморфной – в этом большом томе сказано много обо всем и слишком мало. Пожалуй, наиболее обширное описание феномена авангарда в его вписанности в контексты эпохи предложил В.М. Полевой в книге «Искусство XX века. 1901–1945» (1991), где рассмотрел почти все направления искусства XX века во всех видовых проявлениях на максимально широком национально-культурном пространстве. Но эта всеобъемлемость сводится к некоторой недоговоренности, когда автор резюмирует: «это искусство кризисное в изначальном, словарном смысле слова, выражающем наивысшую напряженность перелома»²¹. Здесь не место перечислять все достойные упоминания книги, заполнившие пустовавшую прежде нишу авангардоведения – от заведомо раритетных публикаций «Гилеи», выходивших благодаря инициативной деятельности С.В. Кудрявцева, до популярных изданий просветительского характера, среди которых можно выделить богато иллюстрированную энциклопедию Е.А. Останиной «Мастера авангарда» (2003)²². Достойным событием в этом ряду стала книга О.А. Юшковой «Станция без остановки. Русский авангард. 1910–1920-е годы» (2008), в которой автор любопытным образом сочетает общеизвестную фактологическую основу с тонкой рефлексией философского уровня.

Искусствоведы держали лидерство очень прочно и упорно: общеизвестны работы Е.А. Бобринской («Футуризм», 1999; «Русский авангард: истоки и метаморфозы», 2003; «Русский авангард. Границы искусства», 2006) и Т.В. Горячевой (Альманах «УНОВИС», 2003), сопроводившей факсимильную публикацию исключительным по фундированности и глубине научным комментарием. В 2003 г. появилась основательная монография М. Германа «Модернизм. Искусство первой половины XX века», трактующая предмет с адекватными глубиной и рефлексией.

В этот же ряд встают и фундаментальные работы А.В. Иконникова («Архитектура XX века. Утопии и реальность». Т. I, 2001), С.О. Хан-Магомедова («Супрематизм и архитектура. Проблемы формообразования, 2007», и другие труды) и И.А. Азизян («Диалог искусств века», 2008). В собственно литературоведческой сфере основным полем деятельности было, по преимуществу, публикаторство. Как остроумно заметил К.В. Дудаков-Кашуро, «круг теоретиков авангардной поэзии едва ли не уже круга ее авторов»²³. Впрочем, нет правил без исключений; одним из таковых является исследовательский путь С.Е. Бирюкова (см., в частности: «Теория и практика русского поэтического авангарда», 1998; «Поэзия русского авангарда», 2001; «Формообразующие стратегии авангардного искусства в русской культуре XX века», 2006).

Впрочем, эта ситуация соответствует логике развития самого авангарда, в котором первенствовали именно пластические искусства. В отечественном авангардоведении огромная заслуга актуализации проблематики русского авангарда и введения его в научный обиход принадлежит целой плеяде авторов; прежде всего необходимо упомянуть Д.В. Сарабьянова, Т.Л. Никольскую, Н.А. Гурьянову, Т.В. Цивьян, Р.В. Дуганова, В.П. Григорьеву, А.Е. Парниса, Н.А. Богомолу и других, имена которых появлялись и будут появляться в ходе рассмотрения предмета. Серьезным событием стала публикация в 1999 г. обстоятельной книги И.М. Сахо «Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика»²⁴, предложившей объемный теоретический подход к обширному материалу именно межвидовой – литературной и живописной – принадлежности, причем широкого международного диапазона. Впоследствии И.М. Сахо дополнила свои исследования монографией «Морфология русского авангарда» (2009), объединившей работы разных лет. В том же 1999 году по материалам российско-французского коллоквиума был издан сборник «Сюрреализм и авангард»²⁵, представивший, по выражению Т.В. Балашовой, взгляд на общий предмет «с двух полюсов». Интерпретация авангарда, действительно, в соответствии с типом предмета исследования, подчас оказывается полярной. Так, много, публицистически страстно и весьма субъективно пишет об авангарде и его вписанности в современную картину мира искусствовед А.К. Якимович²⁶. И, напротив, столь же тяготеющая к интерпретации авангардной картины мира С. Батракова исследует его в детальной конкретике, на чувственно осязаемом материале²⁷.

Хорошей теоретической оснащенностью отличаются плотно написанные и концептуально проработанные книги И.Е. Васильева «Русский поэтический авангард XX века» (2000) и Н.В. Пестовой «Немецкий литературный экспрессионизм» (2004), последовавшая за ее монографией «Лирика немецкого экспрессионизма: профили чужести» (2002), а также ее последняя книга «"Случайный гость из готики": русский, австрийский и немецкий экспрессионизм» (2009). Обращает на себя внимание тот факт, что наиболее заметные исследования по авангарду в последние годы ведутся вне столичных научных центров: работы И.Е. Васильева и Н.В. Пестовой созданы в Екатеринбурге; в Петрозаводске вышла объективная и методологически глубокая книга Н.В. Крыловой «Медный век. Очерк теории и литературной практики русского авангарда» (2002); в Минске издан наиболее значительный из всех появившихся за последнее время труд – авторская «Энциклопедия русского авангарда» (2003) Т.В. Котович. Это подлинно научное исследе-

дование (хотя и не всегда ровное), включающее, наряду с фактологическими, и концептуальные статьи. Автор представляет авангард как целостное явление культуры, в анализе которого применяет убедительную и адекватную предмету методологию. В 2004 г. в Самаре вышла объемная монография Т.В. Казариной «Три эпохи русского литературного авангарда». Выполненная в академическом ключе и богатая фактическим материалом, эта работа много теряет от методологической и тематической размытости; ее автор (так же, как, впрочем, и И.Е. Васильев), включает в авангард литературу русского андерграунда 60–90-х годов XX века; феномен же самого исторического авангарда как культурного феномена растворяется именно в том, метафорически трактуемом, понятии авангардности, против которого сама автор выступает в предисловии.

В том же, 2004 г., выходит книга очерков И. Голомштока под архаично виетиеватым названием «Искусство авангарда в портретах его представителей в Европе и Америке». Это именно популяризаторские очерки, далекие от эссеистической рефлексии, хотя и приправленные порой смутными концептуальными дефинициями. Здесь авангард и вовсе оказывается лишенным всяких берегов, а главное – фигур русских «представителей», о чем И. Голомшток предупредительно сообщает во Введении. В целом же эта книга автора давнего интересного труда²⁸ значительно проигрывает на фоне предшествующего исследования. И, напротив, высоко академическим слогом отличается появившаяся все в том же 2004 г. переводная книга Филиппа Серса под лаконичным названием «Тоталитаризм и авангард». Однако появление ее (в солидном издательстве «Прогресс-Традиция») совершенно необъяснимо: несмотря на частные справедливые дефиниции, осведомленность и праведный пафос автора, его солидный объем (336 стр.), этот волюм крайне примитивен по своей основной идее: тоталитарная власть, напавшая на народы, как чума, ниоткуда, видит перед собой лишь одного двойного врага – это авангардисты и евреи, «которые часто объединяются в одном лице». Тем проблема и исчерпывается. Во всяком случае, для автора, абсолютно игнорирующего и диалектику бытия, и реальную многосложность, и динамику эпохи.

Заметным явлением в отечественном авангардоведении стал появившийся в 2006 г. том под редакцией недавно ушедшего из жизни Ю.С. Степанова с интригующим названием «Семиотика и Авангард» (слова Семиотика и Авангард пишутся составителями – они же авторы антологии – исключительно с большой буквы)²⁹. Однако постичь принцип, заложенный в основание этого фолианта редкостной величины (1168 страниц большого формата), практически невозможно. Справедливо отмечает рецензент: «Заглавная статья Степанова “Семиотика, философия, авангард” не только не проясняет границ и объема понятия “авангард”, но и смешивает его с понятиями куда более неопределенными и таинственными – семиотика и философия <...> Такое ощущение, что Степанов со своей командой мучительно пытались понять и разрешить что-то в современной литературе, но по ошибке приняли это за какой-то семиотически-философски-глубинный Авангард с любопытным и красочным мифологизированием действительности и ее ложным генезисом»³⁰. И дело даже не в том, что авторы/составители простерли сферу ими понимаемого Авангарда от Августина Блаженного до «поэзии конца XX – начала XXI в.»; и даже не в том, что наряду с классическими и широко из-

вестными работами, идущими попеременно с произвольно выбранными переводами, включили в состав антологии и свои собственные штудии; и даже не в том, что публикуемые тексты, не имеющие никаких видимых концептуальных скреп, остаются безо всякого научного комментария и соответствующей аргументации; и не в том даже, что в книге практически нет сколько-нибудь устанавливаемой связи между разнопорядковыми понятиями «семиотика» и «авангард», – сама заявленная «попытка вычленивать во всем спектре Авангарда и Семиотики единый код современной культуры» изначально задуманного и научно значимого результата не дала. Это и неудивительно, поскольку, задавшись целью определиться с данным вопросом, сам академик Ю.С. Степанов в докладе «Хаос и Абсурд в поэтике Авангарда» представлял проблему следующим образом: «У Авангарда нет “истории”, а есть точки прорывов из ментальной эволюции в материальную реальность»³¹. А Хаос, согласно тому же тексту, подлежит объяснению через понятие Фрактала, который ведет к гармонии и Новой Красоте. Этим вся «методология» и ограничивается.

Автор данного труда имел счастливую возможность опираться на предшествующие фундаментальные работы в области культуры начала XX века, в частности, труды Отдела литератур Европы и Америки новейшего времени ИМЛИ РАН: такие, как «Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века» (2002), «Энциклопедический словарь сюрреализма» (2007), «Энциклопедический словарь экспрессионизма» (2008), книги, посвященные отдельным аспектам авангардизма и авангардных авторов. Среди последних выделяется фундаментальная монография В.Д. Седельника «Дадаизм и дадаисты» (2010).

В то же время предпринятая работа составляет своего рода параллель ведущимся в ИМЛИ РАН исследованиям по русской литературе начала века: это коллективный труд «Русская литература рубежа веков (1890-е – начало 1920-х годов)» в 2-х тт. (2001); монография С.Г. Семеновской «Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов» (2001); книга А.Г. Гачевой, О.А. Казниной и С.Г. Семеновской «Философский контекст русской литературы 1920–1930-годов» (2003), и др. В этом же ряду находятся изданные под эгидой ИМЛИ антологии «Русский футуризм» (1999, сост. В.Н. Терехина и А.П. Зименков) и «Русский экспрессионизм» (2005, сост. В.Н. Терехина), а также комментированное Собрание сочинений В. Хлебникова. Сюда же можно отнести и двухтомный коллективный труд «Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов» (2008). Опыт теоретического осмысления историко-культурных процессов XX в. предложен в изданной ИМЛИ под редакцией Ю.Б. Борева четырехтомной «Теории литературы». Отдельно стоит отметить монографические труды В.А. Келдыша «О “серебряном веке” русской литературы. Общие закономерности. Проблемы прозы» (2010) и В.В. Полонского «Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков. История, поэтика, контекст» (2011).

Сама данная работа естественным образом выросла из опыта работы автора над коллективной монографией (в двух книгах) «Авангард в культуре XX века (1900–1930). Теория. История. Поэтика» (2010), разрабатывавшейся с 2004 по 2006 г., в которой ему довелось выступить в качестве одного из авторов нескольких глав и ответственного редактора всего труда. В этой масштабной монографии, созданной силами большого междисциплинарного коллектива, впервые

были исследованы не только история понятия и художественно-идеологическая проблематика авангарда, его генезис, но и его поэтика, практика, национальные и видовые формы, типология, эволюция авангарда, соотношение авангарда с модернизмом и т. д. Этот коллективный труд представляет собой первый в отечественной науке опыт системного исследования исторического авангарда первой трети XX века, причем сам авангард рассматривается на материале не только мировой литературы, но и различных видов искусств в их взаимодействии. Принципиально новым теоретико-методологическим основанием труда было рассмотрение основных явлений авангардизма в сопряжении его западной и русской разновидностей и последовательное проведение межвидового принципа подхода к феномену авангардизма. Усилиями многих авторов были определены строгие хронологические рамки бытования исторического авангарда и выработаны научные критерии для его изучения. Нарботанная авторами труда методология и позволяет рассмотреть феномен авангарда как целостность множественности, во многом определившую культурный ландшафт первой трети XX в.

Содержание понятия «авангард»

Опыт исторического авангарда является своего рода эвристической моделью для постижения самого широкого спектра смыслов XX века, что делает этот материал «горячим», требующим концептуальной теоретической интерпретации. Для реализации такого рода задачи надлежит определить объем понятия «авангард», выявить его содержательные и исторические границы, придать ему строго терминологический статус и обозначить место авангарда в системе культуры XX в. Но на этом пути возникает ряд нерешенных задач.

Прежде всего, возникает сложность методологического порядка: в нашу эпоху эпистемологического кризиса и разбегания парадигм представляется весьма проблематичной (но от этого не менее востребованной) интерпретация какого-либо явления культуры в более или менее строгой системе критериев, объективная категоризация его – а не только описание – в научном понятийном аппарате. Тем более это относится к авангарду – предмету пестрому, разноречивому и неопределенному. Поэтому, в первую очередь, возникает вопрос: предполагает ли авангард наличие некоей общей фундаментальной матрицы? Является ли он манифестацией единой формы культуры – категории, на которую указывает в недавней публикации Г. Кнабе³² и которую, как он специально оговаривает, предложил еще Э. Кассирер в 1923 г., в пору плодотворной рефлексии авангарда о собственной сущности?

Пониманию этого препятствует и трудность терминологического свойства, которая заключается в том, что слово «авангард» чрезвычайно неконкретно: по сути, оно является одновременно и термином и метафорой. Исторически возникшее как чисто метафорическое обозначение ряда художественных явлений, связанных со сломом классической картины мира в начале XX в. (или даже раньше³³), слово «авангард» (или «авангардизм») впоследствии закрепилось в критической литературе уже как термин в отношении именно этого – и не толь-

ко этого – круга явлений³⁴. Как общее понятие оно широко применялось и продолжает применяться по отношению к любому инновационному акту в области искусства и, естественно, не только искусства в соответствии с лексическим значением этого слова. Поэтому понятийно корректно было бы обозначить совокупность художественных явлений, вызвавших к жизни данное обозначение, через термин «авангардизм» – в согласии с морфологической парадигмой терминологического семейства всех существующих в научном тезаурусе «-измов». Однако, с одной стороны, сам авангардизм как культурный феномен является в то же время и авангардом; с другой – невозможно исключить употребления слова «авангард» в применении к любому новаторскому явлению в искусстве всего XX в., тем более что в 60-е годы он обрел свою историческую рифму в таком феномене как неоавангард. Очевидно, что слово «авангард», концептуально трактуемое в строго историческом смысле, для упрощения логических процедур может применяться и в качестве метонимического замещения более широкого понятия «авангардизм». Если же обратиться к более взвешенным дефинициям модернизма или авангарда, то мы, скорее всего, натолкнемся на общие слова и размытость характеристик.

По общему правилу, термин «авангард» применительно к явлениям художественной жизни принято употреблять в двух смыслах – «широком» и «узком». Первый тип словоупотребления является, собственно говоря, метафорическим и применяется без особых раздумий ко всему, что выходит за рамки понятия «традиционного», привычного, «правильного». Однако при всей своей неопределенности, аморфности и претенциозности такого рода масскультовый «авангард» не составляет проблемы: он бескачествен, не имеет онтологического измерения, а зачастую и статуса искусства. Иногда такой род явлений искусства также называют – дабы еще менее утруждать себя раздумыванием и интерпретацией – экспериментальным, а если степень непонятности доходит до эзотеризма, вызывающего трепет, то – «модернизмом», кодифицирующим еще более неопределенный круг явлений. В этом случае авангардным или экспериментальным (или модернистским в кавычках) оказывается все новое, новаторское, а также непонятное. Тогда для его определения привлекается, к примеру, такой вот разнопорядковый набор понятий: «пессимизм; идея абсурдности мира, приоритет личного перед общественным; художественная реальность обладает минимальными связями с объективной действительностью; ассоциативность; активнейший поиск новых форм выражения; синтез различных видов искусств; отрицание обязательств искусства по отношению к обществу и к истории»³⁵. Вряд ли стоит комментировать подобное «определение», однако это довольно характерная смесь анахроничных комплексов некомпетентности, страха и отторжения.

Следует особо оговорить принципиальное отличие авангарда в строгом смысле слова, т. е. авангарда исторического, от того «авангарда», под которым понимается совокупность явлений 60–90-х годов XX века, обозначаемых также понятием «контркультура», культура постмодернизма, неоавангард и т. п., в зависимости от обстоятельств. Все подобного рода явления постмодернистской парадигмы предполагают отсутствие сущностных ориентиров, вообще – содержательную децентрированность. Постмодернистская поэтика подразумевает элиминацию автора и сколько-нибудь индивидуализированного текста, раство-

рение автора и текста в континууме симулякров, игнорирующих реальность и мира, и произведения. Эта поэтика интертекстуальности, будучи по определению поэтикой вторичности, обращается к таким средствам текстостроения, которые подразумевают заведомое существование некоего первичного, основного, базисного дискурса, некоей фундаментальной системы текстов, на фоне которой только и возможна игра с обесмысленными знаками прежних картин мира.

Исторический же авангард, в принципе, представлял собой явление сугубо векторного типа, направленное на построение смыслоносного Текста, новой картины мира, а вовсе не на интерпретацию текстов; был ориентирован на создание языка, на абсолютизацию автора, на постулирование его творцом нового мира. Имманентное историческому авангарду «творительство», повышенный статус креативности никак не соотносимы с постмодернистскими понятиями демонтажа, деконструктивизма и онтологического разлома. В этом состоит его принципиальное отличие от так называемого неоавангарда или, как его более изящно, но менее осмысленно называют, трансавангарда. Общность только в одном: и в авангарде первой трети XX века, в постмодернизме конца того же столетия главным выступает принцип смещения, преступления (или отступления), в любом случае – сдвига по отношению к традиции, канону, норме. Различия – в целеполагании, в смысловом наполнении схожих практик. Целеполагание авангардизма – поиск «чистоты, цельности, правды» (Г. Аполлинер); идеология и практика постмодернизма подчинены одному сплошному «как бы», что уже исключает всякую значимость какой-либо истины – о себе ли, о мире, или об искусстве как способе постижения и себя, и мира.

Вообще, постмодернизм есть характерная манифестация «холодной» культуры, занимающейся созданием комментариев, комментариев к комментариям и так до бесконечности. Новых текстов, как и форм искусства, она не то, чтобы не порождает – эта задача просто не является для нее сколько-нибудь релевантной. В авангардистской же художественно-идеологической системе, напротив, именно цитация, стилизация, т. е. манипулирование всем тем, что постмодернизм именуется претекстами, выступает как конструктивный принцип, сознательный и отрефлектированный прием. Прием здесь выступает как смысл, как культуропорождающий фактор. В авангардистском дискурсе цитатность есть весьма релевантный прием, однако цитата здесь десемантизирована, она приобретает совершенно новые функции, подчиняясь принципу смещения смысла. В силу тех же причин и то, что считается авангардистской пародией, таковой в подлинном смысле слова вовсе не является. В поэтике авангарда и цитация, и пародирование, и интертекстуальность (равно как и травестия, парафраз и особенно «юмор») носят сугубо факультативный, подчиненный характер, являя собой частный случай общего механизма культурообразования, в основе которого лежит принцип сдвига, смещения, трансформации. Суть в том, что те объекты (в авангардистской терминологии – «вещи»), которые в «холодной» культуре бывают встроены в иерархически структурированную модель мира, в «пограничной» культурной ситуации выпадают из нее и тем самым обретают особую семиотическую нагрузку. Их смыслы «сдвигаются» с положенных им укладом мира позиций, происходит обновление знаковости, тотальное смещение форм и смыслов, которое в русском авангарде и было концептуализировано как «сдвиг» (А. Крученых), «алогизм» (К. Малевич),

а во французском – как «сдвинутость», «трансгрессия» (А. Бретон), *depaysement* (Ортега-и-Гассетт). Очевидно, двойственность авангарда, его двуобращенность обязаны тому, что он возникает в зоне пограничья, на стыке культурных зон, что и дает о себе знать во множестве форм и явлений.

Так что же такое авангард, предстающий здесь как предмет исследования? Определений этому предмету существует бесконечное множество, его сути – значительно меньше; теоретических работ, трактующих его как феномен культуры – совсем немного. Поэтому автор, претендующий на выстраивание своего рода культурной модели эпохи, вынужден сопровождать свои тезисы обширным эмпирическим материалом – слишком непривычно скрепление разнородностей в единую цепь закономерностей и соразмерностей.

В данном труде под собственно «авангардом» будет пониматься авангард исторический, охватывающий совокупность явлений мировой культуры в период 1900–1930-х годов XX века. Историческим он может считаться потому, что соединил в себе чисто эстетическое измерение и реально-жизненную, социально-историческую практику, придя в процессе эволюции к отрицанию собственного креативного начала. Революция художественная (весь авангард) и революция политическая (весь комплекс общественно-исторических событий) были явлениями одного порядка. Невозможно отрицать, что в поэтике исторического авангарда как целостного бытийного организма новизна художественной формы корреспондировала с политико-идеологическими и даже с государственными трансформациями. Видимо, все же неслучайно истовый революционер Л.Д. Троцкий в 1923 г. назвал свою известную книгу именно «Литература и революция», а не «Революция и литература» (в отличие, как ни странно, от идентичных названий работ А. Белого и А.В. Луначарского), хотя в статьях, составивших эту книгу, он прямолинейно выводит характер искусства из обстоятельств истории. Однако пишет он и другое: «В искусстве, как и в политике, – а в некоторых отношениях искусство приближается к политике, политика – к искусству, ибо то и другое – искусство, – “реалист” может глядеть только под ноги себе...»³⁶ Подобного рода двойственность не должна удивлять: в самом деле, уже в самом словосочетании «исторический авангард» кроется какая-то противоречивость, оксюморонность, как раз авангарду и свойственная: ведь историю, как и время, авангард декларативно отрицал, но в то же время именно на фундаменте памятников исторической культуры строил свое здание «великой утопии».

Авангард и «-измы»

В связи с этим возникает вопрос о временных, топологических и содержательных параметрах авангарда. Уточнением и детализацией термина «авангард» в хронологическом измерении занималось немало специалистов, среди которых самое краткое и исчерпывающее толкование дал, пожалуй, А. Крусанов, автор фундаментального труда по истории русского авангарда: «В узком смысле, толкование термина “авангард” основано на конкретно-историческом круге синхронных и родственных идейно-художественных явлений <...> XX века, имеющих определенную нижнюю хронологическую границу. При этом класси-

ческий период русского авангарда имеет строгие хронологические рамки: 1907 – 1932 гг.»³⁷. Следует учесть, что русский авангард, стадийно и типологически совпадая с западным авангардом, чисто хронологически был несколько более поздним явлением, но быстро компенсировал запаздывание эстетической значимостью и философской глубиной.

Автор данного труда принципиально считает авангард явлением, охватывающим период 1900–1930-годов XX в., а не феноменом первых двух десятилетий, в чем решительно расходится со своими коллегами – отечественными искусствоведами, полагающими верхней границей авангарда 20-е годы XX века. «Опускание» нижней границы – и «подъем» верхней – обусловлено тем обстоятельством, что поэтика авангарда, как это особенно явно проявилось в последних исследованиях³⁸, неразрывно сплетена с поэтикой символизма, и никакой отчетливой границы между ними не существовало³⁹. Об этом взаимопереплетении предельно ясно сказал в свое время Б. Лившиц: «Было бы, однако, ошибкой представлять себе символистов, акмеистов и будетлян в виде трех враждующих станов, окопавшихся друг от друга непроходимыми рвами и раз навсегда исключивших для себя возможность взаимного общения»⁴⁰. Авангард в узкоцеховом смысле отнюдь не был доминирующим направлением эпохи, более того – практически невозможно провести границу между литературно-художественными манифестациями «модернистского» и внешне реалистического характера; скорее, между всеми этими явлениями происходили взаимопроникновения осмотического типа, но это взаимопроникновение было неразрывнее скрепы типа «ласточкина хвоста». В зарубежных исследованиях хронологические границы авангарда более расплывчаты, но в тех случаях, когда авангард предстает «в фокусе», он выглядит много убедительнее. Примером такого подхода может служить изданный в Нью-Йорке каталог «Книга о русском авангарде. 1910–1934»⁴¹, по определению имеющий ознакомительно-иллюстративное значение и не являющийся собственно научным изданием. Поэтому следует специально подчеркнуть, что в настоящем труде предпринят принципиальный методологический подход, направленный на изучение предмета не только на стадии подъема, но и в его исходе и в проекциях на последующие эпохи, что делает его рассмотрение более объективным. Этим и объясняется «поднимание» верхней границы исторического авангарда.

Попутно с необходимостью возникает проблема взаимосоотнесенности понятия «авангард» с гомологичным понятием «модернизм». По этому поводу существует множество пространных и справедливых суждений, специально воспроизводить которые особого смысла нет, – общий итог заключается в том, что авангард начала XX века представляет собой наиболее радикальное проявление обновленческой парадигмы, истоки которой восходят к символистской эстетике, предварившей рождение века XX. Но тут возникает парадокс. В XX веке спокойно существовавшим, нормально развивавшимся и функционировавшим реалистическим тенденциям (вне рамок соцреализма) противопоставлялась иная форма художественного мировосприятия, известная под столь же неопределенным и безбрежным наименованием – модернизм. А авангардизм, как форма культуры, сегментарно входил в более объемное понятие модернизма, который реализм, безусловно, исключал. Кроме того, возникает проблема соотношения авангар-

да с теми явлениями культуры, которые могут считаться протоавангардистскими (это, прежде всего, русский символизм⁴²) и параавангардистскими – такими, как постсимволистские течения, унаимизм, культура Серебряного века и т. п. Но и такое устоявшееся понятие как русский Серебряный век в последнее время подвергается размыванию: некоторые исследователи склонны трактовать его чрезмерно широко, с учетом «равной важности притяжений и отталкиваний»⁴³, другие считают его слишком узким и недостаточным для обозначения истинного духовного Ренессанса русской культуры⁴⁴. Все же наиболее объективным представляется концептуальное осмысление Серебряного века как «сложной целостности», объемлющей самые разноречивые токи своей эпохи⁴⁵.

Объективно феномен т. н. Серебряного века составляет часть общемодернистской парадигмы, характер же его совмещения или не совмещения с авангардом чисто сегментарный: что-то совпадает, а что-то – нет. Главным в этой общности были такие факторы, как утопизм, жизнеискусничество, поиски нового качества искусства и жизни, свойственные эстетике ар нуво (модерна) вообще. В целом, понятие русского Серебряного века включало в себя по большей части опыты религиозно-философской мысли в области высокой культуры, векторно совпавшей с исканиями культурного потенциала авангарда в области прагматики, жизненно-практического самоутверждения все той же национальной идентичности. Именно поэтому в понятие «Серебряный век» может включаться и творчество писателей-реалистов, составивших гордость национальной литературы: И. Бунин, А. Куприн, и даже Максим Горький; сюда же входят и писатели русского зарубежья. В пластических искусствах наступает подлинный расцвет реалистической живописи, освободившейся от морализаторского пафоса позднего передвижничества – расцвет настолько буйный и пестрый, что для него не останется простого перечисления имен.

Серебряный век – это эпоха в истории русской культуры; но эта эпоха и эта культура были вырублены, как ударом топора, 1922 годом, когда с ними было покончено двумя «философскими пароходами», за которыми последовали физические репрессии в отношении цвета старой русской интеллигенции. И все же Серебряный век – это метафора, а не термин, не понятийная категория, и применяется это метафорическое обозначение, в основном, для обозначения того рода явлений, которые по традиции нагружены положительными смыслами; но это лишь одна сторона той же монеты, благородный медальный профиль века. Однако же существует, как это убедительно показал А.Ф. Лосев, и «оборотная сторона Возрождения». Чисто российское мессианство, национально-вселенский профетизм, убежденность в особом пути, предназначении России, равно были свойственны и философам Серебряного века и изгнанному их Ленину, и утопически настроенным поэтам-авангардистам. Как представляется, в случае авангардной эпохи существенны схождения на уровне тенденции, поскольку лишь тенденция позволяет познать код культуры, общий даже для тех феноменов, которые на практике ничего общего между собой не имеют. Поэтому в качестве общего знаменателя эпохи можно только попытаться вывести некий модуль, обладающий собственной системой категорий-концептов.

Что касается взаимоотношения главных понятий, то, прежде всего, надо было определиться с содержанием понятия «модернизм», а эта задача (безуслов-

но, выходящая за рамки данного труда) на данный момент едва ли предполагает однозначный ответ. Дело, конечно, не в одном только отказе от злополучных рассуждений о «кризисе безобразия»⁴⁶ – просто современная гуманитаристика все еще не предоставила критериев для адекватных суждений о хотя бы временных параметрах эпохи модернизма. М. Герман, автор фундаментальной монографии «Модернизм», исходит из тезиса о том, что «модернизм – прежде всего система новых “художественных кодов”, кодов, естественно, визуальных, укорененная в открытиях классического авангарда. Под “авангардом” же в книге подразумевается период “революционного” становления новейшего искусства XX века, субъективно построенного на отрицании»⁴⁷. Путанность формулировки маститого исследователя весьма характерна: фактологическая картина мира авангарда вполне прописана, но все еще не отрефлектирована теоретически, ей недостает категорийной интерпретации. Но автор совершенно прав, когда утверждает: «Практически развести авангард и модернизм вряд ли возможно, хотя бы в силу хронологического и событийного их переплетения и того факта, что действующими лицами обоих явлений часто становились одни и те же персонажи» (Там же. С. 9–10).

В зарубежных исследованиях под модернизмом понимается любая новация в искусстве и культуре – разброс характеристик невероятно широк. Взять хотя бы У. Эко: «под модернистскими я понимаю те теории, которые появились вместе с маньеризмом, развивались с романтизмом и обрели новое рождение в авангардизме в начале XX века». В англо-американской, немецкой, французской критике практически на равных сосуществуют понятия «модерность», «модернизм», «модерн». Особенно сложным и трудноразличимым соотношением гомологичных понятий предстает в немецкой критической литературе (об этом, в частности, не раз обстоятельно писала Н.В. Пестова). В отечественной науке в последнее время распространилось понятие Большой модерн – также весьма туманного содержания. Если понимать под Большим модерном постпросвещенческую эпоху, то интуитивно ощущаемый смысл «модернизма» предполагает как раз проблематизацию его ценностей; получается нонсенс. Впрочем, понятие «Большой модерн» может, пожалуй, имплицитно тоску по «большой эпохе», она же – «большой стиль» в тоталитарном исполнении.

Если же отойти от схоластики и заняться конкретными наблюдениями, то можно отметить, в частности, следующее разительное отличие авангарда от модернизма, как бы он ни понимался. В отличие от авангарда (который видел в истории, во времени своих главных противников, который с ними воевал, опрокидывал и рвался за пределы времени и пространства) модернизм к истории равнодушен – он ее просто игнорирует. Авангард же к истории, к проблеме времени относился настолько ревностно, что это выглядело даже по-детски наивным. То же самое и с проблемой традиции: авангард ее демонстративно «отменял», модернизм же к традиции индифферентен. Модернизм XX века – идентичность сложившаяся, взрослая; он и сам по себе история. От Дюшана до Уорхола пролегает дистанция исторического масштаба. Видимо, наиболее продуктивный способ размежевания (или типологизации) авангарда и модернизма принадлежит сфере поэтики более чем хронологии и абстрактным дефинициям. По этому поводу можно заметить, что модернизм XX века, в отличие от соб-

ственно исторического авангарда, включает в себя (или сводится к таковым) преимущественно явления искусства (хотя модернизм системой и не является) и уже в этой сфере эксплуатирует и абсолютизирует приемы и средства, выработанные поэтикой авангарда как целостной художественно-идеологической системой и социально-исторической практикой.

Однако при этом модернизм стиля не составляет и никакого стилевого единства не представляет. В сущности, весь модернизм – это линия исканий, а не утверждений, линия вопросов, а не ответов. В продолжение обозначенной логической линии следует заметить, что модернизм XX в., известный в его западном варианте, в России как раз и не существовал никогда – именно потому, что русский авангард, проросший в самое плоть бытия, материализовавшийся в социально-исторических формах, сделал невозможным нормальное развитие искусства (так же, как, скажем, экономики, социальной жизни и пр.), а потому и пресек естественную эволюцию трансформационного типа искусства (авангардизм) в поисково-эвристическую модель (модернизм середины XX века). Следует иметь в виду и такой фактор, как насильственная (после 1930-х гг.) изоляция России от мирового культурного процесса. Литература русского зарубежья, наоборот, была погружена в универсальные контексты, но целью ее, в основном, было не развитие (чем, на свой лад, все-таки занимались советские писатели), а некая охранительная по отношению к прежним ценностям функция. К тому же советские писатели (разумеется, не только писатели), отступая от «линии», рисковали подвергнуться элементарному физическому уничтожению, в лучшем случае – замалчиванию. Впрочем, губили всех, и губили безо всякой логики, губили друг друга, а главное – губили самое культуру. Подъем обозначился только в 1960-е гг., а в 1990-е вернулась и «возвращенная» литература.

Итак, о модернизме в России (собственно, СССР) середины и второй половины XX века речи идти не может (кабаковы, кулики и прочие «классики» в расчет не идут). Тут как раз тот случай, когда есть искусство и есть не искусство. Искусство же в XX веке осуществляло себя на новых путях, исключавших диалог создателя и реципиента (зрителя, читателя). Монологизм (начиная, пожалуй, с Г. Стайн) оказывался самодовлеющим. Модернизм XX века уже не занимался выработкой новых форм (что было попросту невозможно), да и форма в ее субстанциональном значении модернизм не интересовала – он абсолютизировал, гипостазировал лишь отдельные ее элементы, сообщая им некий сокровенный, якобы, смысл, между тем как новые сущности уже не могли найти адекватных себе форм. Все это очень походило на механизм функционирования авангарда – только на полностью выхолощенном материале. Механизмы схожие, содержание – разное.

Что касается модернизма в широком смысле, то он представляет собой, как явление культуры некий самоценный феномен, а не какой-то «вывих» или «отход» (от чего?). Совершенно справедливо пишет В.В. Малявин: «Модернизм – исторически закономерная стадия эволюции культуры Нового времени, впервые выявившая предел этой эволюции»⁴⁸. Поэтому крайне необходимо перейти от стереотипных негативистских определений этого феномена к его объемному осмыслению. Верно было отмечено: «Ценность анализа модернизма существенно снижена стремлением постичь его образный мир со стороны реализма, а не

с позиций иной художественной концепции действительности»⁴⁹. В этом аспекте представляется чрезвычайно содержательным соображение И.А. Едошиной: «Модернизм составляет эпоху в истории искусств по нескольким основаниям: в нем нашли отражение изменения, произошедшие в менталитете человека на рубеже XIX–XX веков и запечатленные в художественной рефлексии, где одним из главных героев становится сознание; формирование модернизма проходило не только на стыке культуры “конца века” и рубежного сознания, но захватывало переосмысление парадигматики других, ранее существовавших культур; модернизм актуализировал проблему формы и языка художественных произведений; модернизм – это понятие, включающее в себя развитие, в рамках которого авангардизм знаменует “начало века”, акцентирует смену мировоззренческих и эстетических ориентиров в искусстве; модернизм открыто манифестирует субъективность в качестве предмета художественной рефлексии, которой доступно воплощение подсознательного и бессознательного; модернизм в своих основаниях онтологичен, а потому может быть определен как целостный феномен в истории человеческого духа, который не знает конечных рубежей»⁵⁰.

Несколько обобщая ситуацию, остается сказать, что авангард представляется жизненно важным и необходимым органом такого целого и сложноустроенного организма, как модернизм, как бы его ни понимать. Иначе говоря, в общем смысле понятия модернизма и авангардизма находятся в отношениях соотнесенности, но не идентичности и что в частных случаях их определения всякий раз нуждаются в конкретизации. Допустим, в России, в Европе и во всем западном мире типологически общие явления, которые можно вписать в понятие модернизма, стартовали примерно в одно время – ближе к концу XIX века; но если в России и в Германии их органичным, исторически обусловленным изводом оказался тоталитарный псевдоклассицизм, то на ненавидимом и большевиками, и нацистами буржуазно-либеральном Западе модернизм явился естественной формой свободного развития искусства во всем многообразии его проявлений. При этом следует учитывать один фактор, удачно подмеченный В.В. Полонским: «В отличие от европейского модернизма с его концентрацией на индивидууме, модернизм русский мыслил прежде всего в категориях историософии. Он выработал особый язык религиозно-мифологического описания мира, в котором драмы сегодняшнего дня обретали статус вечной мистерии, нарастание социальной революции ощущалось как предвестие коренной революции духа, конца “эпохи сего”»⁵¹. Разумеется, эта дефиниция, при всей своей меткости, не абсолютна: и авангард, и модернизм в любом локальном или универсальном измерении обладали столь многими типологическими чертами, что позволяют видеть в культуре конца XIX – первой трети XX века некую неотменимую структурность. Поэтому в дальнейшем автор будет оперировать на равных общими и локальными категориями и контекстами.

Теперь, коль скоро авангард, как это было сказано выше, является, по сути, частью модернизма, следует определиться с их вписанностью в общекультурный фон эпохи, в доминировавшие в искусстве традиции и их взаимосвязь. Здесь на первый план и выходит, естественно, традиция реализма. Тоже «большого» и тоже общеевропейского. Модернизм (и авангард) не реалистичны по определению. Но это не значит, что их непременно следует разводить по разные сторо-

ны баррикады. Авангард восставал не против реализма – он восставал против традиции, причем непосредственно предшествующей, а себя, как это ни парадоксально, считал именно реалистичным. Что было по-своему верным. В самом деле, что такое реализм? Миметизм в искусстве? Или, как теперь модно стало говорить, репрезентация? А репрезентация чего? Ведь изменился образ мира, и этот изменившийся образ мира как раз и запечатлевал единственно адекватным этому образу способом авангардный художник-мыслитель-творец.

Разумеется, при всей своей масштабности авангардизм даже в пору своего расцвета не был ни единственным, ни даже преобладающим путем развития культуры – он вбирал в себя многое, не отвергая и не подавляя ничего. Бытующее в словарях и в расхожих суждениях представление о тотальном разрыве со всем предшествующим миром является распространенным – в силу своей легкодоступности – мифом, который, однако, опровергается многочисленными заявлениями и свидетельствами самих творцов авангардной культуры. Вообще, картина мира начала века представляет собой столь необычайное многообразие художественных явлений, что ее попросту невозможно свести к одному общему определению – в этом культурном поле все входит во все, все переплетено со всем и все восстает на все. И дело здесь не в мифологизированном конфликте «старого доброго реализма» с бунтарским авангардизмом. Эпоха была исключительно богатой творческими векторами, одним из которых был часто замалчиваемый «третий» или «преломленный» стиль⁵². Правда, это все же не стиль, а междустилье, сформированное плеядой талантливых и оригинальных художников, не вписывавшихся полностью ни в одно из направлений. И следует отдать должное исследователю, обратившемуся к искусству, которого словно бы и не было в пору псевдостычки «авангарда против реализма».

Реализм в ту пору был тенденцией, одной из многих, тесно и сложно переплетавшейся с иными формами и направлениями искусства и редко когда проявлялся в настоящем искусстве в беспримесно чистом виде. Разве можно исключать из авангардистской парадигмы «классика реализма» М. Горького, культивировавшего мифологему богоподобного человека, которая неправомерно и некритически считается русской версией ницшеанства? В связи с этим стоит припомнить, как еще в 1957 году, в отнюдь не самую благорасполагавшую для свободомыслия эпоху, академик Н.И. Конрад писал: «следует не забывать, что литература, сознательно ориентирующаяся на действительность, составляет лишь одну линию в истории мировой литературы. Существовало много и других линий; были целые эпохи, когда именно в этих линиях проявлялись высшие достижения человеческого гения, когда именно эти линии вели человечество вперед. Считать, что только “реалистическая литература” играла в прошлом такую роль – значит так же отвлекаться от конкретной истории, как и в ничем не оговариваемом применении к литературе обозначения “реализм”»⁵³.

В конце концов, не существует никакой абсолютной «истинности» и «правильности» в движении и смысле форм искусства, и любой «реализм» столь же относителен и преходящ, как и любой другой феномен культуры. Было бы заблуждением полагать, будто бы «реализм», т. е. миметически верное копирование явлений «внешнего» мира, может быть «единственно правильным» арт-критерием. Инерционно скорее эмоционально, чем рационально понимаемый

«реализм» – это как бы безусловный «чёт» со всеми имманентными ему положительными коннотациями («этот честный метод»), некий референциальный абсолют, по отношению к которому все иные позиции оказываются своего рода отклонениями, принадлежащими полю «нечета». Такое понимание реализма обусловлено самой парадигматикой западноевропейской культуры, приверженной принципам бытийной ортодоксии. Однако же «реалистичной» в принципе не может быть даже фотография, потому что она всегда представляет собой акт и результат преломления действительности волей и сознанием агента действия – автора артефакта. Возможно, стоит говорить о «правдивости» искусства, но так понимаемая правдивость нисколько не гарантирует реалистического «отображения», поскольку будет диктоваться лишь субъективной волей художника.

Реализм как некий референциальный модуль для искусства – это миф, ибо реализм есть такая же система конвенциональностей, как и все «-измы» в искусстве. Автор недавнего исследования, солидаризирующаяся со сторонниками отождествления «реализмов» XX века с неоклассицистскими тенденциями, Е. Грибоносова-Гребнева, пишет, что «соцреализм, с начала 1930-х годов претендующий на универсально значимую роль в отечественном искусстве, на звание Реализма с большой буквы, на самом деле оказался не более, чем одним из примеров типичного во многом реакционного поставангардного художественного проекта с такой же, как и у авангардистов, претензией на тотальность»⁵⁴. В.С. Турчин не столь категоричен в оценках. Он писал: «Собственно, весь реализм, “социалистический” или какой другой <...> – это просто развитие неиспользованных возможностей предшествующего времени, несколько “придавленных” авангардом»⁵⁵.

Кстати, когда с понятием «реализм» попытался разобраться Р. Якобсон в статье «О художественном реализме» (1927), он пришел к выводу, что имеет дело с подменой понятий: объективная категория заменяется оценочным отношением. Причем сам реализм, как принцип соответствия правде жизни (если не брать в расчет академический иллюзионизм), никогда и ничему помехой не служил: «Классики, сентименталисты, отчасти романтики, даже “реалисты” XIX века, в значительной степени модернисты и, наконец, футуристы, экспрессионисты и т. п. не раз настойчиво провозглашали верность действительности, максимум правдоподобия, словом, реализм – основным лозунгом своей художественной программы»⁵⁶. Следовательно, антагонизм «авангардизм – реализм» (разумеется, если не брать в расчет реализм социалистический, который уже по своим установкам быть реалистическим никак не может) в действительности является весьма относительным. Ибо считавшийся в нашей стране самым реалистическим из реализмов всех времен и народов в действительности был более всего близок «реализму» средневековому в силу полнейшей своей мифологичности и устремленности на некий предустановленный, долженствующе-бытийствующий символ, что объективно оказывалось совершенным идеализмом.

Вплоть до последних десятилетий XX века в отечественной гуманитаристике, да и в массовом сознании вообще, доминировала неотрефлексированная, почти автоматическая, практика отнесения феноменов искусства к «реалистическим» только на основании идеологических, притом необъективных, конъюнктурных соображений, определяемых внеэстетическими факторами. Только вот какой реализм при этом имелся в виду? Ведь «реализмов» существует множество. Что

касается реализма социалистического, то он по определению антиреалистичен, поскольку программный тезис его именно в том и заключался, чтобы изображать мир не таким, каков он есть, а каким он должен быть в утопической перспективе. И тезис этот был провозглашен в 1934 г. на Первом съезде советских писателей – итоге развертки всей авангардной перспективы и одновременно ее финале. СП СССР не просто объединил разнородные писательские группировки: он стал организацией политической больше, чем творческой. 1934 г. оказался символическим для институционального и бюрократического объединения всех художественных объединений страны. Но процесс созрел подспудно. Так, еще в 1925 г. было принято Постановление Политбюро ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы», в п.1 которого значилось: «Подъем материального благосостояния масс за последнее время, в связи с переворотом в умах, произведенным революцией, усилением массовой активности, гигантским расширением кругозора и т. д., создает громадный рост культурных запросов и потребностей. Мы вступили, таким образом, в полосу культурной революции, которая составляет предпосылку дальнейшего движения к коммунистическому обществу <...> Соотношение между различными группировками писателей по их социально-классовому или социально-групповому содержанию определяется нашей общей политикой»⁵⁷.

Соцреализм был исторически востребован, он был необходим как инструмент, как метод структурирования нового социума и новой ментальности. Поэтому он и был учрежден специальным постановлением верховной власти в 1932 году, носившим характерное название «О перестройке литературно-художественных организаций». Причем появление нового канона было закономерно с учетом радикализирующей прагматики авангарда. Поначалу, однако, многое виделось смутно, прорицали многие, но вразнобой. Когда М. Горький, например, будучи уже иерархом писательского клана, на Первом съезде писателей пытался обосновать свое понимание т. н. «нового реализма», он впадал в своего рода высокую софистику: «Миф – это вымысел. Вымыслить – значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ – так мы получим реализм. Но если к смыслу извлечений реально данного добавить – домыслить, по логике гипотезы – желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, – получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир»⁵⁸. Более рационально мыслящий комиссар от культуры А. Луначарский высказывался и более тезисно и более общо: «Социалистический реализм есть широкая программа, он включает много различных методов, которые у нас есть, и такие, которые мы еще приобретаем...» (доклад «Социалистический реализм», 1933). Однако ясности никакие дальнейшие дискуссии не прибавляли и прибавить не могли.

На этот счет достаточно убедительным выглядит давнее (1957) эссе А. Сивявского, отмечавшего: «По-видимому, в самом названии “социалистический реализм” содержится непреодолимое противоречие. Социалистическое, т. е. целенаправленное, религиозное искусство не может быть создано средствами литературы XIX века, именуемыми “реализмом”. А совершенно правдоподобная картина жизни (с подробностями быта, психологии, пейзажа, портрета

и т. д.) не поддается описанию на языке телеологических умпостроений. Для социалистического реализма, если он действительно хочет подняться до уровня больших мировых культур и создать свою “Коммуниаду”, есть только один выход – покончить с “реализмом”, отказаться от жалких и все равно бесплодных попыток создать социалистическую “Анну Каренину” и социалистический “Вишневый сад”. Когда он потеряет несущественное для него правдоподобие, он сумеет передать величественный и неправдоподобный смысл нашей эпохи»⁵⁹. Попутно отметим существенное замечание автора: «По своему герою, содержанию, духу социалистический реализм гораздо ближе к русскому XVIII веку, чем к XIX. Сами того не подозревая, мы перепрыгиваем через голову отцов и развиваем традиции дедов. “Осьмнадцатое столетие” родственно нам идеей государственной целесообразности, чувством собственного превосходства, ясным сознанием того, что “с нами Бог!”»⁶⁰. (Заметим, что в этом последнем утверждении гораздо больше типично авангардистского пафоса, чем традиционно реалистической дискурсивности.

Очевидно, разумнее всего будет отказаться от мнимой антагонистичности реализма и «не реализмов» в пользу расширения самого понятия «реализм». Прежде всего, следует принять реализм не как метод (предписание), но как широкую мировоззренческую систему, адекватную в разнообразии своих преломлений бесконечности разнообразия мира – как внешнего, так и внутреннего. Впрочем, тема эта воистину безбрежная, как однажды уже было замечено.

Дело, в конце концов, не в противостоянии таких крупных культурных массивов, как реализм, модернизм, авангардизм, а внутри каждого из них – бесчисленных группировок, направлений, школ и художественных индивидуальностей. Уже Г. Аполлинер замечал: «Названия, которые носят различные школы, не имеют никакого иного значения, как лишь обозначить ту или иную группу художников или поэтов. Но у всех есть одно и то же желание – обновить наше видение мира и, наконец, познать вселенную»⁶¹. Очевидно, именно эта гетерогенность поэтических принципов и направлений как раз и обеспечивает развитие самой культуры, возможной за счет внутреннего борения. Тому есть, как минимум, две причины. Во-первых, к началу XX века развитие мировой культуры подошло к такому рубежу, когда следование какому-то единому канону, обеспечивавшее стабильность бытия в прошлые эпохи и века, стало просто контрпродуктивным. Слом веков (произошедший еще в конце века XIX) обозначил смену эонов в развитии человечества, тектонический сдвиг планетарного масштаба, смену культурно-исторических циклов. Во-вторых, сама рубежность эпохи, ее пограничный характер обусловили многомерность мировосприятия, отозвавшуюся принципом полифуркации практически во всех сферах человекобытия: в науке, искусстве, религии, в космовидении, наконец, что и привело к идеям о тотальном переустройстве мира. В. Полонский в своей недавней книге справедливо замечает: «Типологически отечественный рубеж XIX–XX столетий относится к тем эпохам в истории мировой культуры, которые академик Н.И. Конрад называл “крайними” или переходными, считая, что одна из главных их отличительных черт – тенденция к “возвратному” движению культуры к своим истокам»⁶².

Итак, круг замкнулся. Но был ли этот процесс специфичным только для русского культурного континуума?

Транснациональность авангарда

Авангард, как это обычно признается по умолчанию, – явление по преимуществу европейское. Европейское не в географическом, а в культурно-историческом смысле, определяемом общностью чисто ментальных критериев. Разнообразие национальных вариантов, явившихся либо типологическими версиями (что было чаще всего), либо репликами, реакциями на исходный раздражитель, лишь удостоверяет общее правило. Все же главной характеристикой авангарда было то, что он являлся преимущественно *транснациональным* явлением. Об этом свидетельствует хотя бы тот факт – ныне уже почти полузабытый, – что у самого основания авангарда стоял организованный в Париже в 1905 г. Международный союз художеств с собственным печатным органом, журналом «Новые тенденции». Идея основателей Союза, проводившаяся ими в журнале, состояла в том, чтобы стимулировать бесконечное многообразие национальных и художественных творческих тенденций при общей ориентации на идеал культурного синтеза (!). А Осенний Салон 1906 г. произвел во Франции подлинную сенсацию представленными на нем произведениями русских художников (параллельно с ретроспективой творчества Гогена). После этого события Осенние Салоны становятся подлинной трибуной русских авангардистов, которые начинают определять тонику мирового искусства начала XX века. С другой стороны, русские меценаты Морозов и Щукин тоже по-своему определяют направление искусства, отбирая для вечности самые рискованные по тем временам вещи. Затем уже бубнововалетцы приглашают фовистов экспонироваться в Москве, и с этого момента духовная связь разных культур сделалась прочной и солидарной. В те годы интернациональные выставки были естественным явлением, служившим средством художественного общения и взаимовлияния.

Г.Г. Поспелов не считает возможным выявить в практике взаимных международных контактов выражение типологической общности: «Экспозиции эти не ставили целью консолидацию какого-либо национального стиля или узкого живописного направления. Важнее было отстоять интересы новейшего искусства в целом...»⁶³. Но это обстоятельство как раз и удостоверяет наличие единого общего вектора мирового искусства. Совсем не случайно Т. Тцара вспоминал: «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»⁶⁴. В самых разных странах всех континентов в этот период один за другим организуются творческие союзы и учреждаются журналы (часто эфемерные), основанные на исключительно интернациональных принципах. Достаточно назвать хотя бы сербский «Зенит» (1921–1926), в котором печатались авторы из более чем ста стран. Характерно, что интернациональный и принципиально универсалистский характер авангарда проявлял себя именно в локально концентрированных манифестациях.

Это специфичное для международного авангарда свойство было с замечательной силой продемонстрировано и на Берлинской выставке (Первый

Немецкий осенний салон) 1913 г., направленной на «обзор созидательного искусства всех стран». (Интересно сравнить ее с Парижской выставкой 1937 г., сконцентрированной на агрессивном противостоянии двух типологически общих архитектурно-скульптурных комплексов: советского и германского.) Авторитетный исследователь истории и поэтики авангарда справедливо утверждает: «Одной из самых существенных черт авангардных течений является их интернациональный характер. Представляется, что ни раньше ни позже международные связи не играли столь важную роль, как в период рождения и развития авангардного искусства»⁶⁵. И в этой наднациональности авангарда проявляется один из многочисленных и имманентных ему парадоксов. В самом деле, устремленный в светозарное «завтра» и космический простор, охватывающий людей, народы, континенты в едином солидарном порыве «вперед и ввысь», авангард принципиально «анационален» (по выражению Л. Лисицкого), хотя в утверждении нового мира неизбежно обращается к корням, к истокам культуры, к автохтонному, «земляному», теллурическому, к истокам, к первоначалам; а всякое воспарение подразумевает неременное падение. «Картины будущего земли, человека, вселенной вставляли со страниц пролетарской и новокрестьянской поэзии, звучали у Маяковского, Хлебникова, Заболоцкого <...> Само творчество здесь было сродни заклинанию»⁶⁶. В 1919 г. Н. Пунин писал: «Интернационал такая же футуристическая форма, как любая другая творчески-созданная форма <...> Я спрашиваю, какая разница между Третьим Интернационалом и Рельефом Татлина или “Трубой Марсиан” Хлебникова? Для меня никакой»⁶⁷.

Действительно, по сути, никакой. Потому К. Гамсун и поддался почвенническим заклинаниям проповедников Третьего рейха – он просто больше ничего не увидел. Консерватор по душевному складу, приверженный стереотипам, он внезапно увлекся самыми радикальными идеями немецкого национал-социализма – он был привержен земле, почве, а риторика его не трогала: вот он и сделался натуральным коллаборационистом. К тому же его всегда интересовала ницшевская идея Сверхчеловека – как тут не впасть в гитлеризм. Консерватор-радикал – разве это не пример типично авангардистской разнонаправленности? И ведь противоречия тут нет... Но, может, это частный случай?

Д.В. Сарабьянов полагает, что «пафос авангардного открытия, пожалуй, наиболее откровенно проявился в те годы в немецком, русском, итальянском искусстве. Во Франции тон задавала так называемая парижская школа»⁶⁸. К этому можно добавить, что авангард как тип культуры во всей своей исторической полноте существовал, пожалуй, только в России и Германии, во Франции же он проявил себя более как художественное явление; этот феномен убедительно описал Б.И. Зингерман («Парижская школа. Пикассо. Модильяни. Сутин. Шагал», 1993). Хорошо и емко сказал С. Исаев, заметивший, что «обэриуты стоят ближе сюрреалистов к современному письму: они принимали в расчет интеллектуальную драму в качестве конструктивного принципа бессмыслицы. Для Арагона же, например, “...создавать абстракцию и изобретать – действия, совершенно далекие друг от друга”»⁶⁹.

И сколько бы ни декларировал сюрреализм в лице своего лидера А. Бретона притязаний на активную миропреобразующую деятельность, все же реальная практика сводилась к отстраненности от жизни, бесполезности творчества,

случайности художественного акта и неумяемости художника, отдававшего на волю автоматического письма. Эти принципы ставили французское искусство и литературу просто по другую сторону авангарда как такового. Между тем, отечественный специалист итожит: «Вряд ли можно усомниться в том, что в пестром, многоликом искусстве XX века главенствовал именно авангард, а вернее, “дух авангарда”, побуждавший творить, сочинять, изобретать нечто совершенно новое, более того – попросту невысказанное, с точки зрения классической эстетики»⁷⁰. Впрочем, как полагает Ж.Ф. Жаккар, «тема подсознательного чрезвычайно редко встречается у заумников, поэтому попытка приближения к французскому сюрреализму несостоятельна»⁷¹.

Именно поэтому, как уже говорилось, оптимальной эвристической моделью для выявления основных параметров авангардистского типа сознания могут служить русская и германская версии исторического авангарда, обладавшие наибольшей типологической общностью. Близость германской и русской ментальности тщательно прослеживается в исторической ретроспективе и в одинаковой оппозиции «латинскому» Западу И. Голомшток, приводящий слова Т. Манна (1917): «Разве русское и немецкое отношение к Европе, к западной цивилизации и политике не обладает родственной близостью?»⁷² Не случайно именно в этих двух культурах авангард осуществился как целостный феномен, до конца реализовавший себя в исторических формах бытия. Как справедливо указывал В. Полевой, именно «Москва и Берлин задали тон международному авангардизму 1910-20-х годов, который перестроил все порядки искусства XX века»⁷³. Почему так получилось? «Иные народы занимались искусством, видя его смысл в самом искусстве. Мы же – русские и немцы – увидели смысл искусства в служении высшим целям, расположенным далеко за его пределами»⁷⁴. Не случайно в 1920-е годы центр мировой культурной жизни – именно культурной, а не только художественной, – перемещается в Берлин, который, к тому же, был весьма «русским» городом. Но не только: Берлин, Веймар, Мюнхен живут духом интернационализма – и именно в этом сходятся с русскими, для которых интернационализм и был формой национального мессианизма. В итоге, как в России, так и в Германии авангард максимально ярко проявил себя и затем переродился в тоталитарную риторику культурного текста. Поэтому французский историк может сделать вывод: «Нацизм – это немецкий большевизм»⁷⁵. Но и до нацизма немецкий обыватель видел в развитии большого искусства заразу «культурного большевизма» – точно так же, как наши соотечественники расценивали его как «тлетворное влияние Запада». Подобная зеркальность означала только одно – комплекс ущербности по отношению к «другому» и потаенную устремленность к утверждению травмированной национально-культурной идентичности, закончившуюся, как известно, крайне трагично, как для одной, так и для другой стороны.

При этом русский авангард во всех отношениях был самым ярким, глубоким и амбициозным проектом миропостроения, позволяющим видеть в нем своего рода парадигму авангардной культуры. Он не диктовал приоритеты и не создавал моду (если не считать дягилевских «Русских сезонов»), но именно в нем «тенденции, свойственные всей европейской живописи того времени, обострились и расцветались чисто российской безоглядной удалью, забвением законов и

границ». Поэтому «именно Россия становится центром авангардизма, представители которого искали в искусстве высший смысл»⁷⁶, считают исследователи. Сами деятели русского авангарда отчетливо осознавали свое содержательное отличие от аналогичных явлений в западном искусстве. «НЕ ВО ВЛАСТИ ЗАПАДА ПОСТИЖЕНИЕ ВОСТОКА, ибо первым утрачено представление о пределах искусства (смешаны вопросы философии и эстетики с методами воплощения в искусстве). ЕВРОПЕЙСКОЕ ИСКУССТВО АРХАИЧНО И НОВОГО ИСКУССТВА В ЕВРОПЕ НЕТ И НЕ МОЖЕТ БЫТЬ, так как последнее строится на КОСМИЧЕСКИХ элементах. Все же искусство Запада ТЕРРИТОРИАЛЬНО. Единственная страна, доселе не имеющая территориального искусства, есть Россия», запальчиво возглашали авторы манифеста «Мы и Запад» (1914), отпечатанного на трех языках и отправленного Г. Аполлинеру⁷⁷. Да, Россия всегда втягивала в себя Европу, но в результате отторгала себя от себя самой – достаточно вспомнить Петра и всю последующую историю. Русский авангард выделялся среди иных типологических моделей особой степенью радикализма, утверждает Бенгт Янгфельдт: «мир должен измениться единым махом, а не вследствие длительной и терпеливой работы. По этой причине мессианская версия марксизма – коммунизм – нашла наиболее благодатную почву именно в России»⁷⁸. Эту же мысль развивает в своем очерке «Русский и западноевропейский авангард» и М. Грыгар, отмечающий профетическую и космически-визионерскую наполненность русского общекультурного движения, проецировавшего идеи «духовного возрождения» и «революционной жари» в сферу мировых и космических масштабов⁷⁹.

Видимо, русский художник вообще представлял из себя особый социокультурный тип, обладающий повышенным модусом самосознания. Историю формирования этого типа творца тщательно проследил О.А. Кривцун: «Фигура художника начала XX века оказала существенное воздействие на то, что впоследствии назовут социальным симбиозом, рождающим новую гомогенную культуру. Именно из этой смешанной культуры в дальнейшем выросли новые формы социальной утонченности. Для "микрокосма" каждого русского человека художник становится особой фигурой, к нему апеллируют как к "метафизической константе", той, что спасает от рационализации жизни, поддерживает состояние "вечной тревоги духа, вечного трагизма" (Н. Бердяев), так присущее национальному характеру»⁸⁰. Впрочем, тип русского художника, мыслителя, рефлектирующего *интеллекта* определялся целым комплексом причин и обстоятельств, коренящихся в глубинах национального бытия. Французский исследователь-музыковед полагает, что революционные события в России, связанные с авангардным творчеством, «были объединены надеждой огромной созидательной силы <...> само слово "революция" обозначает не разрыв с прошлым, а наоборот, содержит в себе намек на освобождение и экзальтацию вечно загадочной русской души, что выразится одновременно в тысячелетних мелизмах православного пения и в магической притягательности современной индустриализации»⁸¹. Ф. Степун недаром отмечал: «Монументальность, с которой неистовый Ленин <...> принялся за созидание коммунистического общества, сравнима разве только с созданием мира, как оно рассказано в книге Бытия»⁸².

Характерно, что приоритетную роль русского авангарда признают и немецкие исследователи. Так, комментаторы вышедшего в 2001 г. в Гамбурге объемистого

каталога под названием «Русский авангард 1910-1934 гг. Во всю мощь» (очевидно, немецкий вариант эмблематичного «Во весь голос») отмечали, что «русский авангард 1910-20-х годов прошедшего столетия, как никакая другая эпоха в истории искусства, радикальным образом повлиял на жизнь всего общества»⁸³. Наконец, и швед Бенгт Янгфельдт прямо писал: «В сфере эстетики, в литературе, живописи и музыке революция была свершившимся фактом, и Россия заняла в этом процессе передовую позицию. Композитор Игорь Стравинский и Русский балет Дягилева взяли Париж штурмом; в художественной сфере русские шли в первом эшелоне, представленные такими именами, как Василий Кандинский, Михаил Ларионов, Владимир Татлин, Казимир Малевич...»⁸⁴ Но еще сотоварищ Кандинского Ф. Марк ставил русский авангард выше немецкого. Вообще, русский авангард был очень даже замечен и отмечен в Европе – эта тема требует отдельного серьезного рассмотрения. Это влияние было настолько мощным, что выходило за пределы собственно авангардного движения. Вдохновленный Дягилевскими показами, а затем увлеченный Стравинским, М. де Фалья писал, что только русские мастера, да еще Дебюсси «являются пророками музыкального искусства». Причем, как отмечала в своих исследованиях И.А. Кряжева, именно открытые Стравинским возможности современного музыкального языка приводят М. де Фалью к «андалусской архаике» с ее «ритуально-магической звуковой атмосферой».

Появившиеся в последнее время (практически одновременно) работы исследователей германской и русской моделей авангарда показывают тяготение их авторов даже не к типологизации, а к своего рода конвергенции индивидуальных типов и размыванию культурных идентичностей: таковы монографии Н.В. Пестовой «Случайный гость из готики» и В.Н. Терехиной «Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века». Их авторы, при всех оговорках («Важно подчеркнуть, что экспрессионизм не был оформлен организационно как самостоятельное художественное течение и проявлялся через мирозерцание творца, через определенный стиль и поэтику, возникавшие внутри разных течений, делая их границы проницаемыми, условными»⁸⁵, «Экспрессионизм в его поэтическом [русском] варианте возник как панфутуризм»⁸⁶ и «Безусловно, этот ряд несопоставим с "фалангой экспрессионистского поколения" Германии и Австро-Венгрии 1910-х годов, творческой мощью и резонансом экспрессионистской интеллектуальной субкультуры в этих и других европейских странах»⁸⁷) выражают взаимную солидарность в том, что именно экспрессионизм послужил точкой схода соответствующих культурных моделей. Но, сходясь на уровне термина, авторы, по сути, описывают диаметрально противоположные явления. Конечно, невозможно игнорировать повышенную экспрессивность авангардистского дискурса, что отмечалось практически всеми прикасавшимися к теме. (Любопытно, кстати, что, как было замечено, русские самоназвания-самоопределения, как правило, подражательны и необязательны: футуризм, экспрессионизм, имажинизм).⁸⁸ Но собственно экспрессионизм как мировоззренчески целостный художественный континуум русской культуре не был свойственен (курьезные декларации Ип. Соколова здесь не в счет): каждая из культур всходила на собственной закваске, общими были только типологические сходства. Возможно, единственным настоящим экспрессионистом в России был В. Шершеневич, который, впрочем, вряд ли об этом задумывался.

И именно общность социально-исторических, художественных факторов, условий, обстоятельств и тенденций, которую тщательно прослеживает М.Ю. Коренева в работе, посвященной восприятию немецкого экспрессионизма в России, обнаруживает феноменологическую недостаточность для полного типологического параллелизма одной культуры с художественным бытием другой. Как отмечает в итоге автор, «перечень гипотетических умозрительных причин может быть легко продолжен, хотя все это вместе едва ли объяснит, почему в конечном счете от экспрессионизма осталась лишь созвучная “экспрессия”, превратившаяся в знак выхода за пределы допустимого и воспринимаемая как нечто, противопоставленное норме, языковой, эстетической или этической, как “культурный вывих” <...> который стал в дальнейшем русским эквивалентом прочитанного, но не прочтенного немецкого экспрессионизма»⁸⁹.

Российско-германское зеркало

Здесь просматривается путь решения непростого ответа на вопрос о схожести и несхожести двух гомологичных типов авангардных культур – русской и немецкой. В России процессы преобразования авангардного сознания были, как уже бесчисленное количество раз говорилось, практически параллельными германской модели, во всяком случае, аналогичными, с той только разницей, что в российском менталитете, как указывал Н.А. Бердяев, германскому националистическому «мифу о начале» соответствовал утопико-эсхатологический «миф о конце». Разница в типах тоталитарных моделей еще более очевидна: германская версия базируется на идеологии расизма, русская – ровно наоборот: а) расово-этнический фактор здесь замещается социальным (пролетариат); б) телеологический акцент переносится с национальной доминанты на изначально соборную, затем – универсалистскую («*Весь мир* насилья мы разрушим...»). И, тем не менее, тот же Н. Бердяев утверждал: «Русская революция универсалистична по своим принципам, как и всякая большая революция, она совершалась под символикой интернационала, но она же и глубоко национальна и национализируется все более и более по своим результатам <...> Самый интернационализм русской коммунистической революции – чисто русский, национальный»⁹⁰. Да, немецкое искусство и немецкий национал-социализм и русское искусство и советский «социализм» – это параллели, но это такие две параллели, которые не сходятся. Все-таки начался XX век, геометрия пошла не по Евклиду, наука стала неклассичной, мысль утратила позитивистскую однолинейность, культура универсализировалась и одновременно диверсифицировалась (вот тут и вспоминается графика Эшера). Но дело не только в различиях двух типов тоталитаризма, а в коренном различии – при всем внутреннем сходстве – двух типов культур, двух путей развития, наглядно проявившихся в историческом контуре XX века. Совершенно справедливо замечает историк: «нацистские культура и обыденность столь же отличны от советских, сколь немецкая культура вообще отлична от русской»⁹¹. Раз-

личия эти, сформировавшиеся у истоков столетия, обусловили итоги, о которых хорошо сказал В.Б. Земсков: «Оба пути дионисийства – путь Ницше, приведший к Сверхчеловеку, и путь Иванова – к Всечеловеку, – к тому же, только как бы выворотному варианту, оказались разными путями в похожие тупики европейской культуры»⁹².

Хорошей иллюстрацией ко всей этой ситуации служит и помещенная в уже упомянутом коллективном труде «XX век. Двадцатые годы» работа о попытках русской мысли начала века опознать собственную национальную идею в таком многогранном кристалле (и в то же время камне преткновения) как фундаментальный труд О. Шпенглера. Как выяснилось, осмотический характер русской и немецкой культур несколько не противоречил, а лишь способствовал процессам взаимоотталкивания/взаимопритяжения. «Если Шпенглер и судил о России отчасти “по-славянски”, то его русские оппоненты, видя мир, во многом, *по-шпенглеровски*, парадоксальным образом, нередко отрицали его идеи. В споре о Шпенглере российских религиозных философов и революционных идеологов наглядно проявилось как противостояние, так и неразрывное единство двух, обозначенных самим автором “Заката Европы”, явлений русского духа: “святости” и большевизма. “Закат Европы” не только вместил в себя противоречия “русской идеи”, но и отразил ее с противоречивостью, свойственной самобытной русской мысли. Поэтому не только полемика о Шпенглере начала 20-х гг., но и сам феномен “заката Европы” стали органичной частью русской духовной жизни, особенно в период между двумя мировыми войнами»⁹³.

Более того: введший в культурно-политический оборот понятие «Третий рейх» А. Мёллер ван ден Брук видел в своем утопико-мессианском мифе весьма своеобразный проект: «Сама империя возникла бы после того, как Германия объединилась бы с Австрией и “молодыми народами Востока”. Сам же Третий рейх должен был склоняться скорее к союзу с Азией, нежели Европой», пишет интерпретатор книги⁹⁴. Собственно, так полагал и Гитлер, видевший, как и Сталин, в своем партнере не врага, а, скорее, союзника. Сталин же собственноручно выпестовал всю гитлеровскую военную машину и вместе с ним развязал Вторую мировую войну. Вот в этой своеобразной диалектичности взаимоотношения двух культур, возможно, и следует искать тот специфически авангардистский принцип культурной взаимообратимости, который обозначен как код *энантиосемии*. Вот почему, в частности, как указывает Т.В. Кудрявцева, «интерес к русской литературе не ослабевал даже в годы нацизма. Крупные и мелкие издательства продолжали издавать сериями русскую классику, а немецкие киностудии снимали фильмы по русским романам»⁹⁵.

Для полноты картины следует, однако, указать, что ни параллелизм, ни противостояние не исчерпывали характер взаимосоотношения между русской и немецкой моделями авангардной культуры. Как уже говорилось, и будет сказано еще не раз, авангард, будучи культурой пограничного типа, обладает не столько антитетической, сколько осмотической природой. Именно поэтому он реализуется в таких поистине пограничных фигурах, как Херварт Вальден (1878 – 1941), настоящим именем которого было Георг Левин, а псевдоним был взят из Г. Торо («Уолден, Или жизнь в лесу»). Х. Вальден воплотил в своем харизмати-

ческом образе и невероятно разносторонней деятельности всю противоречивую суть и весь интернационалистский пафос авангарда. Основанный им журнал «Штурм», выросший затем в масштабный культурный проект интернационалистского плана, включавший в себя производственно-творческий комплекс, остался крупнейшим памятником эпохи сродни «Баухаузу», объединению «Синий всадник», журналу «Вещь» и пр. И, видимо, не случайно немецкого коммуниста Х. Вальдена, прибывшего в Советский Союз с просветительской миссией, ждала почти неизбежная гибель в застенках НКВД, этого русского гестапо.

Если довести логику рассмотрения авангарда как исторической формации до конца, то можно разглядеть и другие национальные версии его самореализации. Конечно, в качестве ближайшего, но довольно-таки очевидного примера возникает Италия. Ведь не случайно именно Италия одной из первых предъявила миру новую модель бытия – футуризм. Но и тут имеются фундаментальные различия. Исследовавшая эту проблему Е.А. Бобринская писала: «И для итальянских футуристов, и для русских рождение нового человека и новой формы искусства связано с выявлением первичных энергий, лежащих в основе творчества. И в том и в другом случае раскрытие первоисточка творчества соотносится с футуристической утопией нового состояния мира. Однако характер этих утопий существенно различен. Для итальянцев сам принцип созидания неизменно сопряжен с насилием, с преодолением хаотического состояния материи, с его оформлением <...> Утопия русского футуризма направлена в противоположную сторону. Это, по сути дела, утопия хаоса; пафосу овладения природой, пафосу насилия и техники противостоит растворение в природе, достижение состояния мира до творческого насилия – до формы, до языка»⁹⁶.

Несмотря на некоторые передержки, суть различия двух версий авангарда установлена автором верно. Сходный типологический феномен отмечает Е.Ю. Сапрыкина в главе о футуризме в составе коллективного труда «Авангард в культуре XX века»: «Новая культура мира, стоящего у дверей Абсолюта, начинается с шока, дерзости, безрассудного негативизма, доходящего до насилия»⁹⁷. Она полагает, что «можно говорить о наличии в литературе Италии первого тридцатилетия XX в. отдельных художественных явлений, идейно и стилистически близких германоязычному экспрессионизму <...> На итальянской почве в 10-е и 20-е гг. ряд писателей, поэтов и драматургов, увлеченных всеобщим авангардистским поиском освобожденной, тотальной экспрессивности, сконцентрировал свое внимание на темах и образных решениях, которые разрабатывал и экспрессионизм немецкоязычного типа»⁹⁸. Это и позволяет говорить о наличии в итальянской литературе первых десятилетий XX в. экспрессионистской тенденции, имея в виду, однако, не непосредственное немецкое воздействие на итальянцев (оно имело место в ряде случаев, но было достаточно ограниченным), а довольно широкий спектр проблемных и образных переключений с творчеством немецкоязычных экспрессионистов»⁹⁹. Тоталитаризм, возникший на излете авангардных интенций, также удостоверяет их целокупную взаимосвязь своим транснациональным характером. Достаточно привести только одно высказывание Дж. Оруэлла: «Упомянув о тоталитаризме, сразу вспоминают Германию, Россию, Италию, но, думаю, надо быть готовым к тому, что это явление делается всемирным»¹⁰⁰.

Типология полицентричности

Действительно, к началу 20-х годов происходит активная репликация авангарда в планетарном масштабе – от Украины до США, Латинской Америки и Японии (что, собственно, и соответствовало его имманентным свойствам и притязаниям). В силу этого обстоятельства авангард обладал и, казалось бы, противоположным свойством – *полицентричностью*. Любопытно, что там, где собственная национальная культура еще не устоялась, не вызрела, именно космополитичный и глобалистичный авангард оказывался средством обретения национальной самости. Но тут важно иметь в виду следующий фактор. Авангард, как это признается по умолчанию, – явление интернациональное. Вернее даже будет сказать, что авангард наднационален, он располагается поверх всех культурных границ и перекрывает их, выстраивая новый тип культуры. Авангард – это именно вселенский «мировой расцвет» (П. Филонов), преобразующий пространство и время. Тем интереснее рассмотреть бытование авангарда в межкультурной соотнесенности, механику порождения его смыслоформ, типологию внутреннего взаимодействия его манифестаций – аспект, которому, как представляется, уделялось не так уж много внимания. И тем более актуален этот аспект для культур, исторически функционирующих в режиме взаимообращенности – именно этот случай и представляет собой ибероамериканский мир, являющий собой сложный конгломерат иберийских и американских культурных основ, традиций и перспектив.

Латиноамериканская модель авангардной культуры представляется тем более интересной, что сам по себе пограничный феномен авангарда функционировал в режиме цивилизационной пограничности, и, как ни странно, наложение этих двух факторов как раз и способствовало становлению культурной идентичности. Это касается не только Латинской Америки, но и Испании, и других культур пограничного типа. В Испании универсальные культурные веяния сказались весьма косвенным образом; они оказали здесь скорее стимулирующее воздействие, пробудив мощнейшие механизмы национальной культурной памяти. В Латинской Америке общий механизм рецепции, ассимиляции и инкорпорации авангардистских новаций (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. Утопизм конца XIX – начала XX вв. 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 чисто почвенническими факторами и традициями («Евроиндия» Р. Рохаса, 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, предполагавшей, что народ Латинской Америки должен будет составить «пятую» человеческую «расу», духовно интегрирующую все предшествующие народы и культуры.

Если бы Васконселос был знаком с трудами Малевича, он бы увидел в нем духовного собрата, потому что еще в 1918 г. русский утопист писал: «Уничтожение всех границ государства, уничтожение национальности, уничтожение отечества ведут к совершенству <...> Цель жизни – из многорасового деления человека оформить его в одну расу <...> Человек из пяти рас, или пяти частей, его мозг делится на пять <...> Будущий человек однолитный, невидимый»¹⁰¹.

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»¹⁰². В дальнейшем целостная мифологема Васконселоса и П. Энрикеса Уреньи редуцировалась в социально-политическую (у Х.К. Мариатеги) и националистическую (у В.Р. Айа де ла 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»¹⁰³. 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 авантуре к заповеднику «чуждести» – Латинской Америке. Мэтры сюрреализма припадают к этому новому источнику вдохновения не только умозрительно – они совершают реальные паломничества в край «магической реальности»¹⁰⁴: в 20 – 30-е годы Латинскую Америку посещают в разное время А. Арто, Ф. Супо, Б. Пере, А. Мишо; сам глава движения А. Бретон приезжает в Мексику в 1938 г. Самое сильное впечатление страна древней индейской культуры производит на А. Арто, искавшего в ней сопричастности первобытному мироощущению и оставившего книгу воспоминаний об обычаях индейцев тараумара. Но, даже вспоминая А. Арто, аргентинец Х. Кортасар убежденно утверждал, что «задачи сюрреализма выходят за рамки любой литературы, любого искусства, любого отдельно взятого приема и любого конечного продукта. Сюрреализм – не школа и не течение, а образ мира. Это новая попытка завоевать реальность, подлинную реальность вместо другой»¹⁰⁵.

Поэтому импортированный, как всегда, из Европы авангардизм впервые не стал для латиноамериканской культуры подлинно новым словом – он лишь актуализировал собственный духовный потенциал. Кроме того, если в контексте идеологии испаноамериканского модернизма национализм (нативизм, локализм) и универсализм еще предполагали некоторую альтернативность, то в авангар-

дизне 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.

Большую часть смысловой нагрузки авангардистской идеологии и эстетики взял на себя в Латинской Америке комплекс негризма¹⁰⁶ со своим типологическим дуплетом – индеанизмом (индихенизмом). Негризм, наиболее ярко проявившийся в литературах антильских стран, представлял собою сложное явление, отвечая потребностям разных культурных стратов. Во-первых, как уже отмечалось, он был одним из американистских ответов на модернистский космополитизм, вписываясь в мундоновистскую (нативистскую) 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 негризм 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): «Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов: оговорки, опечатки, ляпсусы; сюда же, отчасти, относятся звуковые и смысловые сдвиги, национальный акцент, заикание, сюсюканье и пр.)»¹⁰⁷.

Типологически эти принципы были абсолютно универсальными, что легко подтверждается словами Н. Гильена относительно его якобы негритянских «йамбамбо, йамбамбе», «конго солонго», «маматомба, серембе кисеремба» и прочих стилизованных придумок, почему-то считающихся звукоподражаниями. На самом деле все это было результатом кропотливой работы, опытом которой откровенно делился искушенный в стихотворной технике автор: «поэт может использовать столь же разнообразные, сколь неожиданные приемы, например, повторение некоторых слов со смыслом и без одного, искажение слова, изобретение новых на основе негритянских фонем»¹⁰⁸. Примечательно, что первые издания «Мотивов сона» и «Сонгоро косонго» содержали чисто фонологическую запись «негритянской» речи, от которой в последующих изданиях поэт отказался, перейдя к нормальной орфографии. Позже поэт признавался: «мне они стоили немало труда, ибо я старался придать им несвойственную мне наивность и необходимую для них свежесть мелодики»¹⁰⁹. 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»¹¹⁰. Но на Кубе, в частности, 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»¹¹¹, которую он определял как «превербальный» или, что то же самое, «ультравербальный» язык. Поэтому воссозданный Гильеном телесно-жестуальный образ негра в его архаико-ритуализованной стихийности является центральной фигурой утопической «мулатской» космогонии, мыслимой как реализация кубинской сущности. 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».

Сходным образом действовал и другой кубинский поэт, М. Бруль, приверженец «чистой поэзии», а по сути – зауми, получившей название «хитанхáфоры»:

Филифлама алабэ кундрэ
ала олалунеа алифера
альвеолеа хитанхафора
лирис салумба салифера и т. д.

Значительная часть стихов Бруля написана по-французски, и почти все его книги выходили в Европе, где он преимущественно пребывал. Должно быть, поэтому его поэзия соткана из, казалось бы, невозможного переплетения реминисценций испанского барокко и неоклассицистского интеллектуализма П. Валери, его друга и наставника. С легкой руки известного мексиканского эссеиста А. Рейеса слово «хитанхафора» превратилось в термин и стало обозначать всякое проявление словотворчества или бессмысленного языка. В широком типологическом контексте феномен «хитанхафоры» безусловно удостоверяет типично авангардистскую устремленность к примитивному первоэлементу слова, поиск чистого этимона. Как удачно выразился С. Витьер, «хитанхафоры – это *кануны слов*»¹¹². В этом отношении примечательно небольшое стихотворение под знаковым названием «Канун» («*Víspera*»). Понятие «кануна» в поэтике Бруля означает предначальность самого бытия, собственно отсутствие жизни:

Гляжу в предвечный хаос...
... жизнь надвое
меж тем и этим –
единственный канун
двойного настоящего.

Канун – это жизнь меньшая, чем небытие; это слово невысказанное, несказуемое; меньшее, чем молчание («Меньше»); это предбытие, сумерки слова. В последней книге поэта чистый «канун» означает абсолютную полноту пустоты

вечности. В полной мере поэзия М. Бруля может быть оценена только в широком контексте авангардистской поэтики, для которой чрезвычайно характерны именно мотивы «сумеречности», «смержизни». Вместе с тем, наивно-первобытное, «адамическое» мировосприятие М. Бруля естественным образом сочетается с детским мировидением («Детские глаза»), которому обязана своим возникновением и сама «хитанхафора».

Сознательно и серьезно относился к стилизации негритянского фольклора по правилам зауми пуэрториканский 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 сборника стихов «Бум-бум курчавой черноты» («Tuntún de pasa y grifería») Л. Палеса Матоса 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»-мистерии «Зангези» помещает попутно словарные разъяснения зауми – «мирового языка». Подобным образом созданы и написанные в поэтике «дубльреализма» стихотворения и романы в стихах И. Сельвинского, требующие специальной расшифровки; таков же и «Стенька Разин» В. Каменского, местами написанный чистой заумью.

Не случайно, что, говоря о сущности зауми, А. Крученых, уже в 60-х гг., отметил: «Это есть в поэзии негров и в народной поэзии. Часто в детских считалках»¹¹³. И таких фонических «стихотворений» не счесть и у самого Крученых, и у Туфанова, и их европейских собратьев. «Смысловый сдвиг» А. Крученых в 1922 г. видел в следующем: «Двусмысленность, каламбур, чтение между строк, параллельный смысл, символизм»¹¹⁴. Знать бы ему, что на Кубе подобного рода речевой и смысловой сдвиг практиковался как форма национальной самоидентификации под названием «чотео», и что именно в эти годы Х. Маньяч посвятил ему серьезное исследование, ставшее классикой. 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.

Можно констатировать, что негрнизм – 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»¹¹⁵.

Сконструированный характер негрристской 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 «креасьониозма», т. е. «творизма», отозвавшегося в Испании появлением эстетического двойника – «ультраизма». Подхвативший новое течение Х.Л. Борхес писал о нем в 1920 г.: «Он воплотил прекрасную идею о том, что в языке слова суть не мосты между идеями – слово есть цель в себе <...> Такова эстетика ультраизма. Ее воление в созидании, то есть в том, чтобы придавать облику вселенной неожиданные очертания»¹¹⁶. Возникший в лоне литературного кружка, ультраизм быстро обрел множество приверженцев, публиковавшихся в журналах «Гресия», «Сервантес», «Ультра», «Космополис», «Таблерос», «Альфар» и др. Ультраисты требовали от поэзии прямого выражения вместо изображения, отказа от литературности и сентиментальности, использования чистой метафоры 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» являлись неременными 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 полносолннием», «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 в целенаправленную творческую программу. 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 1920-е годы Борхес развернул в Аргентине целую ультраистскую битву, ареной которой вначале был настенный (что выглядело авангардистским новшеством) журнал «Призма», имевший всего два выпуска, на смену которому пришел «Проа» (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». 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.

Ощущение сдвинутости пределов пространства и времени претворилось в смятенной поэтике сдвига С. Вальехо, запечатлелось в образе бездонности океана как синтезе времени-пространства у П. Неруды. Это ощущение беспредельности первобытной стихии, доцивилизационной аморфности – свойственное и В. Уйдобро («Колыбель моего языка качалась в пустоте, / предшествующей временам <...> / Я говорю на языке, пропитанном влагой морей не рожденных» – «Высокол»), и А. Платонову («Ювенильное море»), и О. 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 двойственную единую сущность теллурического и «аризлистского» (ночного и дневного) начал в общей утопистской модели. Моменты пересечения и совпадения общего и специфического многочисленны и не всегда очевидны.

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, взывающий 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.

На этот же период приходится и наиболее бурный этап жизнедеятельности бразильского «модернизма». Имя этому движению дала Неделя современного искусства (*Semana da Arte Moderna*), проведенная в Сан-Паулу в 1922 г. в связи со 100-летием обретения Бразилией национальной независимости. Проблематика «бразильскости» (*brasilidade*) и составляет идеологический стержень

бразильского модернизма, основным смыслом и главной целью которого было сотворение национальной индивидуальности. Именно 1920-е оказались ключевым моментом в становлении национального самосознания. И не случайно О. де Андраде, один из реформаторов бразильской культуры, именно в этот период квалифицировал карнавал как «национальное религиозное действие» («*acontecimento religioso da raça*»), – определение, буквально перекликающееся с дефиницией аргентинского самоидентификационного акта: «Танцевать танго – это совершать ритуал, это почти религиозное действие»¹¹⁷.

Жажда национальной тотализации, интегрального, окончательного самовыражения подразумевала, как можно видеть, например, из публикаций журнала «Феста» за 1928 г., обращение к «истинной Традиции», «силе Земли», причем понятия Традиция, Земля и Раса представляли в неразрывной взаимосвязанности. Примечательно, что, когда М. де Андраде ознакомился с очерком «О русской большевистской поэзии», опубликованным в журнале «Эспри нуво», он пометил на полях: «Вот наш примитивизм: высвободить внутренний механизм поэзии и точные законы лиризма с тем, чтобы выработать новую, настоящую поэтику»¹¹⁸. Такая поэтика и была представлена в работах художницы Т. ду Амарал, впервые создавшей подлинно бразильские полотна («Негритянка», «Антропофагия», «Бразилия») на основе интеграции европейских и местных культур.

Задача создания собственного национально-культурного облика была сформулирована М. де Андраде в его знаменитом лозунге «бразилизировать Бразилию». И основным средством «бразилизации» должна была стать выработка принципиально нового – своего – языка: пластического (в живописи и архитектуре), но главное – литературного, долженствующего стать важнейшим инструментом единения нации. С этой целью предпринимаются попытки создать некий лингвистический конструкт, который отражал бы подлинно бразильскую языковую индивидуальность. Совершенно очевидно, что в литературных опытах того времени выражался тот же импульс строительства новой культуры, который объективировался в советской литературе соответствующего периода в форме зауми, орнаментальной или сказовой прозы, также ориентировавшейся на народные говоры, локализмы, жаргон и новообразования. Но бразильский случай языкового конструирования уникален в том отношении, что представлял собой не просто акт типично авангардистского языкового экспериментаторства, но означал программу – во многом оправдавшуюся – выработки именно нового общенационального языка, включавшего в себя формы речевого поведения широких народных масс. В испаноязычной Америке, где поиск новых смыслов также велся через выработку новых форм самовыражения, подобной языковой революции не произошло, что весьма затруднило реализацию самоидентификационных процессов.

Однако приоритет постановки проблемы «бразилизации Бразилии» принадлежит не самому модернизму, который лишь эффектно материализовал назревшую духовную ситуацию; подлинным ее автором был идейный вдохновитель и предшественник модернистов, писатель старшего поколения Жозе Перейра да Граса Аранья, который в 1921 г. в книге «Эстетика жизни» обосновал, по сути, идейную программу модернистского движения. Философия искусства Грасы Араньи была философией действия, активизма, направленной на сотво-

рение национального характера как коллективной психологии или души расы. Собственно, и сам модернизм был более идеологией действия, нежели эстетикой и художественной практикой, – всей его литературно-художественной продукции (за немногими, но убедительными исключениями) едва достаёт на то, чтобы иллюстрировать манифесты, декларации и общественно-политическую деятельность его адептов. Но именно Граса Аранья ввел в оборот понятие «интеграции» как стержневой проблемы национальной культуры. Именно в идеях Грасы Араньи коренятся те основные тенденции, которым следовала эстетика, а затем идеология и политика модернистского движения на пути к строительству национальной целостности и которые оформились впоследствии в механизм тотализации национальной жизни.

К 1930 г. – ключевому моменту бразильской (и не только бразильской) истории, связанному с победой так называемой Либеральной (или Октябрьской!) революции и установлением авторитарной власти Жетулио Варгаса, в текстах О. де Андраде и Плинио Салгадо начинают мелькать слова «вождь», «посланник», возникают мессианские идеи. Философия действия, питавшая дух бразильского модернизма, воплощается в политической реальности государственного организма. Однако почвенно-биологические устремления, утопия самообретения в коллективном причащении единому Идеалу, приводят не к коммунистическому, но к партийному принципу коллективизации масс. В 1932 г. П. Салгадо сколачивает профашистскую партию под девизом «Интегралистский активизм», а О. де Андраде вступает в коммунистическую партию, созданную в 1922 г. Перетягивание политического каната продолжалось до печально знаменательного 1937 г., после чего в стране установился полновесный диктаторский режим, провозгласивший Бразилию «Новым государством». «Мы наш, мы новый мир построим...» Эффект зеркальности оказывается тем более разительным, что ужесточению режима Ж. Варгаса немало способствовала провокационная политика Москвы, видевшей в своих мечтах Бразилию охваченной пламенем народного восстания и превращенной в очаг распространения мировой революции на латиноамериканском континенте.

Генезис авангардистского импульса в Испании столь же парадоксален, сколь и симптоматичен для внутренних закономерностей авангардистской поэтики как таковой – он обязан не более и не менее как тотальному обращению светлейших умов Испании «назад, в прошлое», а именно: необычайному оживлению культуры в связи с отмечавшимся трехсотлетним юбилеем Л. де Гонгоры. В самом деле, новаторские тенденции мирового авангарда (вопреки устоявшимся мнениям) не только никогда не подразумевали безоговорочного отрицания прошлого, но, напротив, непосредственно встраивали ретроспективистские реминисценции в творимое новое искусство¹¹⁹. В целом восприятие и переработка авангардных принципов в ибероамериканском культурном континууме соответствовали сложившемуся здесь типу процессов, который предполагал следующие особенности: а) восприятие и внедрение новаций происходило некритично, купно, в соответствии с продуктивным для латиноамериканских культурнообразовательных процессов принципом эклектизма; б) все ассимилируемые феномены подвергались неизбежной ресемантизации и рекодификации; в) усваивались преимущественно

формы, наполнявшиеся актуальным для собственных потребностей содержанием. Именно поэтому столь яркий выразитель авангардного мироощущения, как Р. Гомес де ла Серна, стремясь описать характер нового искусства в Испании, дал своей книге обобщающее название «Измы» (1931), объясняя, что он «понимает под новым искусством смесь литературы, живописи и прочих муз», хотя жанровые спецификации интересовали Гомеса де ла Серну менее всего: сам автор парадоксалистских «грегерий» воспел поэтику авангардизма в книге «Цирк» (1917). Классифицировать было практически нечего, слово «новизна» было самоценным и освящало собой любые формы самовыражения. В политическом смысле анархическая Испания не шла ни в какое сравнение с традиционным прусским «орднунгом», а истеричность генералиссимуса Франко была обязана скорее его личным эмоциональным комплексам и стремлением – в противовес республиканцам – ассоциировать себя с Родиной в ее матриархальном смысле.

Но эта имманентная, органичная ибероамериканскому 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, по определению минимизировавшее футуристический, урбанистски ориентированный вектор эстетических поисков. 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»¹²⁰. Но в этом мире массовидное сознание не могло реализоваться в форме 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. В целом эпоха авангарда и в испанском, и в латиноамериканском культурном мире охарактеризовалась специфической смещенностью не только в стадильном, но и в типологическом планах.

А ведь речь не более и не менее, как о половине земного шара. Однако общие для эпохи закономерности культурного саморазвития срабатывали синхронно и спонтанно повсюду: что в США («Гарлемский ренессанс») ¹²¹, что в Японии. Имманентные авангарду тоталитаристские тенденции проявлялись

даже в Индии – стране, отличающейся крайне гетерогенным этнокультурным ландшафтом и мощнейшими теллурическими компонентами. Глубоко укорененные традиции индийского художественного мышления и не заживающая колониальная травма послужили двумя факторами, определившими направленность авангардного вектора. Здесь местный Гитлер, идеолог индусского коммунизма («хиндутвы») В.Д. Саваркар, практически одновременно со своим германским единомышленником и также в тюремном заключении, издает в 1923 г. шовинистический манифест индусскости. Тезис В.Д. Саваркара о национальной самоидентификации очень напоминал программу бразильской «антропофагии», подразумевающей становление своего Я за счет «поглощения» инокультурных ценностей: «индус больше всего индус, когда он перестает быть индусом». Как отмечает специалист, специфической особенностью индийской мифофилософской рефлексии и практики была культурная адаптация: «Поглощение – наиболее продолжительная и яркая стадия, смысл которой заключается в лавинообразном вплетении индусской философской традиции во вновь образованные под внешним влиянием явления духовного и социального порядка»¹²². Подлинным же идеологом индусского коммунизма был М.С. Голвалкар, выдвинувший собственную концепцию «сверхчеловека» – воплоителя божественных качеств макроиндивида, т. е. нации. Далее возникли концепции «философии действия», «военного индуизма», появилась «Лига свастики»... В дальнейшем индусский национализм стал развиваться по муссолиниевскому сценарию, хотя проявлял симпатии и к гитлеризму.

В Японии, не столь отягощенной самоидентификационным комплексом, но гораздо более открытой западным новациям, в период 1920–1930-х гг. авангардные течения также носили глубоко идеологический характер, но проявлялись преимущественно в сфере левого, «пролетарски» ориентированного искусства – от футуристических объединений (поэты Кубокава Цурудзиро, Окамото Дзю и Хагивара Кёдзиро) до театра, проникнутого социалистическими идеями¹²³. Авангардизм в лице футуризма (который все-таки нигде в мире не привился) нашел в Японии заинтересованных новинкой исследователей, отнесшихся к нему с чисто восточной почтительностью, смешанной с долей неразборчивости (что позволило им инкрустировать и элементы дадаизма)¹²⁴. Среди такого типа литераторов можно назвать Хирато Рэнкити и Такахаси Синкити (по сути воспроизводивших в собственных авангардных манифестах 1921–1922 гг. положения Маринетти), а также Камбару Тая, издавшего манифест, вдохновленный идеями не столько Маринетти, сколько Д. Бурлюка.

Любопытную трансформацию претерпела в японской культуре поэтика дадаизма: «дада» в переводе на японский значит «му» («ничто»), что в буддийской философии равнозначно «великому Все» и, таким образом, обретает абсолютную смысловую наполненность, почему Такахаси Синкити и дает неожиданную формулировку «ДАДА находит себя во всем...» Видимо поэтому японский писатель Цудзи Дзюн создал драму «Кёму» («Ничто»), написанную в экспрессионистском духе. В японской живописи проводниками идей футуризма были Камбара Тай и Того Сэйдзи. Принадлежавший к «парижской школе» чрезвычайно успешный Цугухару Фуджита (Фудзита) был даже не столь транснациональным, сколько совершенно космополитичным художником, поэто-

му в собственно японский культурный ландшафт он мало вписывается, хотя и был избран членом Токийской Академии Искусств. Впрочем, иных свидетельств мирового признания у него было куда больше.

Особый случай представляет собой т. н. «туркестанский авангард»¹²⁵, где русские художники, обретшие поистине «землю обетованную» и благодарных местных учеников, создали особую школу, синтезировавшую интенции авангарда с национальными традициями, отличающимися особым пристрастием к орнаментике и цвету. Стоит отметить, что, в типогическом отношении, Средняя Азия оказалась для русских художников тем же, чем Латинская Америка для сюрреалистов: то есть, не материалом для творчества, а, наоборот, источником вдохновения и выработки нового художественного языка. Авангардные течения распространялись и по просторам России: Дальний Восток, Украина, тифлисский «41°», организованный Ильяздом... В русском искусстве «тема Востока» оказывалась проблемой – проблемой самоидентификации в масштабе вселенскости. Так, П. Кузнецов и М. Сарьян, при всем различии их поэтик, сходились на уровне мироощущения. «В работах первой половины 1910-х годов оба живописца создают образы восточной природы, базируясь на идее “всеединства” бытия. Характерное для многих мастеров этого времени аналитическое расчленение художественной ткани, порожденное взглядом на мир как на совокупность отдельных фрагментов, структур, элементов, частиц, в некоторой степени (в использовании определенных художественных приемов) имели значение для Кузнецова и Сарьяна, не затрагивая центральный аспект их мировоззрения – убежденности в целостности всего сущего», – утверждает В.В. Воскресенская¹²⁶.

С другой стороны, П.А. Гринцер показывает: «Одновременно с вхождением литератур Востока в мировой литературный процесс происходит и многоплановое освоение Западом восточной традиции». Причем: «Противоположение понятий Востока и Запада порождало всевозможные крайности, но господствующей в западной культуре XX в. оказалась все-таки тенденция не к замещению восточными ценностями западных (или наоборот), а к их синтезу, претворению друг в друге»¹²⁷. В подтверждение этого тезиса автор доказательно приводит солидный ряд имен мировой величины, традиционно числившихся по ведомству классического модернизма, которые здесь просто нет возможности воспроизвести в полном объеме. Именно так и происходило на Дальнем Востоке, где в Хабаровске образовалась авангардистская группа «Зеленая кошка» (1919–1920), а во Владивостоке – «Балаганчик», причем все это «порождалось небывалым количеством “пришлых” деятелей искусства»¹²⁸. «Программа всеобщего синтеза, единства Запада и Востока, прошлого и будущего стала одной из ведущих тенденций культуры Дальнего Востока, такой естественной и органичной для этой части страны, предвосхищающей и творчески переосмысливающей грядущий “мировой переворот” <...> Идея синтеза искусств приобретает в творчестве дальневосточных художников новое звучание. Они так же, как и художники русского авангарда провозглашали равноправие видов искусства, которые, по их мнению, отличаются только “материалом” – элементами художественного языка, но законы оперирования ими едины»¹²⁹.

Для полноты картины исторического авангарда остается рассмотреть его не до конца реализованную версию во французском сюрреализме. Ведь именно сюрреалистическое движение выродилось в своего рода партию, где Бретон – при всем антисталинизме своей гражданской и политической позиции – объективно играл роль маленького Сталина. Именно сюрреализм категоризировал себя как форма общественного бытия, как институт. Однако стоит заметить, что в мире существовало две манифестации сюрреализма: один – сюрреализм школьного, доктринарного типа (А. Бретон и его «партия»), характерный именно для французской культуры, при всех его многочисленных иррадиациях; второй – диффузный и спонтанный, порожденный стадильной и типологической общностью авангардной поэтики. (Не случайна отмеченная дихотомия: сюрреализм / сюрреализмы¹³⁰.) Этот другой «сюрреализм» отличался крайней степенью дивергенции и был характерен для культур пограничного типа (стран Восточной Европы, Латинской Америки¹³¹), где первый, при всей своей агрессивности, как раз и отторгался. Что же помешало требованию «чистого сюрреализма» в тоталитарную культуру? Очевидно, иная духовная и социальная почва, иные традиции и стремления. Французский рационализм, лишь игравший в иррациональность, не мог впитать в себя ни русско-германскую метафизичность, ни их мессианство, ни даже «утопию творящего насилия» итальянцев. И игра осталась игрой. В контексте общей поэтики и философии авангарда феномен сюрреализма предстает довольно-таки частным и маргинальным случаем, принадлежащим поверхностному слою авангардной семиосферы.

Как ни странно, именно во Франции авангард как целостный феномен сложился менее всего: здесь он оказался словно бы растворенным во всем культурном континууме; авангардным по сию пору можно считать все и вся. Дело не в именах, не в фигурах, определявших культурный ландшафт эпохи и которыми Франция как раз изобиловала, как, впрочем, и самим ландшафтом – яркие творческие личности образовывали своеобразные фокусы общеавангардного движения и в других краях, причем особенно своеобразными они бывали в «периферийных» областях: Польше, Чехии и т. д. «Не состоялся» – не значит «было мало»: напротив – авангард заполонил собой едва ли не все культурное пространство Франции XX в. Но целостной системы, обладавшей собственной эволюционной динамикой и ставшей фактором общественной жизни, – такого во Франции не было. Авангард здесь не прорвался, не пророс в бытие, он остался искусством.

Трудно объяснить, почему расстановка акцентов оказалась именно таковой. Возможно, прав В.С. Турчин, утверждавший, что авангард требовал большего, чем просто искусство – он взывал к творческому мироотношению. А этой цели отвечала именно русская ментальность по преимуществу, с ее вечным пребыванием «на краю», на границе. «Во всем мне хочется дойти до самой сути...» В этом смысле интересно сопоставление, проведенное Л. Наврозовым, по поводу книги Е. Замятина «Мы» (1920) и антиутопии Дж. Оруэлла «1984» (1949). Автор утверждает, что «понимание свободы Замятиным противоположно Оруэллу. Свобода по Замятину – это свобода распространять в печати мысль, что дважды два не равно четырем <...>

Этой свободы Замятин не нашел ни в советской России, ни на Западе. Его «Мы» оказались и его собственной биографией. А свобода по Оруэллу – это конформизм счастливых 99 процентов населения»¹³², для которых истиной является лишь $2 \times 2 = 4$. «Свобода – это возможность сказать, что дважды два – четыре. Если дозволено это, все остальное отсюда следует»¹³³. Следует – потому что западное общество «правильное», оно – общество, оно законосообразно, социально структурировано и умственно рационально. Россия – нет, в ней все «не так»: нет общества, нет законов, нет правил. Этот вывод можно считать своего рода моделью, или формулой разности культурных потенциалов России и «Запада», да и остального мира.

Идя по пути дальнейшей спецификации определений, необходимо, очевидно, провести различительную черту между соотносимыми понятиями «исторический авангард» и «классический авангард». Последнее понятие, по своим хронологическим параметрам совпадающее с первым, в содержательном смысле представляется более узким и конкретным, поскольку подразумевает исключительно явления и события, относящиеся к сфере искусства и, таким образом, находится с первым в метонимической связи. Исторический же авангард по определению объемлет глобальную совокупность явлений не только эстетического порядка, но и широкого спектра человекобытия, общественного сознания, обретающего свое частное выражение в художественных формах. Автор подробной статьи, посвященной определению понятия «авангард», Д. Мильков, справедливо заключает: «Иными словами, под авангардом начинает пониматься некая система взглядов на цели, функции, задачи искусства, ряд художественных приемов, а ни в какой мере не список художественных школ, имен или текстов»¹³⁴. Такая методологическая позиция может считаться отправной для комплексного исследования культуры авангарда начала XX века.

Бытует мнение, что авангард «не создал новой поэтики, и своей поэтики не имеет»; более того, само содержание его предполагает «выдвижение на первый план риторического (прагматического) момента»¹³⁵. Однако прагматика авангарда не была самодовлеющей, не предполагала высказывание ради высказывания; прагматическая сторона его была безусловно маркированной и тем самым – необходимой частью его поэтики, но – поэтики, именно поэтики как определенной художественной и аксиологической системы. Именно поэтика авангарда (а не его риторика) определяет его специфику как определенной формы культуры.

Конечно, само существование авангарда, его трансформационная роль в истории культуры XX в. все еще вызывает (да, наверное, и всегда будет вызывать) вопросительно-негативное отношение у большинства, сталкивающихся с его де- и трансформационными манифестациями. И все же: «Авангард был необходим и ожидаем»¹³⁶. Более того: он был неизбежен, поскольку к этой великой перестройке картины мира вела вся предшествующая история культуры. «Начало XX века дает странное ощущение эпохи. Мне кажется, что именно увлеченность новым и стало определяющим фактором. Н.А. Бердяев в своем «Самопознании» называет этот период русским культурным Ренессансом», пишет автор исследования семиотической картины мира «до 1917 г.»

Г. Почепцов¹³⁷. Солидарен с ним и сербский автор, формульно констатирующий: «Отношения между русской социальной и культурной революцией основываются совсем не на временном соответствии. Революция в русском искусстве произошла раньше, чем социальная революция 1917 года»¹³⁸, что совершенно справедливо.

Из всего этого можно сделать вывод, что исследование авангарда требует более объемного, всеобъемлющего понятийного инструментария, нежели традиционный аппарат литературо- или искусствоведения. Авангард требует, по крайней мере, культурфилософской интерпретации, а по большому счету – новой научной методологии. Пока же, за отсутствием таковой, придется ограничиться феноменологическим подходом, трактующим авангард как совокупность манифестаций единой ментальности, или единой поэтики, во всяком случае, – духа эпохи в гегелевском смысле.

Внутренняя форма культуры и энтелехия авангарда

Как уже говорилось, основной задачей данной работы является определение общих закономерностей авангардной картины мира как смыслообразующей системы, сочетающей в едином семантическом поле разнопорядковые культурные ряды. При этом авангардистский художественно-идеологический комплекс рассматривается принципиально недифференцированно, без обращения к генезису явления и вне соотнесенности с иными формами культуры: история и география школ, направлений, течений и т. д. принадлежат иному методологическому ракурсу исследований, а их совокупная эволюция и динамика, равно как и место авангарда в мировом культурном процессе, раскрываются по ходу исследования. Настоятельная потребность в подобного рода герменевтическом подходе уже отмечалась в исследовательской литературе последнего времени: «Сейчас становится все более очевидным, что рассматривать историю Новейшего искусства как чередование или даже сосуществование устойчивых (не столько в реальности, сколько в историографии) объединений и тенденций <...> значит подменять диалектический анализ и построение хоть приблизительных качественных иерархических структур своего рода исторической инвентаризацией»¹³⁹.

Настоящая работа продиктована стремлением дополнить традиционные историко-культурные исследования изучением своего рода «внутренней формы» авангардной культуры (если воспользоваться термином, актуализированным русской формальной школой) и выявить внутреннюю взаимосвязь составляющих ее явлений и процессов. Попутно следует отметить специфическую значимость традиционно нагружавшихся пейоративными коннотациями понятий «формальный», «формализм» авангардной культуры (применительно отнюдь не только к ОПОЯзу), ибо если это и формализм (не «формализм», а «вербализм», тонко и точно поправлял А. Ремизов), то формализм глубоко содержательный, о чем и писал Б.М. Эйхенбаум в «Теории формального метода» (1927). Содержательность эта особого рода: она проявляется в характерно авангардистской телеологичности, устремленности к трансцендентным смыслам, реализующейся через прагматику, проективность, экстерииоризированную

эссенциальность. Вообще, любая форма идеологична. Сказать, что форма со-держательна, представляется трюизмом, но идеологичность (как смыслонос-ность) всегда имманентна форме. Так, «Черный квадрат» – это не форма. Это формула. Ибо для Малевича, считает исследователь: «Любое художественное произведение содержит в себе программу, заданную его создателем»¹⁴⁰. Итак, это воплощенная концепция. Чего?

В 1923 г. Э. Кассирер писал: «Подобно тому как современная философия языка в поисках точки опоры в исследовании языка выдвинула понятие “внутренней языковой формы”, на наш взгляд, вполне допустимо предположение о существовании аналогичной “внутренней формы” в религии, мифе, искусстве, научном познании, как и стремление ее выявить»¹⁴¹. И далее: «...если деяния духа понимать не как способы неподвижного созерцания сущего, но как функции и энергии творчества, то, какими бы разными ни были формы, создаваемые этим творчеством, из него по крайней мере можно извлечь общие типичные черты самого процесса *формообразования*. Если философии культуры удастся постичь и выявить такие черты, можно будет считать, что она выполнила свою задачу в ее новом понимании – нашла в многообразии *внешних выражений духа единство его сущности*. Ибо последняя проявляется наиболее явно как раз в том, что многообразии *творений* культуры не только не наносит ущерба единству творческой деятельности, но скорее удостоверяет и подтверждает его»¹⁴².

Понятие «внутренней формы культуры» (при самом широком понимании культуры) в наше время уже не раз ставилось на повестку дня. «Внутренние формы культуры – это образные представления, обнаруживаемые в основе самых разных проявлений духовной и материальной жизни данной эпохи и составляющие глубинное единство ее культуры <...> Механизм формирования и передачи таких внутренних форм совершенно неясен. Во всяком случае, нельзя ни объяснять их отражение в различных сферах науки или искусства как сознательное заимствование, ни выводить их из хозяйственной либо социально-политической структуры общества», – пишет Г. Кнабе, стихийно солидаризирующийся с трактовкой того же феномена Э. Кассирером¹⁴³. Как можно видеть, автор усматривает в применении понятия «внутренней формы культуры» некоторую проблему, поскольку конкретное его функционирование очевидно лишь на интуитивном уровне, но необязательно – на уровне рациональных схем.

Примечательна, кстати, эволюция самого понятия «внутренней формы». Классическое определение этого понятия изначально дал гумбольдтианец А.А. Потебня: «Внутренняя форма слова есть отношение содержания мысли к сознанию; она показывает, как представляется человеку его собственная мысль»¹⁴⁴. И если в 1919 г. Вяч. Иванов давал еще вполне индивидуализированное определение: «Внутренняя форма предмета есть его истолкование и преобразование в нас действенным составом наших душевных сил»¹⁴⁵, то в 1927 г. Г.Г. Шпет интерпретирует это понятие в категориях подчиненности индивидуума процессам омассовления сознания: «Сознание себя, как культурно-социальной общности, – не то же, что отвлеченная особь. И путь вхождения этого себя в общность, принуждение себя собою, и признание себя, как себя,

как соучастника и сопричастника, тут же в этой общности, в объективированной форме художественного произведения, дышащей субъективности, – приводит к ней не только, как к объекту среди объектов, но и как к подлинному субъекту»¹⁴⁶. В качестве промежуточного этапа в эволюции от одного представления к другому выступает характерное определение П. Флоренского (примерно 1922 г.): «В употреблении слово антиномично сопрягает в себе монументальность и восприимчивость. Очевидно, в нем, самом, должно искать основание как того, так и другого; и, следовательно, антиномичность функции слова определяется строением его. Обращаясь в эту сторону, сразу же усматриваешь, что наряду с неразложимым единством слово образует целый мир многообразных внутренних отношений». Поэтому, произнося слово, «мы обращаемся с целым снопом понятий и образов; но и разнообразные, они вяжутся в одно целое»¹⁴⁷. Следовательно, эволюция *эндоформы* оказывалась сопряженной с эволюцией *экзоформы* в ее многообразных проявлениях. Многофакторность процесса эволюционного преобразования авангарда неоднократно отмечала в своих работах Н.Л. Адаскина¹⁴⁸. В любом случае представляется очевидной структурированность идейно-художественного сознания эпохи на основе некоторого общего образа мира, единой онтологии.

Но если мы ставим вопрос об авангарде как об особой картине мира, то необходимо определиться и с тем, что есть, собственно, картина мира. Вполне исчерпывающее определение этому понятию дано, в частности, в энциклопедии «Культурология» (2007), где сказано, что картина мира «представляет собой основу, фундамент мировосприятия, опираясь на который человек действует в мире. Она объединяет все известные человеку образы и понятия в единый общий глобальный концепт, в котором содержится все, с чем он сталкивался в жизни (или о чем у него есть те или иные представления)»¹⁴⁹. Однако же: «Современные фундаментальные изменения в науке, познавательной эпистеме определили вывод пространственного образа мира за пределы земной реальности в пространство воображения на основе гипотез, теорий, математических моделей и формул. В художественной эпистеме это привело к выражению глубинных и подвижных восприятий сознания человека, рефлексии о мире, осознанию космического пространства, его нестабильности и многозначности образа Вселенной – в целом к множественности стиливых сочетаний, полистиликтике»¹⁵⁰.

Эти почти взаимоисключающие определения (равно имеющие своим фоном культуру авангарда) удачно сочетал в свое время М.М. Бахтин, заметивший, что культура «вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни, как солнце отражается в каждой капле ее»¹⁵¹. Этот безусловно справедливый тезис хотелось бы дополнить только тем соображением, что абрис, профиль картины мира часто бывает размытым, в авангарде особенно, поэтому контуры именно авангардной картины мира пролегают внутри ее самой как определенного рода конфигурации. В этом ее отличие от так называемой «классической» картины мира, как ее трактовал, скажем, С.М. Даниэль, для которого композиция выступала своего рода внутренней формой образа мира. «Композиция, – писал он, – есть форма существования Карти-

ны как таковой – как органического целого, как смыслового единства»¹⁵². Понятно, что авангард строился на иных принципах. Наступило время «картины мира»: «Слово “картина”, – утверждал М. Хайдеггер, – означает теперь: кон- структ опредмечивающего представления. Человек борется здесь за позицию такого сущего, которое всему сущему задает меру и предписывает норму. Поскольку эта позиция обеспечивается, структурируется и выражается как мировоззрение, новоевропейское отношение к сущему при своем решительном развертывании превращается в размежевание мировоззрений»¹⁵³.

Но отчего изменились представления? Казалось бы, понятие «картина мира» (*imago mundi*) – вещь настолько самоочевидная, что не требует ни объяснений, ни доказательств. Но оказывается, что с началом XX века эта мнимая самоочевидность делается весьма проблематичной. «На смену эволюционизму, детерминизму, в основе которых лежит закон механической причинности, приходит признание дискретного характера действительности <...> На смену восприятия времени как “чистой последовательности” приходит ощущение его мгновенности, точечности <...> современная космология признает изотропность пространства, сингулярное существование материи, пространства, времени, все направления и точки во Вселенной эквивалентны. Подобное мироощущение не может не привести к поискам целостного подхода, к принципиально новым методологическим принципам познания, к обновлению сознания, самого вектора культуры. Естественно, это касается не только точных наук, но и медицины и, конечно же, искусства»¹⁵⁴. Обозначенная здесь совокупность множественности и составляет суть авангардной картины мира по преимуществу и определяет методологию ее исследования.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., напр.: Русский литературный авангард. Материалы и исследования. *L'avanguardia letteraria russa. Documenti e ricerche*. Trento, 1990; Marzaduri M. *Scritti sul futurismo russo*. Bern e. a. 1991; Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern e. a. 1991, а также работы Х. Барана, Х. Гюнтера, Е. Фарыно, Р. Гейро, а также многих других авторов, часть из которых будет упомянута в нижеследующем исследовании.
- 2 Torre de G. *Literaturas europeas de vanguardia*. Madrid, 1925. *Historia de las literaturas de Vanguardia*. Madrid, 1965.
- 3 Poggioli R. *The Theory of the Avant-Garde*. Cambridge, Mass., 1968.
- 4 Bürger P. *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt am Main, 1974.
- 5 См., напр.: Kofler L. *Avantgardismus als Entfremdung*. Frankfurt am Main, 1987; *Fremdheit. Entfremdung. Verfremdung. Akten des Internationalen Interdisziplinären Symposiums*. Bd 29. Bern; Berlin; Frankfurt/Main; New York; Paris; Wien, 1992.
- 6 Арган Дж.К. *Современное искусство. 1770–1970*. М., 1999. С. 379.
- 7 *Les Avants-gardes littéraires au XXe siècle*, publié par le Centre d'étude des Avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles, sous la direction de Jean Weisgerber, Budapest: Akadémiai kiadó, 1986, 2 voll.
- 8 Scheunemann Dietrich (ed.). *European avant-garde: new perspectives*. Amsterdam, 2000. [*Avant Garde Critical Studies*, n° 15].
- 9 Asholt W. / Fähnders W. (Hg.). *Der Blick vom Wolkenkratzer. Avantgarde – Avantgardekritik – Avantgardeforschung. Avant Garde*. (Critical Studies, n° 14). Amsterdam-Atlanta: Editions Rodopi B.V. 2000. 730 S.

- ¹¹ Les mythes des avant-gardes, actes du colloque, Clermont-Ferrand, 20–22 mars 2002, études réunies par Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat, Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal, Maison de la recherche, 2003.
- ¹² Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. СПб., 2007.
- ¹³ Флакер А. Живописная литература и литературная живопись. М., 2008.
- ¹⁴ Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001.
- ¹⁵ Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. С. 367.
- ¹⁶ Марков В. История русского футуризма. СПб., 2000.
- ¹⁷ Урбан А. Вступ. ст. к: Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 5.
- ¹⁸ Можнягун С.Е. Абстракционизм – разрушение эстетики. М., 1961.
- ¹⁹ Модернизм. Анализ и критика основных направлений. М., 1969.
- ²⁰ Это, главным образом, следующие издания: Русский кубофутуризм. СПб, 2002; Символизм в авангарде. М., 2003; Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003; Н. Гончарова и М. Ларионов. М., 2003; Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема коллажа. М., 2005; Волдемар Матвей и «Союз молодежи». М., 2005; Авангард и театр 1910-1920 годов. М., 2008; Беспредметность и абстракция. М., 2011.
- ²¹ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. М., 1993.
- ²² Полевой В.М. Искусство XX века. 1900-1945. М., 1991. С. 7.
- ²³ Останина Е.А. Мастера авангарда. М., 2003.
- ²⁴ Дудаков-Кашуро К.В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века. Футуризм и дадаизм. Одесса, 2003. С. 6–7.
- ²⁵ Сахно И.М. Русский авангард. Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999.
- ²⁶ Сюрреализм и авангард. Материалы российско-французского коллоквиума, состоявшегося в Институте мировой литературы. М., 1999.
- ²⁷ См., напр.: Якимович А.К. Реализмы XX века. М., 2001; Двадцатый век. Искусство, культура, картина мира. М., 2003 и др.
- ²⁸ См., напр.: Батракова С.П. Художник XX века и язык живописи: От Сезанна к Пикассо. М., 1996; Искусство и миф: из истории живописи XX века. М., 2002; Батракова С. Театр для Пикассо // Искусствознание, 3–4, 2010.
- ²⁹ Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.
- ³⁰ Семиотика и Авангард. Антология / Ред.-сост. Ю.С. Степанов, Н.А. Фатеева, В.В. Фещенко, Н.С. Сироткин. Под общ. ред. Ю.С. Степанова. М., 2006.
- ³¹ Амелин Г. «Всяка имеет свой ум голова...» // Русский журнал, 14 апреля 2006 г.
- ³² Международная научная конференция-фестиваль «Поэтический язык рубежа XX–XXI веков и современные литературные стратегии». Институт русского языка им. В.В. Виноградова РАН, 16–19 мая 2003 г.
- ³³ См.: Кнабе Г. Эти пятьдесят лет // Вопросы литературы. 2007. № 2.
- ³⁴ См.: Шеньо-Жандрон Ж. Понятие поэтического субъекта в творчестве сюрреалистов и авангардистов. Проблемы методологии // Сюрреализм и авангард. М., 1999.
- ³⁵ В задачи настоящей работы не входит рассмотрение истории и узуса этого понятия, описываемых во множестве трудов, книг и статей, связанных с темой авангарда. С краткой историей термина можно ознакомиться в статье Н. Сироткина «Терминология» на сайте «Поэзия авангарда»: http://avantgarde.narod.ru/beitraege/ov/ns_terminologie.htm.
- ³⁶ Халипов В. Постмодернизм в системе мировой культуры // Иностранная литература, 1994, № 1. С. 237.
- ³⁷ Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 69.
- ³⁸ Крусанов А.В. Русский авангард: 1907 – 1932 (Исторический обзор). В трех томах. Том 1. СПб., 1996. С. 4–5.
- ³⁹ См., напр.: Символизм в авангарде. М., 2003.
- ⁴⁰ См., напр.: Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008.
- ⁴¹ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 202.
- ⁴² The Russian Avant-Garde Book. 1910–1934. Museum of Modern Art. New York, 2002.
- ⁴³ Некоторые исследователи полагают русский символизм составной частью авангарда, отодвигая, таким образом, нижнюю границу авангардистской хронологии и, наоборот, растягивая само понятие символизма. См.: Клинг О. Эволюция и «латентное» существование символизма после

- Октябрь // Вопросы литературы. 1999. № 4. Объемный обзор данной проблематики см.: сб. Символизм в авангарде. М., 2003; Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008.
- ⁴³ См. об этом: Келдыш В.А. Русская литература «серебряного века» как сложная целостность // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов): В 2 кн. Кн. 1. М., 2001. С. 29.
- ⁴⁴ См.: Мильдон В.И. Русский Ренессанс, или Фальшь «серебряного века» // Вопросы философии 2005, № 1.
- ⁴⁵ См. об этом: Келдыш В.А. О «серебряном веке» русской литературы. Общие закономерности. Проблемы прозы. М., 2010.
- ⁴⁶ См.: Лифшиц М.А., Рейнгардт Л.Я. Кризис безобразия. От кубизма к поп-арт. М., 1968.
- ⁴⁷ Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. СПб., 2003. С. 8–9.
- ⁴⁸ Цит. по: Максимов В. Век Антонена Арто. СПб., 2005. С. 36.
- ⁴⁹ Разаков В.Х. Художественная культура XX века. Типологический контур. Волгоград, 1999. С. 36.
- ⁵⁰ Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. М., 2002. С. 29.
- ⁵¹ Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. Русская литература рубежа XIX–XX веков. История, поэтика, контекст. М., 2011. С. 72.
- ⁵² См.: Успенский А. Между авангардом и соцреализмом. Из истории советской живописи 1920–1930-х годов. М., 2011.
- ⁵³ Конрад Н.И. Проблема реализма и литературы Востока // Он же. Запад и Восток. М., 1972. С. 365.
- ⁵⁴ Грибонова-Гребнева Е. Творчество К.С. Петрова-Водкина и западноевропейские «реализмы» 1920–1930-х. М., 2010. С. 9.
- ⁵⁵ Турчин В.С. Образ двадцатого... М., 2003. С. 359.
- ⁵⁶ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 388.
- ⁵⁷ Правда. 1 июля 1925 г.
- ⁵⁸ Первый Всесоюзный съезд советских писателей. Стенографический отчет. М., 1934. С. 10.
- ⁵⁹ Терц А. Что такое социалистический реализм. <http://imwerden.de> – некоммерческое электронное издание, 2008. С. 2, 29.
- ⁶⁰ Там же. С. 20.
- ⁶¹ Цит. по: Терехина В.Н. Экспрессионизм и футуризм: русские реалии // Русский авангард 1910–1920 годов и проблема экспрессионизма. М., 2003. С. 152.
- ⁶² Полонский В.В. Между традицией и модернизмом. С. 11.
- ⁶³ Поспелов Г.Г. Бубновый валет. М., 1990. С. 119.
- ⁶⁴ Цит. по: Рабинович Г. Маяковский во французской литературе и литературно-художественной критике. М., 1984. С. 30.
- ⁶⁵ Грыгар М. Цит. соч. С. 370.
- ⁶⁶ Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов. Т. 1. М., 2008. С. 296–297.
- ⁶⁷ Крусанов А. Русский авангард II, 1. М., 2003. С. 198.
- ⁶⁸ Сарабьянов Д. Русский и немецкий авангард 1910–1920-х годов во главе международного авангардного движения // Москва – Берлин. 1900–1950. М., 1996. С. 97.
- ⁶⁹ Предисловие в: Антология французского сюрреализма. М., 1994. С. 10.
- ⁷⁰ Батракова С. Театр для Пикассо // Вопросы искусствознания, 2010. № 3–4. С. 292.
- ⁷¹ Жаккар Ж.Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1991. С. 276.
- ⁷² Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 153.
- ⁷³ Полевой В.М. Реалии, утопии и химеры XX века. Берлин – Москва, Москва – Берлин. Каталог художественной выставки. М., 1996. С. 16.
- ⁷⁴ Там же.
- ⁷⁵ Фюре Ф. Прошлое одной иллюзии. М., 1998. С. 233.
- ⁷⁶ Майорова Н., Скоков Г. История русской живописи. 10-е годы XX века. М., 2007. С. 5.
- ⁷⁷ Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 243.
- ⁷⁸ Янгфельдт Б. Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг. М., 2009. С. 228.
- ⁷⁹ См.: Грыгар М. Цит. соч.
- ⁸⁰ Кривцун О.А. Творческое сознание художника. М., 2008. С. 253.
- ⁸¹ Арманго Ж.-П. К вопросу о сюрреализме в русской авангардистской музыке // Сюрреализм и авангард. М., 1999. С. 151.

- ⁸² Степун Ф. Бывшее и несбывшееся. М., 2000. С. 456.
- ⁸³ См.: Russische Avantgarde zwischen 1910–1934. Mit voller Kraft. Katalogbuch Hamburg. 2001.
- ⁸⁴ Янгфельдт Б. Цит. соч. С. 10.
- ⁸⁵ Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. М., 2009. С. 4.
- ⁸⁶ Там же. С. 202.
- ⁸⁷ Пестова Н.В. «Случайный гость из готики»: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм. Екатеринбург, 2009. С.191.
- ⁸⁸ См.: Лекманов О., Свердлов М. Сергей Есенин. Биография. СПб., 2007. С. 215.
- ⁸⁹ Коренева М.Ю. Из истории восприятия немецкого экспрессионизма в России 1920-х гг. // XX век. Двадцатые годы. Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2006. С. 353.
- ⁹⁰ Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 94.
- ⁹¹ Пленков О.Ю. Тайны третьего Рейха. Культура на службе вермахта. М., 2011. С. 6.
- ⁹² Земсков В. Концепция дионисийства и мистерии в эссеистике Вячеслава Иванова // Искусство versus литература. Франция – Россия – Германия на рубеже XIX–XX веков. Материалы русско-французского colloquium 8–10 октября 2001 г. (ИМЛИ РАН, Москва). М., 2006. С. 314.
- ⁹³ Тиме Г.А. Закат Европы как «центральная мысль русской философии» (о мировоззренческой самоидентификации России в начале 20-х гг.) // XX век. Двадцатые годы. Из истории международных связей русской литературы. СПб., 2006. С. 88.
- ⁹⁴ Васильченко А. Мёллер ван ден Брук и немецкий революционный национализм // Миф о вечной империи и Третий рейх. М., 2009. С. 71-72.
- ⁹⁵ Кудрявцева Т.В. Вековые контрапункты: образ России в коллективном сознании германского этноса (на материале поэзии) // На переломе. Образ России прошлой и современной в культуре, литературе Европы и Америки (конец XX – начало XXI века). М., 2011. С. 99.
- ⁹⁶ Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 86–87.
- ⁹⁷ Сапрыкина Е.Ю. Футуризм и авангардная культура Италии // Авангард в культуре XX века. Теория. История. Поэтика. Кн. I. М., 2010. С. 363.
- ⁹⁸ См.: Glikson J.-M. L'expressionisme litteraire. Paris, Presses univ. de France, 1990.
- ⁹⁹ Сапрыкина Е.Ю. Футуризм и авангардная культура Италии // Авангард в культуре XX века. Теория. История. Поэтика. Кн. I. М., 2010. С. 403-404.
- ¹⁰⁰ Оруэлл Дж. Литература и тоталитаризм // «1984» и эссе разных лет. М., 1989. С. 244.
- ¹⁰¹ Малевич К.С. Собр. соч. В 5 т. Том 5. М., 2004. С. 99.
- ¹⁰² Henríquez Ureña P. La Utopía de América. Caracas, 1978. P. 7, 8.
- ¹⁰³ Mariátegui J.C. Nacionalismo y vanguardismo // Obras. T. 2. La Habana, 1982. P. 305, 306.
- ¹⁰⁴ См. об этом: Кофман А.Ф. Проблема «магического реализма» в латиноамериканском романе // Современный роман. Опыт исследования. М., 1990.
- ¹⁰⁵ Кортасар Х. Смерть Антонена Арто // Топос. 02/09/2004.
- ¹⁰⁶ См. об этом: Земсков В. Негристка поэзия антильских стран: истоки, создатели, история // Художественное своеобразие литератур Латинской Америки. М., 1976.
- ¹⁰⁷ Крученых А. Кукиш прошлякам. М., 1992. С. 126.
- ¹⁰⁸ Гильен Н. Перелистывая страницы. М., 1985. С. 85.
- ¹⁰⁹ Гильен Н. Сны и их создатели // Он же. Избранное. М., 1982. С. 362.
- ¹¹⁰ Адаменко В. Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве. М., 1992. С. 152.
- ¹¹¹ Ortiz F. Africanía de la música folclórica de Cuba. La Habana, 1965. P. 192.
- ¹¹² Vitier C. Lo cubano en la poesía. La Habana, 1970. P. 380.
- ¹¹³ Крученых А. Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 417.
- ¹¹⁴ Крученых А. Сдвигология русского стиха // Крученых А. Кукиш прошлякам. М., 1992. С. 67.
- ¹¹⁵ Цит. по: Гильен Н. Перелистывая страницы. М., 1985. С. 81.
- ¹¹⁶ Цит. по: Verani H.J. Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. México, 1995. P. 250, 251.
- ¹¹⁷ Цит. по: Пичугин П.А. Аргентинское танго. М., 2010. С. 125.
- ¹¹⁸ См.: Mendonça Teles G. Vanguarda europeia e modernismo brasileiro. Petrópolis, 1985. P. 302.
- ¹¹⁹ См. об этом, напр.: Надъярных М.Ф. Метаморфозы барокко и неоклассицизма // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002.
- ¹²⁰ Mariátegui J.C. Presentación de «Amauta» // Amauta. 1926. №1.
- ¹²¹ См. об этом подробно: Панова О.Ю. Авангардизм в литературе США // Авангард в культуре XX века (1900–1930). Кн. 2. М., 2010. С. 313–402.

- ¹²² Смирнов М.Г. Философия Мадхава Садашива Голвалкара. Автореферат дисс. на соискание уч. степ. кандидата философских наук. Екатеринбург, 2002. С. 12.
- ¹²³ См. об этом: Коломиец А.С., Соколов С.Н. О японском «Движении пролетарского изобразительного искусства»; Анарина Н.Г. Японский левый театр 20–30-х годов XX века // Искусство Востока. Миф. Восток. XX век. СПб., 2006.
- ¹²⁴ См. об этом: Мошняга П.А. Японская авангардная поэзия 20-х годов XX века // <http://www.mosgu.ru/nauchnaya/publications/SCIENTIFICARTICLES/2006/Moshnjaga2>
- ¹²⁵ См.: Туркестанский авангард. Каталог выставки. Государственный музей Востока. М., 2009.
- ¹²⁶ Воскресенская В.В. Художественная «натурфилософия» П. Кузнецова и М. Сарьяна первой половины 1910-х годов: идеально-утопическое миростроение // Художественная культура. Вып. 3. М., 2012. <http://sias.ru/magazine/vypusk-3/>.
- ¹²⁷ Гринцер П.А. Восток-Запад // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. II. Художественный текст и контекст культуры. М., 2003. С. 397.
- ¹²⁸ Турчинская Е. Авангард на Дальнем Востоке. СПб., 2011. С. 20.
- ¹²⁹ Там же. С. 85, 84.
- ¹³⁰ Earle P., Gullón G. Surrealismo / Surrealismos. Latinoamérica y España. Philadelphia, 1977.
- ¹³¹ См.: Гирин Ю.Н. Феномен сюрреализма в культуре Латинской Америки // Проблемы ибероамериканского искусства. М., 2007.
- ¹³² Наврозов Л. Замятин и Оруэлл: $2 \times 2 = 4?$ // Московские новости. 1993. № 1. С. 9.
- ¹³³ Оруэлл Дж. 1984 // «1984» и эссе разных лет. М., 1989. С. 68.
- ¹³⁴ Мильков Д. «Русский авангард». Опыт определения понятия // Вестник филологического факультета № 2/3 Института иностранных языков. СПб., 1999. С. 40.
- ¹³⁵ Шапир М.И. Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм // Philologica. 1995. № 2. С. 138, 139.
- ¹³⁶ Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. С. 4.
- ¹³⁷ Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года. С. 7.
- ¹³⁸ Латифич А. Русская авангардная утопия и революция // Авангард и идеология: русские примеры. Белград, 2009. С. 550.
- ¹³⁹ Герман М. Модернизм. СПб., 2003. С.15.
- ¹⁴⁰ Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард. 1910–1920-е годы. М., 2008. С. 152.
- ¹⁴¹ Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. М.; СПб., 2001. С. 17.
- ¹⁴² Там же. С. 46.
- ¹⁴³ Кнабе Г. Эти пятьдесят лет // Вопросы литературы. 2007. № 2. С. 146, 147.
- ¹⁴⁴ Потебня А.А. Слово и миф. М., 1989. С. 98.
- ¹⁴⁵ Иванов Вяч. О кризисе гуманизма. К морфологии современной культуры и психологии современности // Собр. соч. в 4 тт., т. III. Брюссель, 1979. С. 370.
- ¹⁴⁶ Шпет Г.Г. Внутренняя форма слова. М., 1927. С. 217.
- ¹⁴⁷ Флоренский П.А. Соч. 4 т. Т. 3 (1). М., 1999. С. 212, 229.
- ¹⁴⁸ См., напр.: Адашкина Н.Л. Закат авангарда в России // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. М., 2000.
- ¹⁴⁹ Культурология, Т. 1. М., 2007. С. 904.
- ¹⁵⁰ Там же. С. 911.
- ¹⁵¹ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 25.
- ¹⁵² Даниэль С.М. Картина классической эпохи. С. 6.
- ¹⁵³ Хайдеггер М. Время картины мира // Время и бытие. М., 1993. С. 52.
- ¹⁵⁴ Григорьева Т.П. Образы мира в культуре: встреча Запада с Востоком // Культура, человек и картина мира. М., 1987. С. 287–288.



ЧАСТЬ II
ПОЭТИКА

Авангардная картина мира

В отличие от приверженцев классической картины, запечатлевавших законченный, статичный образ мира, художники XX в. воспринимают мир в его открытости, относительности, сдвинутости, подвижности, незавершенности. «Мир стал пластичен и из него можно лепить новые формы», – афористично заметил Н.А. Бердяев¹. Это искусство становящихся, изменчивых форм, ибо художник больше не видит мир в его целостности, он сам вовлечен в его трансформацию, делаясь из субъекта еще и объектом исторического процесса. На эту тему сказано и написано много правильных слов, выведено немало справедливых и часто повторяющих друг друга дефиниций, упомянуто немало, в общем-то, одних и тех же имен. Дабы не умножать сущности без необходимости, позволим себе воспроизвести лишь одну, но пространную цитату, ценность которой обусловлена не только авторитетом писавшего, но и временем ее написания – самыми глухими годами советского застоя, по определению исключавшими любое вольномыслие. Автор ее, С.И. Великовский, предпринявший «поиски смыслоутраты» на материале французской культуры (словно повторяя опыт М.М. Бахтина, опрокинувшего свое исследование культуры как феномена общественного бытия в далекое, опять-таки, французское прошлое), начинал с констатации новых форм человекобытия в целом перечне факторов.

Общим фоном С.И. Великовский полагал тезис о «несводимости всего разноликого множества мира к какому-либо единому – мыслимому или наличному строению, в пределе имеющему единый центр, и, быть может, устроителя. Гораздо существеннее то обстоятельство, что из набора инструментов этой культуры, некоторые, вероятно, вряд ли были бы вообще изобретены и прижились всерьез, не утрать она прежнего центростремительного видения вещей. Представляется допустимым, например, высказать предположение, что среди таких неклассических ее орудий:

- принципы относительности и дополнительности в науках о природе, делающих ныне упор на аксиоматичности предпосылок даже точного знания и, соответственно, оставляющих право опереться на другой ряд аксиом;

- свойство некоторых математических утверждений в теории множеств, состоящее в том, что для доказательств их непротиворечивости необходим выход за пределы данной системы;

- замена исходящей из одной идеальной точки пространственной перспективы в живописи плоскостной декоративностью или развернутым на полотне круговым обзором предмета;

- "освобожденный" или вовсе "свободный" стих, в котором постоянство размера и ритма уступает контрапункту словесных отрезков, каждый раз по своему организованных;

- приемы повествования, так или иначе подчеркивающие неполноту и личностность рассказываемого, его преломленность в восприятии одного или нескольких повествователей, из коих всей правдой о происходящем не обладает

никто, поскольку иначе он волей-неволей претендовал бы на почти божественное всезнание, и т. п.

Перечень нетрудно продолжить, отослав к геометрии, квантовой механике или музыке, но, конечно, пока он будет включать лишь сугубо гипотетические наброски возможного – и, судя по всему, бесплодного – подхода к критическому объяснению так называемых “авангардистских” течений в различных областях культуры»².

Что тут можно добавить? Пожалуй, немного. Конечно, как уже говорилось, авангард являлся формой, стилем жизни и мышления, а не только разрушением искусства. Скажем, в 1920–1930-х гг. П. Бриджмен создает свою знаменитую книгу «Анализ размерностей» (русск. пер. – 1934 г.), в которой он релятивизировал позитивистскую методологию науки, поставив под сомнение основные понятия, процедуры и методы физики. Казалось бы, что с того? Но оказывается, что, основываясь на теории относительности Эйнштейна, гарвардский профессор к 1930-м годам фактически заложил основы теории и практики операционализма, ведущего к манипулированию реальностью, к прагматизму и монизму, поскольку чисто теоретически он доказал, что сам процесс познания изменяет познаваемый предмет, если и не создает его. А такая теория «Не читки требует с актера, а полной гибели всерьез». Мировая теоретическая мысль порождает такие новые формы антропности, как бихевиоризм, необихевиоризм и прагматизм Дж. Дьюи, направленные на организацию форм человеческой деятельности и управление сознанием и поведением человека.

Что же предшествовало смене парадигмы в естествознании, или, как тогда выражались, натуральной истории? Новейшие открытия в естествознании произвели настоящую революцию, сменившую весь строй картезианско-ньютоновской космологии. Можно назвать открытие электромагнитных волн Г. Герцем, электромагнитного излучения В.К. Рентгеном, радиоактивности А. Беккерелем, электрона Дж. Томсоном, светового давления П. Лебедевым, введение идеи кванта М. Планком, создание теории относительности А. Эйнштейном, описание процесса радиоактивного распада Э. Резерфордом. Кстати сказать, сам Эйнштейн эйнштейнистом не был в том смысле, что ненавидел всяческую относительность («я уверен, что Бог не бросает кости») и весьма позитивистски стремился к системности, конкретности и точности. В 1913 – 1921 гг. на основе представлений об атомном ядре, электронах и квантах Н. Бор создал свою теорию дополнительности (окончательно сформулированную в 1927 г.), базируясь на периодической системе элементов Д. Менделеева. Впрочем, А. Эйнштейна опередил А. Пуанкаре, опубликовавший в 1902 г. работу «Наука и гипотеза», где доказывал, что не существует ни абсолютного времени, ни абсолютного пространства.

Началась настоящая революция в представлениях об окружающем мире, которая вела к изменению понятий о материи, ее строении и свойствах, о пространстве и времени. «Это был именно “неспокойный”, “перевернутый” мир, пишет С. Батракова³. Так, твердое вещество больше не являлось важнейшей природной субстанцией; пространство и время стали относительными и образовали единый пространственно-временной континуум; само пространство оказалось искривлено, а материя предстала одновременно и частицей и волной; сама естественно-научная мысль потеряла механицистски-классификаторскую

определенность и перешла к оперированию метафорическими понятиями. Воспоследовавший ряд открытий, опрокидывавший строй классической физики – уравнение Шрёдингера (1926), принцип неопределенности Гейзенберга (1927), теория расширяющейся Вселенной Фридмана (1922) и Большого взрыва Леметра (1927) – были не столько физическими, сколько мировоззренческими событиями. Методологический смысл их сводился к тому, чтобы увидеть непротиворечивость прежде не сочетавшихся понятий, изменить всю логику интерпретации бытия, ввести признание обратимости картины мира, все явления которых состоят тем не менее в отношениях строгой обусловленности⁴. Возник и стал развиваться ряд наук, обращенных к социокультурным феноменам, к антропной сущности человека – его психической, ментальной, биологической природе, составлявшей, как выяснилось, неразрывное единство с его социальностью; возникло понятие *Другого*, заставившее переосмыслить и понятие *Я*, что, в свою очередь, произвело революцию в ряде гуманитарных наук и привело к переоценке всего состава человекобытия и культуры, в частности.

В более широком контексте обновленческого движения в общечеловеческой культуре исключительно революционный характер имеет научное новаторство математика Г. Минковского, не только изложившего в 1907–1908 гг. строго формализованным и доступным языком специальную (или частную) теорию относительности Эйнштейна (которую иногда и называют геометрией Минковского), но и дополнившего ее концепцией о четвертом измерении (пространство-время), известной теперь как «пространство Минковского». «Термин "постулат относительности" кажется мне слишком бледным <...> мне хотелось бы этому утверждению скорее дать название постулат абсолютного мира...», заявлял он. В развитие идей Минковского и возникла известная теперь Общая теория относительности Эйнштейна (1916), включившая в объяснение устройства мира фактор гравитации. Харизматичный А. Эйнштейн заслонил собой гениальную личность математика Г. Минковского, которого специалисты называют Коперником XX века. Какую связь имеют открытия Эйнштейна и Минковского с искусством авангарда? Связь проявляется на уровне картины мира, парадигмы эпохи. Еще в 1904 г. вышла книга английского математика Ч.Х. Хинтона «Четвертое измерение», продолжавшая принципы неевклидовой геометрии. В этот же период идею четвертого измерения разрабатывает русский метафизик П.Д. Успенский: книга «Четвертое измерение» появилась в 1910 г., «Tertium Organum» – в 1911 г. Авторы книги «О кубизме» Глез и Метценже (1912) связывают необходимость нового художественного пространства с постулатами Римана и его неевклидовой геометрией, а русские художники и поэты в это же время опираются на Лобачевского.

Вообще, для мыслителей начала XX века было характерно подобное сочетание научности и иррационализма, сугубого материализма и отрешенной метафизичности. Но эта научность была не позитивистского, а, скорее, интуитивистски-когнитивного толка. П.Д. Успенский был мистиком, он доказывал невозможность «математического определения измерений», существующих исключительно в «нашем воспринимающем аппарате», почему искусство и постулировалось им в качестве языка будущего. Рано скончавшийся математик Минковский, впервые научно обосновавший существование четвертого измерения, которое интуитивно прозревали в тот период практически все носители авангард-

ного типа мышления, мечтал о большем: он хотел преодолеть и «постулат относительности» с тем, чтобы разработать «постулат абсолютного мира». В этом и состоял вектор развития всего авангардного движения, и, возможно, один из самых продуманных ответов на этот запрос был дан Малевичем, причем не только в художественном творчестве, но и в философской рефлексии, в виде теории «супремации» объективного мира. Симптоматична развертка одной и той же идеи и на рациональном, и на интуитивном, и на художественном уровнях. В этом отношении представляется чрезвычайно показательным обстоятельный комментарий П. Флоренского к иллюстрированию его «Мнимостей в геометрии» художником В.А. Фаворским. Отмечая совершенную конгениальность художественного решения математическим построениям, философ формулирует мысль, могущую служить объяснением всей практике художественного авангарда его времени: «...отсутствие зрительности, т. е. некоторое иное восприятие, оформленное как зрительное, необходимо представляется негативным – и зрительное, по форме, и незрительное, по содержанию»⁵. В свою очередь, Н. Харджиев утверждал, что термин Матюшина «расширенное зрение» восходит к «расширенному сознанию М. Лодыженского, автора книги "Сверхсознание и пути к его достижению" (1912)». Сам же Матюшин писал («Опыт художника новой меры», 1928): «Вопрос об измерениях в начале нашего века остро волновал всех, особенно художников. О четвертом измерении создавалась целая литература. Все новое в искусстве, науке, принималось выходящим из самых недр четвертой меры»⁶. В 1920 г. русский имажинист В. Шершеневич постулировал: «Плоскостное слово ныне постепенно, благодаря освещению образом, начинает тремериться»⁷.

В 1920-е годы идея о четырехмерном пространственно-временном континууме была развита ирландцем Д.У. Данном (1875–1949), который показал, что время может быть рассмотрено как многомерное или серийное. Данн не только не был мистиком – он был летчиком и авиаинженером! В 1927 г. он издал книгу «Эксперимент со временем», за которой последовали другиеopus на теоретическом поприще. Пользовавшаяся чрезвычайной популярностью в свое время, концепция Данна серьезно повлияла на становление философского и художественного мышления XX века⁸, разрабатывавшего проблемы многомерности времени и пространства. Все эти концепции складываются в одну парадигму относительности, дискретности, нелинейности пространственно-временных полей и картины мира в целом. На эпистемологическом уровне эволюция авангардистского типа сознания на фоне распада классической картины мира хорошо прослеживается в движении от утопической векторности рубежа веков, направленной на «оползновение» человеческого существа («учение Всемира» А.В. Сухово-Кобылина), к равновесной комплементарности картины мира Н. Бора (20-е гг.), затем – к своего рода интегральной деструктуризации и ретроактивности, проявившихся в принципах неverifiedируемости научного познания мира и теоремы К. Гёделя о неполноте (1931): теорема Гёделя трактует о невозможности существования такой системы, которая обеспечивала бы бесппроблемную организацию массовых множеств в некоторую гомогенную целостность, и т. д. вплоть до постмодернистской картины мира. Вообще, начало XX века ознаменовано важным методологическим сдвигом в развитии всех наук: впервые научное мышление как таковое стало осознавать себя в систем-

ности самых разных областей знания. Удивительно ли, что тот же процесс охватил и другие сферы человекобытия, в том числе и искусства?

Нет, сдвиг означал не только «закон смещенной конструкции», как постулировал Д. Бурлюк⁹. «Сдвиг передает движение и пространство, – рассуждал А. Крученых. – Сдвиг дает многозначимость и многообразность. Сдвиг – стиль современности», – заключал он¹⁰. Естественно, что, будучи целостной системой культуры, авангард нес с собой свою аксиологию и собственную меру эстетического. Собственно говоря, с эстетической точки зрения авангард – не просто новое искусство, это вообще не всегда и не совсем обязательно искусство в традиционном смысле (и в этом отличие авангардистского жизнетворчества от жизнетворчества, скажем, символистского типа, когда красота выступала самоудовлетворяющим критерием). И. Аксенов писал в своем знаменитом эссе «Пикассо и окрестности», давая характеристику всей эпохе: «Когда же была уничтожена самостоятельная ценность жизни и мир оказался созданным на предмет эстетической переработки, стерлась граница между прекрасным и безобразным явлением в жизни <...> Нет прекрасных предметов – есть искусство»¹¹.

Да, авангард принадлежит полю эстетического (и не только), но цель его – не искусство, а выработка нового культурного континуума. Авангардистские арт-критерии отличны от традиционных понятий художественности прежде всего тем, что деабсолютизируют само понятие прекрасного, лишая его самостоятельной значимости. «Уже в начале XX века художник оказывается, по существу, в новом пространстве культуры, где сферы искусства и творчества начинают расходиться. Перед ним открывается возможность творчества вне традиционных рамок искусства»¹². Авангард, с одной стороны, выходит за пределы художественности, предлагая новый, дерационализированный тип выразительного языка и соответствующей картины мира, новое качество репрезентации мировидения, а с другой, демонстрирует поразительно рационалистическую рефлексию и в высшей степени идеологизированную ангажированность во внехудожественных дискурсах: декларациях, манифестах, философских и лингвистических построениях. И то, и другое, выводит его на уровень прагматики. «Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве», – отмечал Н.А. Бердяев¹³.

Однако выход за пределы искусства отнюдь не означал отрицания самого понятия искусства с целью культивирования некоего «антиискусства» – такова была форма самообновления искусства, постичь суть которого удавалось немногим. Одним из этих немногих был Х. Ортега-и-Гассет, писавший в 1925 г.: «...не горячитесь, если вы хотите еще в чем-то разобраться. Нигде искусство так явно не демонстрирует своего магического дара, как в этой насмешке над собой. Поэтому что в жесте самоуничтожения оно как раз и остается искусством, и в силу удивительной диалектики его отрицание есть его самосохранение и триумф»¹⁴. В этом суждении испанский философ удивительно точно совпадал с выводами, к которым объективно приходил Н. Бердяев в своей книге «Кризис искусства» (1918); в свою очередь, пресловутая «дегуманизация» искусства, как это ни покажется странно, подразумевала примерно то же, что Кандинский еще раньше обозначал словом «духовность» (которая в его поэтике была сопряжена с примитивизмом), т. е. появление нового эстетического качества.

Вдохновлявшая авангардистские поиски идея тотального произведения искусства, странным образом совпадавшая с тенденцией к разложению образа мира, метонимически схожа с принципом жизнотворчества, присущим эстетике символизма и модерна (ар нуво), который в данном случае мог реализоваться и через жизнеотрицающие тенденции, связанные с танатологическим кодом – важна была сама маркированность жизненного поведения, выделенность из общепринятого порядка вещей, конвенциональностей, норм. Однако основное – и кардинальное – различие состоит в том, что авангард осознает себя в принципе вне традиционных эстетических категорий, между тем как для жизнотворчества символистского типа основополагающим является именно вобранный, вчувствованный, пережитой и реализованный эстетизм.

Распалась державшая со времен Античности всю европейскую культуру картина мира как «цельного», «твердого», «чистого», оформленного тела космоса. Тело стало зыбким, текучим, выгнулось в другие измерения, распалось на атомы, рассеклось и сложилось наперекосьяк: образовался «мирскóнца». Образ индивидуального гармоничного, гендерно определенного тела исчез из ландшафта культуры, затем чтобы вновь появиться в виде тела массовидного, где каждое Я равнялось понятию ВСЕ. Если П.Д. Успенский писал о четвертом измерении, то Малевич – уже о пятом и т. д. Не только М. Матюшин – многие художники предпринимали серьезные опыты по изучению четвертого измерения. Даже если они их и не предпринимали – они их материализовали в своих работах: вспомнить ли «Смерть комиссара» К. Петрова-Водкина, где умирающий воин наглядно входит в сферу всей земли, а, стало быть, принадлежит космическому объему?

Космичности мышления соответствовала космичность языка с его аффективно а-культурной неправильностью, нарочитой деформацией, формально-смысловой «сдвинутостью». Причем сознательно операционный подход к объекту творческой деятельности вопреки распространенному мнению, отягощенному традицией миметических критериев, вовсе не сводится к понятию экспериментаторства. В искусстве поиск – это не эксперимент, а всякий раз акт творчества. Поиск и утверждение новых форм вовсе не предполагает экспериментаторства со стороны творца. Идея эксперимента может возникнуть только в восприятии наблюдателя, реципиента, занимающего стороннюю по отношению к новаторскому творчеству позицию, взирающего на него с точки зрения носителя традиции, канона. Сам же художник никакого «эксперимента» никогда не предпринимает – он *творит*, а «экспериментировать» и «творить» суть понятия по существу взаимоисключающие. В искусстве эксперимента не бывает; идея эксперимента принадлежит другому понятийному полю – экспериментаторства, но это уже не искусство. В отличие от творчества, эксперимент – это чисто тактильный жест, попытка реализации задуманного. Творчество же – это акт покорения сущности и преобразования ее в иную бытийность. Можно согласиться с более «мягкой», но глубокой трактовкой О.А. Кривцуна: «Человек, экспериментируя с формами, экспериментирует со смыслами <...> В этом смысле любой творческий акт – пища для *самопознания*»¹⁵.

Самоочевидный факт действовани на глубоко онтологическом уровне подкрепляется свидетельством самого действователя, крупнейшего представителя авангардного типа сознания: «Никогда, – заявлял Пикассо в 1923 г., – я не делал

опытов, не экспериментировал <...> Просто новые мотивы неизбежно требовали новых методов»¹⁶. Все же уточним: экспериментаторство было излюбленным занятием сюрреалистов, но при этом оставалось пустой игрой, а сам сюрреализм по большому счету не создал никакой художественной ценности. Искусство есть создание формы, но вся история сюрреализма была для этого слишком спекулятивной, умозрительной. Единственным оправданием их инфантильных игрищ выступали высокопарные псевдотеоретические манифесты, а результатом сложения художественного минуса и плюса теоретизирования оказывается, естественно, ноль. Не случайно Бретон со товарищи отправился в поисках вдохновения в заповедный «край чудесности», коим им виделась Латинская Америки, но там они пришлось не ко двору: так, и поныне считающаяся ярким представителем латиноамериканского сюрреализма Фрида Кало на деле ненавидела французских «апостолов», считая их «группой сумасшедших лунатиков и сукиных детей», которые «расчистили дорогу всем гитлерам и муссолини».

Нетрудно понять, почему П. Филонов яростно отвергал само понятие эксперимента в искусстве, а конструктивист А. Родченко, напротив, ставил его во главу угла: ими руководили совершенно разные творческие установки, соответствующие разным типам мировоззрения и стадияльным уровням искусства. Новаторство авангарда – не эксперимент, не лабораторный опыт, а именно осознанное, полноценное творчество, творение, самоцельный и самодостаточный акт созидания. Причем, игровое начало отнюдь не свидетельствует в пользу экспериментального характера. Игровой принцип – свойство определенного типа культуры, а именно – культуры становящейся, самотворящейся, каковой и являлась вся культура эпохи авангарда. Это искусство в принципе не может быть экспериментом, потому что, например, заумное (кубистское и пр.) произведение не создает никакого семантического поля и не ставит перед собой подобной цели. Его, как выражались в 20-х гг., «задача» в другом – обозначить возможность иного «вещества существования» (А. Платонов), иной бытийности и иных способов ее выражения. Здесь существенна даже не дефиниция, данная А. Крученых в его «Декларации заумного языка», сколько его вполне разумное объяснение: «2) согласные дают быт, национальность, тяжесть, гласные – обратное – вселенский язык» («Декларация слова, как такового»). А. Туфанов, например, прямо заявлял в своей Декларации заумного творчества, что «в зауми нет места уму, с его пространственным восприятием времени, это – седьмое чувство – за умом»¹⁷.

Интересно, однако, следующее соображение, сделанное по смежному поводу: «Выход из времени можно рассматривать и как переход в мифологическое время, сакральное время, взаимосвязанное с мифологическим пространством и существующее в виде хронотопа. Это время <...> выхода за пределы разума, в безумие, где ум затмевается, но возникает иной способ понимания мира. Затмение ума тождественно затмению солнца как источника света, позволяющего видеть мир в его профанной реальности, обычным профанным зрением»¹⁸. Но ведь: «Солнце – глаз», а воспевалась-то победа над Солнцем и слепота поэта. Жизнь писалась «наобум», вслепую; равно как и новый жизненный дискурс. Проза нового типа, получившая неадекватное ее природе наименование «орнаментальной», состояла именно в глубинной трансформации сущности художественного письма. Не случайно И.М. Сахно полагает заумь «формой поэтической

беспредметности»¹⁹. В художественном тексте вообще дискурсивность уступала место суггестии, паронимической аттракции, соответствовавшим принципиально иному типу и автора и мира, иной, как тогда говорили, чувствительности. И касалось это не только предметной или беспредметной репрезентации и вовсе не обязательно вербального или визуального типа письма. Впрочем, даже если визуального: тогда подлинно эмблематичным выражением авангардной картины мира будет служить творчество Рене Магритта и его «Падающий вечер», в особенности, включающий в себя основные коннотации поэтики авангарда, в том числе и сумеречность, и деформированность образа мира, и мотив падения, а главное – театральность, обозначенную тяжелыми боковыми кулисами.

Концептосфера авангарда

На современном этапе самой большой проблемой авангардоведения является нахождение должного ракурса исследования, выработка адекватной методологии, инструментария, понятийного аппарата. По сию пору даже в научном обиходе оценка авангарда как исторического феномена зачастую строится на отрицательно нагруженных характеристиках, фиксирующих всевозможные «не» и «против» относительно ценностно маркированных традиций культуры. Последним по времени высказыванием в этом смысле можно, по-видимому, считать крайне негативную оценку исторического авангарда, данную автором трехтомного словаря «Стили в искусстве» В.Г. Власовым, однозначно утверждающим: «Идеология авангардизма несет в себе разрушительную силу»²⁰. Сходные оценки дает деятелям авангарда и многотомный словарь «Русские писатели», которому в этом смысле составляет контраст словарь «Русская философия» (1995), отличающийся глубиной и точностью формулировок. Очевидно, что упомянутые подходы принадлежат скорее идеологическому полю (при этом степень справедливости оценок значения не имеет) и, в сущности, игнорируют содержательность культуры авангарда как особой поэтики. Тем более настоятельной представляется задача увидеть и прочитать в подобном демонстративном отрицании сложившихся форм латентно присутствующие смыслы, направленные на обретение новой «меры мира» (В. Хлебников). Еще сложнее категоризировать способы актуализации этих смыслов в целостной идейно-художественной формации, составляющей определенный тип культуры и соответствующей ему поэтики. Наконец, надлежит объединить эти смыслы в системе концептов, определяющих авангардистскую картину мира. В современной науке понятие «концепты» применяется широко и плодотворно²¹, однако требует предварительного уточнения инструментального порядка, с которым уже сталкивались исследователи.

Понятие «концепты» не означает, что сознание представителей авангардистской эпохи обязательно конкретизировало специфичное для него мироощущение в неких отрефлектированных образах, категориях, понятиях – таковые рационализировались и вычленялись отнюдь не всегда. В применении к авангардному типу мышления в целом можно говорить скорее о специфическом комплексе мифологем, культурных архетипов, кодов, представлений, идеологем, сростков смыслов. Концептуация, категоризация и систематизация их возникает

на уровне исследовательской интерпретации. Однако в общем мифологическом поле эпохи авангарда сама творческая деятельность, направленная на преобразование картины мира, по необходимости сопровождалась обширнейшим теоретическим аппаратом, вызванным рефлексией этой деятельности о себе самой. По общему правилу, при всей своей повышенной саморефлексии авангардный тип сознания работал скорее в режиме аккумулирующего механизма, накапливающего потенциал, генетический фонд для будущих форм искусства, возможно, менее насыщенных смыслами. «Концептуально-теоретическое содержание авангардного движения обращено в будущее, современность же восприняла от него столько, сколько смогла»²², полагает Т. Малинина. Когда смогла, когда сумела, когда захотела, а когда и не смогла и не захотела... Реальные процессы культурообразования, как всегда, неизмеримо сложнее теоретических построений, особенно когда они постфактны.

Тем не менее, при первом же взгляде бросается в глаза несомненный факт: «Авангард, настойчиво декларирующий отказ от всякой повествовательности, сюжетики, литературности, вопреки собственным громогласным заявлениям стремительно обрастал теорией, манифестами, обширнейшим интеллектуальным и вербальным полем»²³. Авангардистские манифесты, взятые в объеме всей мировой культуры, были столь же многочисленными и громогласными, сколь и риторичными; обычно они представляли собой набор общих мест, крайне невнятно сформулированных, и мало чем отличались друг от друга при всей запальчивости деклараций и по-детски упорном желании заявить о своей исключительности. «Создатели манифестов чужды каких-либо колебаний, не знают рефлексии, которой насквозь пропитаны символистские декларации. У них нет сомнений, вопросов. Все ясно. Манифест – система заповедей, аксиом, требований и предписаний. Наиболее откровенное выражение эти особенности манифестантного сознания и слога получили в сочинении имажинистов: “У нас нет философии. Мы не выставляем логики мысли. Логика уверенности сильнее всего”», – приводит характерный пример И. Карасик²⁴.

В.С. Турчин обозначил это явление как «“синдром теоретизирования” столь характерный для авангарда в целом»²⁵. Практически любой крупный художник (а не крупный – тем более) выступал с наукообразным обоснованием собственного творчества, претендуя на новое учение о мире и искусстве; не было «-изма», не заявившего о себе манифестом (часто – только или преимущественно манифестами). Жанр авангардистского манифеста обладал самостоятельным эстетическим качеством, оказываясь своеобразным произведением искусства. «Их теории, манифесты, программы, мистификации – не побочное умствование: это то содержание, которое они стремятся зафиксировать в произведении именно как жизнь, это и их быт, и акт художественного житнетворения одновременно», – отмечает отечественный исследователь²⁶. Д.В. Сарабьянов подчеркивал особую потребность в словесном выражении у живописцев (при том, что, как известно, писатели и поэты ориентировались на новаторские достижения именно живописцев): «Манифест – самим жестом художнического самоутверждения, характером текста, словесной риторикой – становился образной параллелью живописного произведения и при всей самоценности – его частью. Живописец прибежал к слову и <...> не мог без него обойтись»²⁷.

Так возникает прагматика авангарда: «В результате художник становится своим собственным комментатором, пропагандистом и “мотиватором”, прилагающим к своим произведениям – словно “инструкции” – теоремы, которые либо сопровождают коммуникацию (например, в виде предисловий, докладов, анализа, бесед, экспозиций, критики и т. д.), либо реализуются имманентно, 1) как смонтированный острабяющий комментарий или 2) как конструктивный принцип, возводящий себя в ранг основного предмета презентации»²⁸ (Оге А. Ханзен-Лёве). Более того: «Тексты начинали жить самостоятельной жизнью, подчас порождая новые цепи реальных явлений. Такого не бывало ранее, до появления множившихся “измов”, определивших художественные направления и объединения»²⁹. К этому можно добавить, что отмеченная тенденция к автопрезентации, самоинтерпретации, автокомментированию, созданию «самопортрета» (Н. Харджиев), носившая чаще всего интуитивный характер, и лежала в основе аффектированно девиантного поведения авангардного художника. Маркированность жизненного поведения, валоризация жеста была частью творчества носителя авангардного сознания, утверждавшего себя в новом культурном поле множественными кодами не только искусства, и не только жизни, но даже и теми, что пребывали по другую сторону и искусства, и жизни.

В сопоставлении двух вышеприведенных типов рационализации культурного дискурса – художественских и рефлексивно-критических – нет противоречия. Один из них представляет собой факт культуры, переживаемый самими ее носителями, то есть выступает в качестве субъекта жизнедеятельности; другой есть ее внутренняя форма, оказывающаяся объектом исследовательского подхода. Современному исследователю предстоит изучить иерархию понятий авангарда в объеме всей культуры начала XX века как целостного и самостоятельного явления, что соответствует глубинной ориентации сознания той эпохи на некую интегральную целостность форм бытия, долженствовавшую сменить, компенсировать остро переживавшуюся раздробленность духовной и общественной жизни.

На этом пути объединяющим и направляющим фактором в развитии художественной жизни авангарду служила идея совокупного (или тотального) вида искусств – *Gesamtkunstwerk*³⁰, восходящая, естественно, к вагнеровской утопии о синтезе искусств. К сожалению, это понятие часто употребляется некритично. Как отмечает О.Н. Иванова, идея синтетичности, универсальности миропознания и соответствующего отражения в науках и искусствах была чрезвычайно укоренена в немецкой философской мысли; начала ее восходят к XVIII в., исторически востребовавшему особой формы теоретической рефлексии³¹. Начиная от Г.Ф. Лейбница идея централизации, целокупности, устремленности ко всеобщности, к единству определяет вектор немецкой ментальности, очевидно не случайно приведший к мифу о Тысячелетнем царстве. Этот вектор включает и «синтез» И. Канта, и тезисы Гете и Шиллера, и теории «синтетических произведений искусства» Фр. Шлегеля и Ф.В.Й. Шеллинга, на основе которых в середине XIX столетия и возникает соответствующая концепция Р. Вагнера. Вагнер словно бы резюмирует опыт немецкой мысли о сущности национальной идентичности и одновременно проецирует его (в действительно синтезной форме) на столетие вперед. В трактате «Произведение искусства будущего» (1899) он

решил обратиться «с результатами этих исследований к великому, всеобщему произведению искусства будущего» с тем, чтобы задаться вопросом: «Но кто же станет художником будущего? Поэт? Актер? Музыкант? Скульптор? Скажем без обиняков: народ»³². Завершается же этот пространственный трактат мифическим образом идеального «художника будущего», кузнеца собственной судьбы: это Виланд-Икар, к которому обращен призыв Вагнера «Создай же себе крылья и взлети!»³³ И, тем не менее: отчего же вагнеровская идея «синтеза искусств» была столь популярной и столь привлекательной для «художника будущего»? Ответ на этот вопрос давал сам Вагнер: в работе «Музыка будущего» (1860), обращенной не только к этому виду искусств, он утверждал, что «симфония должна представляться нам откровением другого мира»³⁴.

Таким образом, Р. Вагнер оказывается подлинным пророком и предтечей форм искусства и жизни XX века. Парадоксальным образом, немецкий мыслитель, интеграционные (то есть тотализирующие) идеи которого были порождены исключительно национальным опытом, оказался универсально востребованным; а русская его рецепция совпала с типологически общими художественно-идеологическими процессами (почему сегодня Р. Вагнер и полагается «одной из ключевых фигур для понимания специфики не только немецкой, но и российской формы тоталитаризма»³⁵). Русский символизм и русская театральная эстетика обладали особой спецификой, обязанной притяжению/отталкиванию в отношении немецкого искусства. «Духовность немецкой культуры притягивала к ней русских. Тем же привлекали немцев русские», – пишет И. Гофман в статье «Gesamtkunstwerk как главная движущая идея 20 столетия»³⁶. И уточняет: «Вагнер вызвал необычайный интерес в России начала века не только как музыкант и среди музыкантов, а как многоликая синтетическая личность: композитор-новатор и драматург, общественный деятель и мыслитель, как теоретик искусства, разработавший теорию Gesamtkunstwerk'a, синтетического произведения <...> Русские художники двигались в том же направлении, что и немцы, повинувшись внутренним законам логики развития форм <...> Теория Gesamtkunstwerk'a, настойчиво проводившаяся в жизнь совместными усилиями немецкого и русского искусства, оказалась необычайно плодотворной. Главное ее достижение – в содействии созданию единого стиля эпохи <...> Идея Gesamtkunstwerk'a послужила блистательному расцвету русского театра в начале века»³⁷. Но не только русского, и не только театра. Вагнер оказался востребованным через полстолетия именно потому, что идея синтетического (универсального, совокупного, тотального, всеобщего, соборного и т. п.) произведения носилась в воздухе эпохи, жаждавшей обновления и искусства, и жизни, а в основном – жизни через искусство.

Можно, конечно, допустить, и это допущение не будет лишено оснований, что Германия и Россия к началу XX столетия представляли собой два полюса, или две стороны некоей общей ментальной структуры. Однако существовало еще и такое ответвление этой ментальной структуры – и также возникшее в результате неудовлетворенного национального чувства – как испанский крауизм. Примечательно, что это эстетико-философское течение было сугубо национальным явлением, несмотря на то, что (и это ясно из его названия) его основоположники – Х. Санс дель Рио и Ф. Хинер де лос Риос – исходили из

идей немецкого философа-идеалиста К.Х.Ф. Краузе (1781–1832). Почти случайно встретившись с его учением, Санс дель Рио тут же подхватил и развил этический и универсалистский его аспекты, т. е. именно то, что требовалось в его собственной ситуации. Великий испанский мыслитель М. де Унамуну считал, что крауизм гораздо более близок национальному мировосприятию испанцев, чем, например, чистое гегельянство или кантианство. Учение крауизма возникло в ответ на потребность духовного обновления общества, искавшего свой идеал. «Идеал человечества» – так и называлось переложение книги Краузе, которое в 1860 г. выпустил Санс дель Рио. Понятие нового поколения, нового человека, «Грядущего», по выражению уругвайского мыслителя Х.Э. Родо, было ключевым в духовной проблематике современников. А воплощение в жизнь «Идеала Человечества» требовало, в частности, эстетически совершенного жизненного поведения человека. «Следует жить и вести себя артистически <...> Искусство должно стать законом жизненного поведения», писал Хинер де лос Риос³⁸. Испанский крауизм вошел составной частью в идейно-эстетический комплекс испаноамериканского модернизма рубежа веков, продолжая формировать универсалистски комплексный образ идеального человека, воплотителя нового искусства и нового строя жизни.

Это в Испании, а на другой стороне планеты, в Латинской Америке, выдающийся мексиканский философ Х. Васконселос создает свой вариант образа «сверхчеловека», то есть идеального человека будущего, который поведет за собой народы и изменит все мироустройство. Но при этом философ основывается не на европейских заимствованиях, а на национальном мифе о Кецалькоатле – своего рода культурном герое, который позволяет ему «решить основную проблему его философии: связать в единое, гармоничное целое Космос, Вселенную, Природу, бытие человека и историю человеческого рода»³⁹. Но Кецалькоатль, «пернатый змей», «человек-птица» (типичный мифосимвол эпохи!) был привлечен из ацтекской мифологии, поэтому Васконселос актуализирует разрабатываемый им образ представителя будущей «синтетической» жизни в виде Нового Человека, которого он именует Totinem (т. е. «всеобщность»), «воплощающего в себе Всеобщее, синтезирующее начало, "прототипа и конечного представителя человеческого рода"»⁴⁰.

В сущности, как совершенно правильно заключает С.М. Даниэль, дело не в том, чтобы определить, какая эпоха «синтетичнее». «Идея Синтеза есть краеугольный камень в здании Культуры, она имманентна процессу культурного развития и в данном смысле равно присуща различным эпохам <...> проблема состоит в различении исторически конкретных форм синтеза <...> Историческая метаморфоза универсальной идеи, изменение формы синтеза, говоря словами Вельфлина, "знаменует собой не прогресс и не упадок, но другую ориентацию к миру"»⁴¹. Вот эту «другую ориентацию к миру» и выражает эпоха авангарда, в высшей степени синтетичная и интегрированная при всей своей дефрагментированности и «распыленности»: синтез и аналитичность оказываются разными аспектами одной культурной целостности. Важно отметить, что авангард изначально, априорно носил интегрирующий характер, его перводвигателем была мощная духовная интенция, не только сопрягавшая в едином векторе различные формы культурной и общественной жизни, но и ориентированная на превосходение каждой

из них, в результате чего искусство стремилось стать больше, чем искусством, жизнь мнилась превосходящей пределы наличного бытия, а художник наделял себя едва ли не божественной, мироустроительной природой.

Все это и заставляет предположить, что авангард, как форма культуры представляет собой систему, сочетающую в едином семантическом поле разнопорядковые понятийные ряды. Очевидно, что возникшая к исходу XX века новая эпистемологическая парадигма позволит исследовать столь слабо улавливаемую прежними категориями науки («подозрительное к ним отношение как к некоторым расплывчатым, недоказуемым и произвольным метафорам») подлинную взаимосвязь внутренних форм культуры посредством структурирующей и эксплицирующей их системы концептов – тех категорий, что были метафорически определены О. Мандельштамом как «пучки смыслов».

Концепты – это сгущения культурных смыслов, но концептосфера – не способ выражения национального языкового мышления по преимуществу, как постулировал Д.С. Лихачев, популяризовавший эту категорию, а сам тип сознания эпохи, тип культуры, формулирующий себя в определенной системе категорий. Впрочем, Лихачев как раз и утверждал, что использовал это понятие в том смысле, в каком оно фигурировало в статье С.А. Аскольдова-Алексеева (1928)⁴², написанной в разгар авангардной эпохи и концентрировавшей в себе ее смыслы. «Сейчас статья С.А. Аскольдова приобрела особую актуальность благодаря появлению работ акад. Ю.С. Степанова <...> – писал он, – его школы, а также инициированных ими трудов»⁴³. И отмечал, что идеи Аскольдова вели в сторону историко-культурного анализа проблемы: «Концепт есть мысленное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода». Сказано было коротко и ясно, особенно с учетом контекста эпохи. Однако Д.С. Лихачев склонялся, в отличие от автора термина, скорее к языковому применению термина заимствованного понятия: «Концептосфера национального языка тем богаче, чем богаче вся культура нации – ее литература, фольклор, наука, изобразительное искусство (оно также имеет отношение к языку и, следовательно, к национальной концептосфере, она соотносима со всем историческим опытом нации и религией особенно»⁴⁴. А это уже была характеристика совсем другой эпохи – конца XX века, той поры, упомянутый представитель которой определял понятие «концепт» совсем на иной лад: «термином *концепт* называют лишь содержание понятия, таким образом, термин *концепт* становится синонимичным термину *смысл*. В то время как термин *значение* становится синонимичным термину *объем* понятия. Говоря проще – *значение* слова – это тот предмет или предметы, к которым это слово правильно, в соответствии с нормами данного языка, применено, а *концепт* это *смысл* слова»⁴⁵. Очевидно, что в новой трактовке растворилось не только содержание термина, но и его смысл.

В дальнейшем термин «концепт» выпал из поля зрения отечественных гуманитариев, пока его не подняла на щит такая синтезная наука как культурология. Описывающий историю термина непредвзятый обозреватель имел все основания констатировать: «В последнее время в литературных исследованиях все чаще появляется понятие “концепт”»⁴⁶. Понятие это сделалось в литературоведческой и особенно культурологической среде настолько же популярным,

насколько и неопределенным, переместившись из строго терминологической области в поле метафорики. Появилась масса определений этого понятия, толкуемого на все лады, к которым вряд ли имеет смысл обращаться⁴⁷. В современной науке понятие «концепты» применяется широко и плодотворно, хотя и требует предварительного уточнения инструментального порядка, с которым уже сталкивались исследователи. «Первое, с чем мы сталкиваемся при выборе концептуального анализа в качестве основного исследовательского подхода, это связанная с ним двусмысленность, всплывающая из двойственного понимания ключевого термина “концепт”». С одной стороны, концептуальный анализ есть анализ концептов, под которыми понимаются существующие в интересующем мире (т. е. как бы “объективно”) культурно-ментально-языковые образования, структурирующие смысловое пространство культуры. С другой, он выступает как способ исследования, осуществляющийся при помощи концептов. В таком случае концепт есть не что иное, как теоретическая единица, конструируемая исследователем (т. е. как бы субъективно) для определенного удобства в осмыслении и систематизации материала»⁴⁸. И вновь исследователь испытывает некоторое смущение от всех этих «как бы», от невозможности ухватить суть предмета. Как же трактуется термин – именно термин – «концепт» в данной работе, каково его содержательное наполнение?

Прежде всего, придется сказать о том, чем он *не* является. Он не является «концептом» в том беспредельно широком значении, в котором его популяризовал в свое время Ю.С. Степанов, создавший авторский словарь под названием «Константы. Словарь русской культуры» – огромный наукообразно-беллетристический труд, где на равных сопряжены как универсальные, так и специфические для русской культуры понятия («Слово», «Вера», «Любовь», «Радость», «Знание», «Наука», «Число, Счет», «Страх, Тоска», «Свои – Чужие», «Грех», «Грусть, печаль»), дополняемые произвольными рассуждениями на такие темы, как «партийность», «Баба-Яга», «Буратино»... Само же ключевое понятие определяется автором следующим образом: «Концепт – это как бы сгусток культуры в сознании человека; то, в виде чего культура входит в ментальный мир человека»⁴⁹. Причем эти «как бы сгустки» оказываются одновременно и понятиями, и константами, и мотивами. С другой стороны: «Культура – это совокупность концептов и отношений между ними, выражающихся в различных “рядах” (прежде всего в “эволюционных семиотических рядах”, а также в “парадигмах”, “стилях”, “изоглоссах”, “рангах”, “константах” и т. д.)»⁵⁰. Конечно, это не научная систематика, и работать с этим скопом понятий весьма затруднительно.

Данная работа построена на максимально определенных понятийных принципах, согласно которым понятия «культура», «парадигма», «стиль», «концепты» и др. образуют иерархическую соподчиненность; эта структурность обусловлена самой природой и смысловым содержанием вышеуказанных понятий. Понятие «концептов» также строго категоризировано: под «концептом» здесь понимается то или иное концентрированное выражение разнопорядковых культурных смыслов, которые, взятые в совокупности, образуют системную целостность, могущую быть обозначенной понятием «стиль». Стиль же авангардной эпохи принадлежит более широкому кругу понятий, обозначаемых через понятие «парадигма». Иными словами, речь идет о способах и формах, в которых опреде-

ленная культура не только выражает, но и осмысляет себя – поэтому эти формы и способы по определению не могут быть ничем иным как концептами. Вот эту совокупность полиморфных смыслообразов, мифологем и поведенческих стереотипов, определявших авангардистский тип творчества, и надлежит концептуализировать, формализовать в виде ряда взаимосвязанных понятий.

Итак, авангард трактуется в данном труде как целостный культурный феномен, состоящий из взаимосоотносимых компонентов – идейно-художественных констант, концептов, мифологем, иррадиирующих в различнейшие области художественной и общественной жизни начала XX в.: «лейт-мотивы момента очевидны во всех областях культуры», уже в 1919 г. утверждал Р. Якобсон⁵¹. На метафорическом уровне идея взаимосвязанности разнопорядковых смыслов была высказана О. Мандельштамом в его определении поэтического слова: «Любое слово является пучком, и смысл торчит из него в разные стороны, а не устремляется в одну официальную точку»⁵². И это не случайная проговорка: в том же «Разговоре о Данте» (1933) русский поэт закончил свои рассуждения соображением о законе «обратимой и обращающейся поэтической материи»⁵³. В этом он был совершенно конгениален с П. Флоренским, еще в 1918 г. отметившим: «Как положительно, так и отрицательно художественное произведение есть центр целого пучка условий, при которых оно только и возможно как художественное, и вне своих конститутивных условий оно как художественное просто не существует»⁵⁴. Практически теми же словами выражал суть своей теории Э. Паунд: «Образ не есть идея. Это слепящий узел или пучок; это то, что я могу, да и, волей-неволей, должен назвать ВОРТЕКСОМ (ВИХРЕМ), из которого, сквозь который и в который непрестанно устремляются идеи»⁵⁵. В формулировке Паунда ощутимо просвечивает маринеттиевский «вихрь интенсивной жизни». (Художественное отцовство рано погибшего У. Боччони подразумевается по умолчанию.) В этот же период О. Кокошка пишет большое полотно под названием «Смерч» (1913–1914), композиция которого наводит на такие же ассоциации с У. Блейком, что и творчество английских вортицистов. На философском уровне мысль о слове как о «чрезвычайно уплотненном и тонко дифференцированном густке» бытийных энергий формулирует в это время тот же П. Флоренский в работе «Мысль и язык» (1918/1922).

Принцип спиралевидного, вихреобразного построения художественной формы обрел универсальный масштаб. Первым делом вспоминается малявинский красный «Вихрь» (1905), который И. Репин воспринял как аллегория современных российских событий. Ларионовский «лучизм», как и придуманный Аполлинером «орфизм» Делоне, возник спонтанно и параллельно с «пластическим динамизмом» У. Боччони, который обосновывал свою концепцию «силовых линий»: «Если мы рисуем фазы мятежа, толпа, напиральная с поднятыми кулаками, и шум бешеной атаки кавалерии переводятся на холст пучками линий, корреспондирующими со всеми конфликтующими силами, следуя главному закону сил картины. Эти силовые линии должны окружать и закручивать зрителя так, что он почувствует образ, усиленные борьбой самого себя с людьми на картине»⁵⁶. «Рэйонизм» («лучизм») Мэна Рэя имеет в данном случае чисто лексическое сходство – М. Рэй тяготел скорее к статике. Если мы обратимся к динамическим, спирале- и змеевидным композициям скульпторов А. Архипенко,

О. Цадкина, Ж. Липшица, а затем припомним спиралевидную вязь децентрированной относительно собственной оси татлиновской башни («Памятник III Интернационалу» 1920) и упомянутую уже гиперболоидную башню В.Г. Шухова (обе последние предполагали вращательное самодвижение), а паче того – серию скрученных жгутом «Эйфелевых башен» (1910–1911) Р. Делоне, то станет ясно, что эта децентрированность, и эта закрученность «силовых линий» является не чем иным, как ведущим и основополагающим принципом поэтики авангарда. Этот принцип есть то, что М. Эрнст называл «полнейшей трансмутацией», русские кубофутуристы – сдвигологией, и что в дальнейшем будет терминологически обозначено как принцип пермутации.

И вот тогда уже мы не будем недоуменно взирать на памятник В. Воровскому (1924, скульптор М.И. Кац) на Лубянке с его неестественно искореженной фигурой – он создан по законам, которыми руководствовался искренний певец Эйфелевой Башни Р. Делоне. Немного позже эту же мировоззренческую модель реализовал А. Ремизов в своей «Взвихрённой Руси»: «И только жуткий вихрь носится над Петербургом»⁵⁷ (написана в 1917–1924). А «естественность» началась позже – фигурами «колхозниц», «доярок», «пионерок», «пограничников» и т. п. При этом, в силу не вполне понятного пока, но уже явного закона взаимодействий общего типа, именно шуховский принцип гиперболоида вдохновил А.Н. Толстого на написание знаменитого романа, где главным персонажем оказывается будущий диктатор и повелитель мира.

Очевидно, идея пучка смыслов как некой свернутости всех потенций универсума обладала в авангардистском сознании особой эвристической значимостью, которую, в частности, выразил К. Малевич своим «Черным квадратом», также подразумевавшим «зародыш всех возможностей». И пусть наблюдателя не смущает мнимая противоположность динамической и статической формы: в данном случае и та, и другая равно воплощают крайнюю степень энергетической напряженности, чреватой взрывными потенциями. Подобного рода манифестации не гомологичны и тем более не изоморфны, но единосущностны. Внутренняя закономерность авангардистской картины мира была замечательно уловлена опытным исследователем М. Грыгаром: «Есть все основания полагать, что в многообразии теоретических позиций и тезисов, скрывающихся за различными формами авангардистского творчества, можно также выявить сходные принципы, пучок идеологических соответствий»⁵⁸. Что же касается «квадрата», то, как отмечает тот же Грыгар, «Малевич не был первым, кто обратил внимание на квадрат как на самую симметричную и уравновешенную форму»⁵⁹. По-видимому, принцип сгустка, пучка был каким-то образом обусловлен самим переломным характером эпохи: «Процесс постепенной смены культурных парадигм включает в себя определенный сгусток возможных, потенциальных, содержащихся в зародыше, в свернутом виде тенденций, которые могут получить свое полноценное развитие далеко не сразу, обладают некоей, если можно так выразиться, отсроченной актуальностью»⁶⁰. Эта идея, как будет показано ниже, по-разному и на разных уровнях претворялась в художественной практике практически всех представителей авангардистского типа мышления.

По сути дела, эту же идею выразал и Э. Кассирер, отмечавший «особый способ связи, создающий внутри целостности сознания ряды, члены которых

упорядочены в соответствии с одним специальным законом. Так, самостоятельное качество образует "совместность" в противоположность "последовательности", форму одновременной связи в противоположность поочередной. Но одна и та же форма связи может внутренне меняться, попадая в разные взаимосвязи форм. Каждое отношение, сохраняя специфику, всегда в то же время принадлежит некоей смысловой целостности, обладающей, в свою очередь, собственной "природой", особым замкнутым на себя законом формы»⁶¹. И, уже применительно к поэтике собственно авангарда, специалист высказывает аналогичное суждение: «...именно в авангарде сфокусировалась практически вся проблематика широчайшего художественного спектра и, преломляясь, давала новый пучок направлений, уже не столь резко расходящихся, а парааксиальных (приосевых), тяготевших к некоему стилевому стержню»⁶². Причем случайность подобного рода сочетаний, как писал Ю.Н. Тынянов по поводу образности в поэзии Б. Пастернака, «оказывается более сильной связью, чем самая тесная логическая связь»⁶³. Непреложная соотносимость множества идей и смыслов в некоем едином «пучке» – феномен, который много позже мексиканский философ и поэт О. Пас квалифицировал как «пучок оппозиций» – ведет в сферу поэтики, раскрывающей функционирование элементов авангардной парадигмы в контексте художественного сознания эпохи.

Поскольку поэтику авангарда отличает взаимосоотносимость его смыслообразов, сочетание противоположностей по принципу дополнительности, почти все основные категории и понятия поэтики и онтологии авангарда соплагаются на основе агрегатности, взаимодополнительности. Уже авторы манифеста «Футуристическая живопись» (1910) провозглашали «абсолютную необходимость комплементарности, имманентно присущей (*congenito*) живописи»⁶⁴. В более широком смысле это означает, что в авангардистском художественном сознании и практике, а вернее – в поэтике авангарда наличествует определенный набор коррелирующих констант, не связанных непосредственными ассоциативными или логическими отношениями, а подчас даже взаимопротивоположных, и все же образующих некоторую соотнесенность иноформ, различные манифестации которых обладают глубокой внутренней взаимосоотнесенностью. В системе такого типа невыявленность в каком-либо художественно-идеологическом дискурсе одного или нескольких признаков целостности обязательно компенсируется интенсификацией других ее функций.

В силу этого принципа в поэтике авангарда оказываются взаимосоотносимыми такие полярности и такие разнопорядковые пары как интуитивизм и рационализм, спиритуализм и материализм, иррационализм и сциентизм, деструкция и креация, беспредметность и вещественность, случайность и «сделанность», утопизм и ретроспективизм, урбанизм и фольклоризм, синтетизм и аналитизм, танатология и иммортология, гелиомахия и комплекс икарийства и т. д. Парадоксальным образом в системе новой эстетики аналитизм и синтетизм не только оказываются двумя сторонами одного процесса, но зачастую являются взаимозаменяемыми обозначениями одной и той же практики. Очевидно, такое дву-природное скрещение принципов, как «аналитизм/синтетизм» и обусловило возникновение доминантного для поэтики авангарда фактора монтажа, который

«оказался сродни самой природе кинематографического образа»⁶⁵ и уж безусловно родственного всеобъемлющему понятию сдвига.

Е. Замятин писал математически формульно: «Синтетизм пользуется интегральным смещением планов <...> Как будто бы хаос как будто бы противоречивых вещей случайно выброшенных на одну плоскость». Однако: «Здесь вставленные в одну пространственно–временную раму куски мира никогда не случайны, они скованы синтезом, и ближе или дальше – но лучи от этих кусков непременно сходятся в одной точке (выделено мною. – Ю.Г.), из кусков – всегда целое»⁶⁶. Текст авангардной культуры – это своего рода «переписка из двух углов», секущая и соединяющая все точки ее семиосферы на основе обратимости смыслов. Поэтому совершенно права Е. Деготь, отмечавшая по поводу «идеологии аналитического искусства» П. Филонова, что его название «обманчиво: целью его был поиск абсолютного синтеза <...> “Сделанность” – это безмерное синтетическое усилие по сохранению “всего” в не сжатом в один образ виде»⁶⁷. Относительность, взаимодополнительность, взаимообратимость – вот принципы, на которых строилась картина мира эпохи авангарда. Это было «всестворчество», по Малевичу.

Вышеуказанному онтологическому двуединству совершенно изоморфна концепция Мандельштама, выраженная не только в его метафоре о пучке смыслов, но еще ярче – в строках:

Так соборы кристаллов сверхжизненных
Добросовестный луч–паучок,
Распуская на ребра, их сызнава
Собирает в единый пучок.

Но это, – что чрезвычайно важно, – было написано уже в 1937 г.

Принцип энантиосемии

Все вышесказанное дает исследователю основания полагать, что «художественная культура конца XIX – первой половины XX веков в многообразии ее ипостасей» предстает как антиномическая целостность мыслеформ, «как сфера приоритета онтологического над гносеологическим», а следовательно: «Новая картина мира, его конфликтное и катастрофическое пространство порождают новую семиотическую модель – текст, протекающий в обратном направлении. Он палиндромичен, ибо читается слева направо и справа налево, в нем канонизируется обратный семантический ход и инверсия»⁶⁸. Это и есть энантиосемия, проще сказать – зеркальность, совмещение в одном образе разных, часто противоположных, смыслов.

Описанное выше типичное «несходство сходного» (В. Шкловский) в строго терминологическом смысле энантиосемично, оно имманентно авангардному тексту культуры. Отличие энантиосемии от близкого ему понятия амбивалентности состоит в том, что амбивалентность (т. е. бисемия) означает конвергенцию двух разных, но однопорядковых смыслов в пределах одного и того же семантического целого – т. е. «двусмыслие», в то время как энантиосемия предполагает импликацию в одном концепте – «пучке смыслов» (О. Мандельштам) – двух

или более дивергирующих смысловых кодов, относящихся к разным понятийным рядам, т. е. «противосмыслие», внутреннюю антиномию. Таким образом, речь идет не столько об амби-, сколько о поливалентности смыслов в их множественном взаимоотражении. На практике оба принципа (что еще не раз будет подтверждено) обычно выступают в сочетании и взаимоналожении, что, однако, не отменяет их содержательного различия. «Полиморфность и поливалентность художественного сознания модернизма определяют, что лишь стереоскопический взгляд на этот феномен культуры позволяет раскрыть смысл его противоречивой целостности»⁶⁹.

Эта сложная ситуация в применении к поэтике авангарда уже не раз отмечалась исследователями, но обычно категоризировалась через понятие амбивалентности (или диалогизма). К примеру, отмечая типичный случай энантиосемии, А.С. Шатских пишет: «"Черный квадрат" в высшей степени амбивалентен: это не конец или начало, а "конец / начало»⁷⁰. Да, но это в применении к «квадрату» или «квадратам» Малевича. Голландец П. Мондриан тоже практиковал преимущественно квадратообразные композиции, в которых он, напитанный космологическими идеями, стремился выразить «идею чистой гармонии», однако он не мог обойтись без декоративизма и орнаментики. Нельзя не отметить и следующее тонкое и верное замечание: «Комплекс христологических мотивов в предельно сгущенном, обостренном виде практически сводится у русских художников начала века к двубращенной форме идеи "благодать / безблагодатность". Сама по себе склонность к амбивалентности смыслов есть одно из проявлений авангардного архаизма»⁷¹. В. Поляков непосредственно столкнулся «с явлением, по-видимому, лежащим в основе всего русского футуризма – с его принципиальной «амбивалентностью», при которой обращение к той или иной новой теме непременно оборачивается одновременным воскрешением старых и архаических представлений, этой теме сопутствующих»⁷².

Еще раньше Н.А. Ястребова отмечала свойственный преимущественно искусству XX в. феномен дипластии – эвристически продуктивный «принцип объединения элементов, одновременно исключаящих друг друга»⁷³. Конечно, принцип амбивалентности продуктивен и вполне применим и в данном случае, но лишь в более тонкой интерпретации. Так, А. Драгомощенко принимает традицию амбивалентности, «в рамках которой одни и те же процедуры производят и устраняют смысл, образуют и разрушают связь между восприятиями, действиями и аффектами». Но подобная амбивалентность, отмечает он, «возникает в месте неявного присутствия/отсутствия в пункте "перетекающего" разрыва и/или благодаря ему. В пункте перехвата кода»⁷⁴. Таким образом трактуемая амбивалентность обретает куда большую смысловую емкость, намного превосходящую привычное понимание термина.

Понятие диалогизма, как имманентное свойство поэтики авангарда, определившее собой качественные характеристики всей художественной культуры XX в., положено в основу упоминавшейся книги И.А. Азизян «Диалог искусств XX века». Автор, известный специалист, утверждает: «Само отрицание всего и вся ставит авангард XX века в состояние диалога по отношению к отрицаемой нововременной культуре и востребуемой архаике и примитиву». Более того, считает автор, «авангард вступает в диалог и с различными своими версиями <...> и с неоклас-

сическими волнами 10-х, 30–50-х и 90-х годов, с культурой конца XX века в целом, подвергающей его деконструкции, т. е. снова извлекающей на свет и делающей доминантой творчества самое сущностное в авангарде». «Но диалогичен ли авангард внутри себя как тип мышления и тип художественной целостности?», – риторически вопрошает автор затем, чтобы дать на него безусловно положительный ответ, подкрепленный теорией диалогизма М.М. Бахтина, в свою очередь вдохновлявшегося диалектикой символизма⁷⁵. Несомненно, И.А. Азизян руководствовалась исключительно перспективной интенцией, но интерпретированный подобным образом «диалогизм» оказывается методом, ограниченным *ipso facto* самой дихотомичностью подхода к ситуации, в действительности подразумевавшей гораздо более сложную структурированность. Кроме того, в подобном подходе оказываются смешанными эндо- и экзогенные факторы, чисто историческая фактура – со специфически авангардной качественностью, типология – с теорией.

Конечно, принцип антиномичной бинарности (и диалогизма), несомненно, присутствует в авангардистской поэтике: взять хотя бы двойственное ее функционирование в режиме креации и деструкции одновременно. В. Руднев сформулировал эту ситуацию с предельной лаконичностью: «XX век четко сформулировал идею необходимости семиотического билингвизма в культуре»⁷⁶. Однако, энантиосемия как содержательно более емкий принцип, предполагает признание за каждым явлением его, выражаясь в терминах М.М. Бахтина (по-своему концептуализировавшего смыслы и веяния авангардистской эпохи), «полифонической» сути, т. е. одновременной принадлежности множественным смысловым полям, что П. Флоренский определял в своей терминологии как совокупность «концентров». Этот же принцип мироустроения подразумевался и в его работе «Мнимости в геометрии» (1922), где «новая интерпретация мнимостей заключается в открытии оборотной стороны плоскости и приурочении этой стороне – области мнимых чисел»⁷⁷. В том же 1922 г. испанский поэт Х. Диего разрабатывает теорию «множественного образа» («*imágenes múltiples*»): «Не отражение чего-то, но кажимость, мнимость себя самого <...> Все поверхность; ибо глубина являет себя в поверхности только когда поверхность пластична»⁷⁸. По существу, принцип энантиосемии и есть то начало, что обеспечивает целостность «распыленной» картины мира авангардной эпохи.

Справедливости ради следует указать, что первым в отечественном, еще советском литературоведении на необходимость дифференцированного прочтения авангардистской (модернистской) литературы указал американист А.М. Зверев. В своей книге «Модернизм в литературе США»⁷⁹ (1979) он призывал отделять поэтику модернизма («общность художественного мышления») от индивидуальной художественной манеры, что методологически значило больше, чем было сказано. К сожалению, если уж быть до конца справедливыми, приходится отметить, что много позже в энциклопедической статье А.М. Зверев квалифицировал феномен авангарда весьма негативистски как пеструю сумму школ и направлений, противопоставивших себя монолиту модернизма, единственно обретающему статус художественной системы⁸⁰.

Исследование авангардистской картины мира показывает, что принцип энантиосемии, противонаправленности и взаимообращенности форм и смыслов функционирует на всех уровнях ее состава. В частности, Е. Эткинд отмечал:

«Особенность лирического героя Маяковского – в равноправии, одновременности, взаимопроникновении различнейших и, казалось бы, несовместимых аспектов внутреннего человека <...> в нем на равных правах живут самые крайние противоположности»⁸¹. Характерную двойственность и противоречивость человеческой и поэтической натуры Маяковского внимательно проследил и твердо очертил Б. Янгфельдт⁸². Е. Бобринская пишет: «Русское авангардное искусство отличается не только внешней многослойностью и "скользящим" характером стилистики, но и проблематики, на уровне самих творческих концепций в нем присутствуют антиномичные, на первый взгляд не сочетаемые тенденции <...> Внутри модернизма с самого начала отчетливо звучали голоса, отвечавшие на вызовы "современности" ее языком, но диссонирующие с основными векторами движения, заданными modernite. 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"»⁸³. Сравнительно недавно лингвист Е. Покровская обратила внимание на типологически тот же феномен: «Коррелятивный принцип, комбинация двух "противоположных" объектов, дающая единый смысл, лежит в основе многих произведений Сальвадора Дали»⁸⁴. И так было во всем и практически у всех. «Догматы этого направления, этой религии от искусства, с ее стремлением к прекрасной, подлинной жизни, были весьма противоречивы. С одной стороны, они приветствовали крайнюю субъективность, с другой – отказ от индивидуальности, растворение во Вселенной»⁸⁵.

То, что принцип энантиосемии (или энантиоморфизма) имманентен авангардистскому типу сознания, явствует уже из того, что он декларировался самими его носителями: «Энантиосемией я называю стилистический ход, подвергающий знак выражения многим полярным, забронированным толкованиям», заявлял представитель русского конструктивизма А. Чичерин⁸⁶. Об этом же, по сути дела, писал и В. Кандинский, который, полагая, что между «реалистикой» и «абстракцией» «может быть поставлен знак равенства», приходил к фундаментальному выводу: «Величайшее внешнее различие становится внутренним равенством»⁸⁷. В другом месте Кандинский, рассматривая букву в ее совокупности абстрактной и телесной форм, подчеркивал, что составляющие каждого из аспектов «органически входят» друг в друга и «в конечном счете выражают один звук», т. е. внутренний смысл «вещи». В самом деле, одна из главных загадок авангардистской поэтики состоит в том, что именно беспредметничество, отказ от принципа фигуративности рождает интерес к «деланности» вещи, обостренное ощущение эссенциальности формы, ее материального состава. Очевидно, в этом и проявляется отмеченный выше «перехват кода».

Этот феномен специально рассматривал М. Герман, отмечавший: «В то самое время, когда крупнейшие мастера неfigurативного толка формируют новый беспредметный мир (именно тогда создаются *Черный квадрат* и другие открывающие супрематизм работы Малевича, которые будут выставлены в 1915 году, *Композиции* Кандинского, *Симультанные окна* Делоне, "неопластицистические" картины

Мондриана), исторгнутый из искусства, не изображаемый более предмет становится сам явлением искусства»⁸⁸. И далее: «Появление в искусстве ready made может показаться случайным, меж тем многое прогнозирует и приближает это событие. В числе этих причин – возрастающий по мере развития промышленного тиражированного дизайна уважительный интерес к вещи и некоторая боязнь наступления этих самых тиражированных вещей; введение настоящих полиграфических коллажей в картины кубистов; развитие кинохроники и превращение ее в искусство; эволюция монтажа в кино, особенно документальном, где точно найденное сопоставление обыденных мотивов вызывало парадоксально-острый художественный эффект; наконец, использование индустриальных мотивов в конструктивизме»⁸⁹. Феномен обратимости времени в сочетании с характерным тематическим ретроспективизмом отмечается даже в музыке, как это убедительно показала Е. Тараканова⁹⁰. Иначе говоря, распредмечивание картины мира в авангарде подразумевало новое, обыденное видение предмета, осознание его субстанциональности, основности, онтологической наполненности.

Поэтика сдвига

Как следствие сдвигологической практики объекты (в авангардистской терминологии – «вещи»), которые в «спокойной» культуре бывают встроены в иерархически структурированную модель мира, в «пограничной» культурной ситуации обретают особую семиотическую нагрузку. Их смыслы «сдвигаются» с положенных им укладом мира позиций, происходит обновление знаковости, тотальное смещение форм и смыслов, которое в русском авангарде и было концептуализировано как «сдвиг» (А. Крученых), «алогизм» (К. Малевич), а во французском – как «сдвинутость», «транссессия» (А. Бретон, позже – Ж. Батай). Сходные концепты предлагают Г.К. Честертон, Х. Ортега-и-Гассет. Стоит отметить, что ортегианский афоризм «Я есть я плюс мои обстоятельства (правильнее – обывание)» как раз и свидетельствует децентрированность мировосприятия, поскольку под «обыванием» здесь подразумевается отчужденная от субъекта бытия бытийность⁹¹, то есть как бы искривленная экзистенция. Е. Замятин считал прием «смещения плоскостей» наиболее характерным в композиционной технике Пильняка. Прием смещения, трактуемый как сознательная художественная задача, отмечает М.О. Чудакова и в отношении поэтики М. Зощенко 20–30-х гг.⁹² Прежде четко структурированный и рационально обусловленный мир – как гуманистически-повседневный, человечески обывленный, так и абстрактно-вселенский, – стал представлять в аспекте модальности, нестабильности, возможности. Человек, потерявший былую уверенность в себе и в своем обывании (неслучайно же возникла ортегианская формула), обречен на судорожные попытки обретения себя в этом сдвинувшемся, изменившемся мире. Н. Бердяев именно так и обобщал суть наблюдаемого им процесса: «Истинный смысл кризиса пластических искусств – в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости»⁹³.

Стоит ли специально объяснять, что авангард есть тип культуры пограничный по преимуществу? Объяснение этому феномену было дано уже не раз: до-

статочно обратиться к сборнику «Кануны и рубежи» (2002). В открывающей 1-й том статье В.Б. Земсков писал: «Эволюционистский подход, господствовавший в XIX в., с его принципами жесткого детерминизма, линейности и телеологической направленности был скомпрометирован в начале XX в. и новыми теориями, и самым ходом исторического развития <...> Переход подготавливается возникновением внутри системы диссистемных элементов, которые долго не замечаются, так как культурное сознание улавливает обозначенное системно. Значение этих явлений, вырастающих в новую субкультуру (субкультуры), конкурирующую с основной системой (и между собой), обнаруживается, когда система уже созрела для перехода. Инновационная субкультура хаотизирует систему, на деле же, побеждая в конкуренции, она заново ее упорядочивает и интегрирует»⁹⁴. Это справедливое соображение требует только одного уточнения: речь идет о системе осмотического типа (что и мешает интерпретировать авангард в какой-то одной системе категорий). Осмотического типа отношения характеризуют бинном символизм / авангард, между которыми нет ни разрыва, ни непроницаемой преграды. Зато их объединяет прием сдвига, скольжения, текучести, смещенности картины мира. (Понятие «текучести» в русском, по крайней мере, авангарде семиотически очень насыщено, но все же анализ его представляется довольно факультативным.)

Вот почему у совершенно разных поэтов в разных странах совершенно спонтанно и симультанно возникают столь странные и странно сходные выражения ощущаемой модальности бытия: это и цветаевские «Попытка ревности» (1923) и «Попытка комнаты»:

Стены костности сочтены
До меня. Но – заскок? случайность? –
Я запомнила три стены.
За четвертую не ручаюсь.

Это и «предположим глаза» Г. Стайн с ее специфической семантически-синтаксической сдвинутостью. Это и нерудовская «Попытка бесконечного человека» (1924–1926), с ее доминантной темой сумеречности, с которой идентифицирует себя поэт, предпринимая попытку выразить себя на внелогичном, внедискурсивном языке, обнажая саму плоть языка, 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. Это, наконец (или нет?), «не просто совпадение», о котором писал Г. Кружков по поводу типологического схождения поэтик Йейтса и Введенского на примере цикла «Слова, возможно, для музыки» (1931) Йейтса и поэмы А. Введенского «Кругом возможно Бог» (1931), который «точно так же остраивает» христианскую формулу «шатающимся вводным словечком». «Интересно проследить, что происходит у Введенского с миром, – замечает исследователь. – В первой строфе он переходит в нездешнюю фазу, во второй – проваливается, в третьей – распадается»⁹⁵. Е. Штейнер приходит к обобщающему выводу (который будет не раз подтвержден на конкретных примерах ниже) о том, что «самые разные художники 20-х годов видели (хотели они того или нет, сознательно

строили текстовые модели или смутно транспонировали психологическую реальность в визуальную) мир в динамических ракурсах, сдвигах, столкновениях и движении.

Сдвинутость жизни во всех ее проявлениях и ипостасях породила новые ощущения пространства и новые его взаимоотношения с человеком и вещным миром, – продолжает автор. – *Архетипическим символом нестабильного изменчивого бытия – то ли порыва куда-то, то ли падения – стала диагональ* (Выделено мной. – Ю.Г.) <...> Новая художественная вселенная, явно (хоть и неотрефлексированно) не евклидовская и не ньютоновская, была образной ипостасью вселенной новейшей науки – науки Лобачевского и Римана, Эйнштейна и Минковского»⁹⁶. Вот этот процесс и есть формула («организующий фактор сдвига», по П. Филонovu) авангарда, построенного на принципе сдвигологии, который будет часто упоминаться в данной работе. Не забудем, что сам этот по-авангардному звучащий неологизм ввел А. Крученых в работе «Сдвигология русского стиха» (1922), затем его развил, дополнил и оспорил (а также применил на практике) А. Белый в своей книге «Ритм как диалектика» (1929), после чего придуманное авангардистскими творцами слово обрело терминологический статус.

«Деформация, – четко указывает А. Базилевский, – ряд методов и множество приемов переосмысления бытия: простейших операций, происходящих на любых чувственно-понятийных уровнях отражения. Деформация – общеэстетический принцип приведения формы в соответствие с выражаемым ею множеством противоречий <...> Искусство – лишь частность, хоть и важнейшая: это реконструкция человеческой общности, единства вселенной через символическое раскрытие архетипов»⁹⁷.

В более широком и вместе с тем в более формальном смысле этот основной принцип авангардистской поэтики может быть обозначен через термин *пермутация*, означающий не только анаграмматическую смену и перестановку элементов текста, но и их взаимозаменяемость, поскольку авангардистская эпоха предполагала какие угодно изменения, смещения и трансформации, причем не только в сфере искусства, но во всех областях жизни социума. Точнее, термин *пермутация* (известный музыковедам) означает в данном случае следующее: *пермутация* – не антиномичность символов и не их переворачивание (*révolte*), как это может показаться при поверхностном подходе, но спонтанное прибавление смысла (популярное в те годы понятие – отнюдь не только в социополитических штудиях). Не антиповеденческая прагматика и апология хаоса, как полагает С.Е. Юрков⁹⁸, но – «творительская» интенция и онтологизация собственного поведения, возведение его в статус мистериального действия. Очевидно, в этом, и во многих других случаях понятие «хаоса» (равно как и «деформации», «деструкции», а теперь уже и «субверсии») исполнено скорее эмоционального отношения, чем строго научной рефлексии. На этот счет однажды вполне убедительно высказался И.В. Кондаков: «Как правило, все пограничные и переходные эпохи субъективно переживаются как разрушение “порядка” и нарастание “хаоса” <...> Однако за семантикой *хаоса/порядка* в истории мировой культуры стоят типологически разные процессы, и для понимания закономерностей культурно-исторических переходов необходимо, в первую очередь, дифференцировать переходные процессы в различных культурах и в различные исторические эпо-

хи». И главное: «Хаотизация картины мира свидетельствует о состоянии культуры в данный исторический период, а не о состоянии мира как такового»⁹⁹.

В. Шкловский заявлял в статье «Ленин как деканонизатор»: «Люди, желающие понять стиль Ленина, должны прежде всего понять, что этот стиль состоит в факте перемен, а не в факте установления»¹⁰⁰. Принцип пермутации, т. е. преобразования в самом широком смысле, подразумевает смену кодов, детерминирующих определенную картину мира, ее парадигматическую основу. «Основа деформирующего видения мира, – утверждает А. Базилевский, – обнаружение во всех явлениях динамического контраста сущностей <...> деформирующая поэтика является орудием не столько деструкции эстетических норм, сколько их трансформации на базе нового психического сдвига»¹⁰¹.

Собственно, принцип пермутации лежит в основе всей истории авангарда: впервые его манифестировал Г. Аполлинер в гротескной пьесе «Груды Тирезия» (1903, поставлена в 1917). В 1918 г. Аполлинер выступил с программной статьей «Новый дух и поэты», где кодифицировал понятие «новизны» духа эпохи в слове «изумление»: «Изумление – могучая новая сила»¹⁰². Слово «surprise», употребленное в оригинале, призвано было обозначить и причину, и результат, и свойство современного духа, – то самое, о котором писал Аполлинер, которое кодифицировали сюрреалисты в концепте «ошеломляющей метафоры», и которому много позже А. Арто нашел крайнюю степень выражения в заокеанском и доцивилизационном наркотическом опьянении у индейцев тараумара – эти «stupéfiants» и позволяли ему обрести искомое состояние «stupéfaction» – все того же «изумления», ошеломления, эпистемологической «сдвинутости». По сути, речь идет о характерно авангардистской трансгрессии/девиантности, проявляющей себя во множестве взаимосоотносимых форм и концептов: чудесности, утопизма, дикости, безумия/заумы, архаики, примитивизма, остран(н)ения, очуждения и т. д. и т. д.

В картине мира авангардистской эпохи все оборачивается всем, все концы являются началами, а, следовательно, эта картина мира мифологична по преимуществу; ее тотальный мифологизм вбирает в себя по принципу пермутации и техницистски-прогрессистские амбиции футуризма, и архаизм неопримитивизма, и сам революционаристский пафос творцов нового мира, затеявших великую мистерию преображения и духа, и бытия – того, что было обозначено Б. Пастернаком как «существованья ткань сквозная». Этот реально присущий поэтике авангарда принцип позволяет соотнести друг с другом многие внешне антиномичные понятия. Так, пафос «солнцепоклонства» А.Л. Чижевского непротиворечиво совмещается с «солнцеборчеством» авангардистов именно потому, что оба концепта равно принадлежат общей парадигме космизма, выдвинувшего в русском варианте, кроме Н.Ф. Федорова, столь же утопически ориентированных К.Э. Циолковского и В.И. Вернадского. Кажущееся произвольным соположение столь разных сфер культуры – художественной, философской и религиозной – на деле имеет под собой фундаментальную онтологическую основу, обеспечивавшую «устойчивое сочетание доминантных культурных интенций», как отмечает исследователь, прямо относящий мысль П. Флоренского к «авангардной парадигме»¹⁰³. Сходно мыслящий исследователь считает необходимостью «для анализа художественного сознания <...> преодолеть внешнюю дробность бы-

тия, чтобы обнаружить его скрытую целостность, запечатлеть ее в мыслеформах, в мифологемах»¹⁰⁴. Русский художественный код подразумевал космоизм по определению. З. Эндер вспоминала: «"Космическое сознание" было свойственно представителям русского авангарда, от Малевича, по определению Бориса Эндера, "великого мастера космической композиции", до его ученика Суетина, требовавшего "звездной четкости в композиции"; от Хлебникова и Митурича, создателей "звездного" языка и азбуки, до Филонова, "строителя пространственного сознания красками"; от Елены Гуро до Михаила Матюшина и самого Бориса Эндера. Именно стремление к "космическому сознанию" характеризует и объединяет их всех»¹⁰⁵.

Метафизика русского авангарда совершенно естественным образом выросла из традиций национальной культуры, укорененных в онтологии космоизма, всеединства, соборности, Богочеловечества и т. д. со всеми нюансами и вариациями. В этой ретроспективе возникают совершенно неожиданные связи и генетические сцепления. Так, философ Н. Федоров, чрезвычайно интересовавшийся вопросом «о письменах», неожиданным образом оказывается предшественником А. Крученых в отношении к идее о самоценности письма: «формы букв говорят гораздо более слов, искреннее их <...> переписчики, чаявшие блаженства в будущем, предвкушали его уже и в настоящем», писал великий космоист и танатолог¹⁰⁶. (Здесь возникает почти буквальная переключка с декларацией кубофутуристов: «Прежде всего, нужно изучать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никогда нельзя печатать, т. к. для них нужен почерк автора», – писали братья Бурлюки)¹⁰⁷. И совсем радикальным авангардистом оказывается К.Э. Циолковский, который мыслил преодоление земного несовершенства человека и причащение его «блаженству Вселенной» через жесткое регулирование всего и вся и «усиленный искусственный подбор, который выражается только в том, чтобы давать возможность быстро размножаться самым совершенным особям»¹⁰⁸.

На этом фоне революционный радикализм Л. Троцкого («Жизнь, даже чисто физиологическая, станет коллективно-экспериментальной. Человеческий род <...> поступит в радикальную переработку и станет объектом сложнейших методов искусственного отбора и психофизической тренировки»¹⁰⁹) кажется едва ли не наивным. Между тем, человеческий род уже подвергался радикальной переработке, что скорбно отмечал М. Горький уже в 1917 г.: «Рабочий класс не может не понять, что Ленин на его шкуре, на его крови производит только некий опыт <...> и надо понять, что Ленин не всемогущий чародей, а хладнокровный фокусник, не жалеющий ни чести, ни жизни пролетариата»¹¹⁰. (Поневоле вспоминаются слова доктора Франкенштейна: «Новая порода людей благословит меня как своего создателя; множество счастливых и совершенных существ будут обязаны мне своим рождением»). Но ведь и сам Горький поначалу, отойдя от романтического индивидуализма «детей солнца», вполне разделял соборную «философию мы», ведущую к социалистической философии коллективизма. Этот тонкий диалектический процесс убедительно прорисовал А.И. Жеребин: «У Франка такое Мы мыслится не как результат насильственного или добровольного объединения, не как внешнее единство большинства Я, только затем приходящее к синтезу, а как первичное, далее неразложимое единство, из лона

которого только и вырастает Я и посредством которого это Я становится впервые возможно <...> Именно о таком Я, хотя и без серьезного метафизического обоснования, мечтает и Максим Горький в статье 1908 года "Разрушение личности". Рисуя агонию буржуазного индивидуализма, Горький противопоставляет ему "целостную психическую силу" пролетарского коллектива, который мыслится как "великая коллективная душа мира", призванная к свободному творчеству жизни и нового человека»¹¹¹.

Симптоматично, что смесь социального дарвинизма и евгеники Циолковского, мечтавшего о подлинном фаланстере («Мысли о лучшем общественном устройстве», 1916), тоже выростала из пристального внимания к букве («Общий алфавит и язык», 1915) как основе всемирного блага: «Не лучше ли каким-нибудь образом, незаметно, без больших усилий и жертв, ввести один общий язык для всех?»¹¹² По сути дела, К. Циолковский был одним из многих, кто в начале века, устремленного к «Великой Утопии» (В. Кандинский), так или иначе культивировал мифологему «нового человека»¹¹³. Еще более разительным представляется развитие протоавангардных концептов (вплоть до идеального образа «человека летающего») в «учении Всемира» А.В. Сухова-Кобылина. И это только малая толика примеров, ибо не только русская, но и вся мировая культура начала века – причем вовсе не обязательно в авангардных ее формах – была охвачена небывалым пафосом «новизны», тотальности, всеобщности, пронизана утопическими идеями, научными, художественными и религиозно-философскими проектами. Достаточно обратиться к такому мыслителю, как Р. Тагор («Религия человека», 1930), идеи которого радикально эволюционировали от начала столетия к 1930 г. (особенно после поездки в СССР). Собственно говоря, линия утопических проектов (Тагор – Сухово-Кобылин – Федоров – Вернадский – Ле-Руа – Тейяр де Шарден), обычно оборачивавшихся крахом иллюзий, в универсальном объеме составляет единый ряд, характеризующий новый тип антропного сознания.

Авангард как система

В данном труде авангард призван предстать как целостный макростиль эпохи, или культурно-исторический стиль, что, собственно, и отвечает изначальной интенции авангарда – быть не столько эстетикой, сколько философией переустройства миропорядка. При таком подходе предметом внимания будет не столько описание историко-событийной фактуры явления, сколько выявление его субстанциональной основы в контексте общекультурных процессов первой трети века, что предполагает построение некоторой формализованной системы теоретического характера. Ведь совершенно очевидно, что самые разноплановые явления одной общей картины мира не могут не соотноситься с некоторым ее инвариантом, обуславливающим специфическую мерность самых разнообразных ее манифестаций. Соответственно, упор делается не на историко-событийную фактуру явления, а на определение его типологической структуры в контексте общекультурных процессов первой трети века, на выявление его субстанциональной основы. Исследователь театральной эстетики, отмечая не-

обычайную пестроту социально-политической, исторической и художественной жизни России первых десятилетий XX века, считал возможным и необходимым настаивать: «Тем не менее, это была одна художественная эпоха, которая при всем разнообразии течений, направлений и стилей сохраняла общие закономерности своего развития, некоторое внутреннее единство»¹¹⁴.

В 2008 г. в переводе на русский язык вышла книга известного слависта А. Флакера, включающая работы, созданные в разные периоды. Выяснилось, что еще в 1980-е годы автор задавался вопросом о характере стилевой целостности авангарда. В частности, он писал: «Прежде всего, под авангардом мы не подразумеваем лишь те литературные направления, которые порой выступали под этим названием в ряде европейских стран, а также программы и теоретические принципы, на которых они базировались». Это совершенно справедливо: авангард гораздо более широк и многомерен, чем это обычно предполагается. А. Флакер считает приоритетным заняться изучением *литературного сознания*, которое сформировалось в означенный период. «Более того, изложенная систематически, теория авангарда могла бы способствовать *первичному* определению черт, которые определяют структурное единство *литературных произведений*, по нашему мнению принадлежащих авангарду» и «отмеченных исторически обусловленным единством стиля»¹¹⁵. Далее автор неоднократно подчеркивает понятие стилевого единства авангарда, соединяющего в себе и негативистскую и утверждающую тенденции. «Таким образом, авангард как целое отмечен внутренней антиномией. Последняя проявляется в противоречивом сочетании деперсонализации и сильной акцентированности субъекта произведения, что соответствует антиномии сочетания «индивидуализма» (который постоянно возникает в деперсонализированных структурах) и «коллективизма» (который постоянно появляется в структурах с акцентированным субъектом, варьирующимся от сильно акцентированного «мы» до сильно акцентированного «я»)»¹¹⁶. В конце книги автор поднимает заглавный вопрос своей работы: «системен или не системен авангард как стилевое целое». И неожиданно дает на него гораздо менее уверенный по тону и довольно расплывчатый ответ: «Об авангарде как системе и, соответственно, стилевой формации, можно говорить лишь условно, каждый раз подчеркивая внутренние противоречия этого целого, которое несет в себе стремление к переоценке существующей или еще только зарождающейся системы, а потому противостоит выстраиванию какой-либо новой и закрытой системы»¹¹⁷. И если все вышесказанное вызывало лишь признательную солидарность, то с последним утверждением придется поспорить.

Безусловно, исследователь авангарда должен иметь своим предметом не только искусство, литературу, вообще – художественную жизнь, к которой обычно и применяется понятие «авангард», но именно *культуру* во всей полноте человекобытия. Не случайно свидетель эпохи утверждал: «Когда футуризм объявлял, что его задача не в создании совершенных немедленно произведений, а в подготовке оснований для будущей поэзии, он находился в полном соответствии с той жизненной программой, которая все усилия направляла к созиданию будущего общества...»¹¹⁸. Следовательно, авангард и должен быть представлен как стилевая целостность. Вопрос о системности авангарда еще не стал привычным, не устоялся как методологический принцип. В наше целостный характер авангарда

уже отмечался, правда, преимущественно в плане выражения, на уровне означающих величин: «В структуре визуального и поэтического языка [авангарда] можно найти целую иерархию понятий-знаков, понятий-символов»¹¹⁹. Однако тенденция рассматривать авангард как системную целостность делается все более явственной. В частности, «авангард как система» жестко постулируется (хотя и не раскрывается) в монографии Н.В. Крыловой применительно к русской культуре¹²⁰.

И цель проводимого исследования – показать, что авангард является именно *системой*, причем системой *стилевого* уровня, включающей и мировоззренческие, и собственно текстуально-поэтические (при всей их условности применительно к текстам авангарда) параметры. Как представляется, при любом подходе главным ориентиром должна быть поэтика авангарда – та «гносеологическая поэтика», к которой призывал конгениальный авангардным умонастроениям философ Я. Друскин. Именно такой подход позволит выявить и познать то главное, сущностное, что стояло за эмпирикой фактов, за пестрой картиной литературно-художественной жизни. В давней своей публикации («Авангард как нескончаемое начало») В. Рабинович удачно закончил свои размышления по поводу природы авангарда риторическим выводом: «Так что же? Авангард – черновик культуры? Нет! Он – сама культура и есть...»¹²¹

Необходимо особо подчеркнуть, что понятие «культура авангардистской эпохи» включает в себя отнюдь не только эстетику художественного творчества, но в широком смысле тип мышления, несомненно, общий – хотя и не всегда очевидный – для всех деятелей и просто современников данного исторического периода¹²². Будучи чрезвычайно сложным и многосоставным явлением, авангард захватывает целые пласты человекобытия, даже имеющие к авангардистскому культуротворчеству весьма косвенное отношение. Однако художественные пласты никогда не бывают отделены друг от друга: одна и та же творческая личность может принадлежать одновременно разным, даже и антитетичным стратам. Тем более это относится к крупным творческим личностям, при том, что многие художники, принадлежащие авангардистской парадигме, считали других товарищей по цеху полными антагонистами, а носители высокой культуры – приверженцы традиционной поэтики, мыслители и философы – зачастую весьма критически относились к авангардистской эксцентричности и практиковали вполне ортодоксальные способы выражения. И еще более того: многие важнейшие культурные явления рассматриваемого периода так или иначе являются манифестациями авангардной эпохи, отражая ее картину мира, – достаточно привести пример философской зауми М. Хайдеггера, не случайно культивировавшего индивидуальное словотворчество, столь напоминающее манеру словопостроения К. Малевича. Совершенно справедливо было отмечено, что «в авангардизме XX в. было очень много "внестилевых" мастеров, не работавших в прямом контакте, в прямой близости к определенной группе или направлению <... > А они-то часто играли большую роль в самом процессе авангарда, были в какой-то степени его катализаторами. Авангард интересен в своей полноте. Только тогда о нем можно судить как об определенном художественном и идеологическом явлении»¹²³.

В частности, культура авангардистской эпохи по-разному, но все-таки практически одновременно преломилась в деятельности представителей и русского

космизма, и философии всеединства, и философии имяславия, став «настоящей философией нового мира»¹²⁴. Мышление творцов эпохи авангарда составляет несомненную типологическую общность: «Понимание творчества как некоего вселенского акта – всетворчества, – преобразующего мир, в котором будут жить под приматом творческого начала, характерно в равной степени для религиозных философов и авангардистов, несмотря на различия в понимании Духовного»¹²⁵. Вопрос о границах искусства в культуре авангарда принципиально не может ставиться, ибо здесь меняется само понятие искусства. «В авангарде вопрос о статусе искусства решается особенно радикально: он покидает область “искусства только” и выходит в область межпрофессиональной “вообще инновации”, граничащей с литературным, политическим, философским, научным полем, а также тем, что принято считать жизнью»¹²⁶. Характерно, что в авангардном культурном континууме новации повсеместно возникали в области пластических искусств; затем соответствующие приемы и поэтику перенимала литература, прежде всего – поэзия («Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью», – писал Хлебников); и тот и другой виды деятельности сопровождалась обширным автокомментированием и обнародованием громких манифестов. Попутно творилась инновационная деятельность в смежных областях гуманитарного знания – научной, философской, религиозной мысли; в том же векторе совершались открытия и в естественных науках. И лишь как следствие инновационная волна материализовалась в формах историко-культурных движений и событий, то есть собственно истории.

Общепринятые же представления о том, будто художественный, образно-интуитивной природы текст, искусство вообще возникает как «отражение» конкретных, физически ощутимых исторических событий или печатно легитимированных идей, выработанных научно-рациональным сознанием (которые якобы составляют «корни», «истоки», «влияние» и т. п.), в свете опыта авангарда оказываются заблуждением – точно так же, как и представления о пресловутом «решительном отказе», «разрыве с прошлым» и пр. В.Б. Мириманов по этому поводу писал: «Одна из аксиом, формирующих наше сознание, – та, что истоки современного мира – это по существу истоки современной науки. Менее очевидно то, что почву для появления науки, научного знания подготавливает искусство»¹²⁷. Но еще в 1922 г. то же самое утверждал и Е. Замятин: «После произведенного Эйнштейном геометрически-философского землетрясения – окончательно погибли прежнее пространство и время. Но еще до Эйнштейна землетрясение это было записано сейсмографом нового искусства, еще до Эйнштейна покачнулась аксонометрия перспективы, треснули оси X-ов, Y-ов и Z-ов – и размножились лучами»¹²⁸. (А чуть ниже он скажет, что все эти лучи непременно сходятся в одной точке, а все куски всегда образуют единую целостность.)

Но ведь и Эйнштейн вдохновлялся и музыкой, и изящными искусствами настолько, что посчитал возможным признать: «Достоевский дает мне больше, чем любой другой мыслитель, больше, чем Гаусс». Физик Б.Г. Кузнецов очень напряженно вчитывался в эту мысль и пришел к выводу, что Эйнштейна привлекла в русском писателе именно противоречивость мироощущения: «По существу речь идет о гармонии бытия, но гармонии противоречивой, мучительной, парадоксальной. Она не может быть раскрыта “чистым описанием”, ее обнаружение не

может быть результатом и априорной тенденции. “Жестокий эксперимент” раскрывает такие парадоксальные стороны мира, которые могут быть уложены в единую схему мировой гармонии, если эта гармония выходит за рамки традиции. Подобному “жестокому экспериментированию” ученый подвергает природу, когда он приходит к парадоксальным, прячущимся при обычных условиях экспериментальным результатам. Как ведет себя движущееся тело в условиях “жесточкого эксперимента”, придающего ему скорость, сравнимую со скоростью света? Оно ведет себя крайне парадоксальным образом. Затем идет работа мысли, которая выводит парадоксальное поведение тела из самых общих свойств пространства и времени. Парадоксальный первоначально факт находит свое естественное место в мировой гармонии»¹²⁹. И заключает: «В классической науке интервенция психологии в логику познания – неявное и спорадическое явление. В неклассической она становится явной. Поэтому здесь роль психологических мотивов возрастает и приближается по своему значению к роли психологических мотивов в художественном творчестве»¹³⁰.

В самом деле, и научный, и художественный виды деятельности в равной мере принадлежат одному общему культурному полю, т. е. их дискурсы взаимосоотносимы. Исследователь семиотической картины эпохи Г. Почепцов отмечал: «Начало XX века было периодом очень сильной системной тенденции, когда накопленные и часто разнородные факты начали складываться исследователями в системные образования нового порядка. В связи с этим постепенно менялись представления о науке»¹³¹. В свое время З. Гидион, автор классической книги об архитектуре XX в., отметил: «Самые различные проблемы, полностью связанные с нашим временем, разрабатываются сходным образом, даже если по содержанию они сильно различаются между собой»¹³². При этом искусствовед ставил в один ряд пространственно-временную концепцию математика Г. Минковского с художественными открытиями кубистов и футуристов, которые «создали художественный эквивалент непрерывности “пространства-времени” в своих поисках современных средств выражения чувственного восприятия»¹³³. В этом отношении весьма показательно одно воспоминание Вяч. Вс. Иванова о Б. Пастернаке, заметившем, что «его искусство – и проза, и поэзия – на протяжении всей его жизни выполняло ту же задачу, которую ставила перед собой наука в это же время»¹³⁴. В другом месте он же отмечал: «Всего важнее даже и не то, что (как в случае Хлебникова, а позднее – Эйзенштейна) поэт или художник и ученый могут объединяться в одном лице, а наличие сквозных тем и проблем, а в ряде случаев и методов, объединяющих разные виды творческой деятельности»¹³⁵. Несомненно, следует преодолеть традицию интерпретационной методологии, противопоставляющей научную картину мира художественной. Эта общеметодологическая позиция, несостоятельная сама по себе, оказывается совершенно неприменимой именно в отношении поэтики авангарда.

Достаточно нескольких свидетельств самих творцов авангардного движения. В этом смысле чрезвычайно показательна статья-манифест лидера русского «экспрессионизма» Ип. Соколова под названием «Ренессанс XX века» (1920), где провозглашается тезис о «панфутуризме» как общем культурном потоке эпохи. В этом потоке «происходит футуризация не только искусства, но и науки плюс философии»¹³⁶, в подтверждение чего Ип. Соколов приводит, прежде

всего, десятки имен выдающихся представителей естественнонаучной мысли, и лишь потом обращается к миру собственно искусства. К. Малевич, истинный мыслитель, считал, что искусство и религия «становятся высшими категориями над научным миром»¹³⁷. «Направляли меня в поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи, с которыми около 1915 г. я познакомился в Московском университете», писал лингвист Р. Якобсон¹³⁸, помещая в один ряд новации в разных областях гуманитарной и научно-естественной деятельности. Художник А. Архипенко вспоминал: «Онтологически кубизм пришел в момент перехода в культурных течениях начала века параллельно с наукой, технологией, политикой...»¹³⁹. М. Грыгар отмечает: «По мысли Филонова, задача художника необычайно трудна и может быть сравнима только с работой ученого. Это сходство между искусством и наукой подчеркивалось и другими авангардистами, прежде всего, самыми ярыми новаторами – Хлебниковым и Малевичем»¹⁴⁰. Наконец, не кто иной, как В. Кандинский решительно утверждал: «Почти провиденциально установленные различия между искусством и наукой (особенно "позитивной"), внимательно обследованы, и без особого труда становится ясно, что метод, материал и обращение с ним в этих двух областях не обнаруживают существенного различия. Возникает возможность, как у искусства, так и у науки, совместно работать над одними и теми же задачами»¹⁴¹. Впрочем: «И наука – не цель, а лишь разновидность нашего духовного», – утверждал еще Ф. Марк.

Вообще говоря, подобные идеи не требуют особого подтверждения. Тем интереснее суждение К.Ф. Юона, писавшего в середине 1920-х годов: «Искусство перестает быть только запечатляющим свое время памятником или только радостью жизни – оно способно своими открытиями, своими внутренними законами <...> оплодотворить самыми неожиданными сторонами любые научные дисциплины... Использование открываемых искусством истин должно со временем получить самое широкое и точное научное приложение к жизни»¹⁴².

Современная мысль склонна помещать скорее науку и технику в поле искусства и культуры как более широкой сферы человекодеятельности. «Научно-технические исследования сегодня надлежит рассматривать в более широком контексте, нежели раньше: не просто как проведение очередных специализированных технических экспериментов, но как культурное творчество и культурное высказывание, что уже подразумевает собой элементы искусства <...> Так же, как в искусстве, в научно-технических исследованиях можно с успехом вычленять подтексты, их связи с более общими тенденциями культуры, различные культурные коннотации и поверхностные причины»¹⁴³.

Трудно не видеть, что появление тех или иных научных открытий при всей объективной фактичности таковых явственно корреспондирует с определенными философско-умозрительными интуициями и художественными новациями, внедряемыми сознательной волей субъекта творческой деятельности. А это означает, что т. н. естественнонаучная картина мира претерпевает изменения в общем русле с иными видами миропредставлений и входит наряду с прочими составляющими в общую парадигму эпохи. Да, наука и искусство представляют собой разные способы миропознания – но они являются разными аспектами единой онтологической картины мира, выражающими разные измерения обще-

го потока культуры. «Слияние наук можно увидеть даже там, где его не замечали сами авторы. Я имею в виду, например, музыкознание, труды по которому не упоминаются в работах по истории семиотики. Статьи и книги 20-х годов Б.В. Асафьева, А.В. Финагина, Р.И. Грубера, Б.А. Яворского показывают нам зарождение практически тех же идей, только на ином, музыкальном материале, форма в музыке, музыкальный быт и др. – это те же проблемы (даже термины повторяются), что и в формальном литературоведении. Такова, вероятно, была общая атмосфера, общее видение мира», – отмечал исследовавший языковую картину мира той эпохи Г. Почепцов¹⁴⁴.

И нельзя не согласиться с уже цитировавшимся Вяч.Вс. Ивановым, сказавшим: «Изменение хронотопа и осознание возможности многих (в определенном смысле равноправных) хронотопов было одним из основных знаков того переворота во взглядах на мир, которым ознаменовалось десятилетие 1907—1917 гг., имевшее ключевое значение для всей истории века. Не только общие контуры изменения соотношений в пространстве, но и такие детали, как типы геометрий в их связи с массой, в данном пространстве находящейся, объединяет специальную и общую теорию относительности и истоки кубистического переворота в живописи. Параллелизм представлений о пространстве-времени и о роли наблюдателя (в квантовой механике) делает возможным допущение, по которому отмеченный Эддингтоном революционный характер физики XX века позволяет считать и ее частью авангарда»¹⁴⁵. Именно поэтому представляется несомненным, что авангард следует рассматривать не как собственно художественный феномен, но именно как феномен культуры в совокупной целостности разнопорядковых проявлений.

В исследовании мирового авангарда как формы культуры следует, прежде всего, исходить из того, что он является не исключением, но именно закономерным звеном в эволюционной цепи идей и миропредставлений, т. е. одновременно следствием, итогом и началом новых процессов. И если Н. Бердяев в 1918 г. считал все происходившее на глазах его современников события культуры величайшим из кризисов искусства, то он имел в виду «кризис старого искусства и искание новых путей»¹⁴⁶. Оглядывая эту же кризисную эпоху с некоторой временной дистанции, он оценивал ее уже иначе: «Сейчас можно определенно сказать, что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности»¹⁴⁷. Все оценки историчны и относительны. И тот факт, что к концу прошедшего уже XX столетия в общественном сознании стал с особой интенсивностью проявляться интерес к духовной ситуации начала века, представляется весьма показательным – очевидно, что таким образом человек эпохи новеченто, избравший своей эмблемой знак «модерности», устремился к осознанию этой эпохи и своего места в ней. Поэтому представляется чрезвычайно важным суметь найти должный баланс между отрицающими и утверждающими тенденциями авангардной культуры как духовной основы XX века.

Не кто иной, как В. Кандинский в 1918 г. писал: «Развитие искусства, подобно развитию нематериального знания, не состоит из новых открытий, вычеркивающих старые истины и провозглашающих их заблуждениями <...> я дошел до того вывода, что беспредметная живопись не есть вычеркивание всего прежне-

го искусства, но лишь необычайно и первостепенно важное разделение старого ствола на две главные ветви»¹⁴⁸, под которыми автор разумел традиционные и новаторские формы искусства.

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

Составляет ли авангард стиль?

Собственно, вопрос этот уже был здесь проговорен, и не раз. Осталось попытаться дать на него окончательный ответ. Очевидно, что художественно-идеологический комплекс авангарда, взятый в его глубинных основаниях, тяготеет к системно-стилевой целостности. Однако даже сам вопрос о внутренней целостности авангарда до сих пор является весьма проблематичным. Так, Р. Поджоли в упоминавшейся книге считает авангард совершенно фрагментарным образованием. Д.В. Сарабьянов в работе с характерным названием «К ограничению понятия авангард» видит в нем совокупность индивидуальных стиливых направлений и полагает, что «более всего для характеристики авангарда подходит слово движение»¹⁴⁹. Р. Нойхаузер, участвовавший в серии публикаций, посвященной журналом «Вопросы литературы» проблемам авангарда, с гелертерской четкостью ставит вопрос: «Можно ли объединить авангардистские течения первой трети XX века в одно целое, которое имело бы цельную системную структуру в смысле стиливой формации и соответствовало бы тому, что В. Краусс называет "Wesenbegriff"¹⁵⁰ в схемах периодизации литературы?» и с той же прямолинейностью дает на него отрицательный ответ¹⁵¹. Крайне резко высказывается по этому поводу В.Г. Власов, автор словаря «Стили в искусстве»: «Авангард не является художественным стилем, в нем отсутствует целостность стилистических признаков <...> Художественное бессмыслие авангардного искусства является причиной и того, что за свою достаточно долгую историю оно так и не смогло обрести статус целостного художественного направления, течения или стиля»¹⁵². Подобного рода утверждения давно и прочно вошли в научный обиход.

Стиль – самоопределение эпох

Однако само художественное сознание начала века явственно стремилось к категориальному самоосмыслению именно в понятии стиля – тенденция, восходящая к самому началу XX в., когда искомый «новый» стиль долженствовал материализовать, артикулировать невнятные пока духовные упования эпохи. «В самые первые годы XX столетия в лексиконе критических статей все чаще и чаще начинает встречаться слово “стиль” – просто “стиль”, “новый стиль”, “современный стиль” и т. д. Как правило, понятием этим формулируется некое желательное или необходимое качество архитектуры и изобразительного искусства, которое им предстояло обрести, чтобы ответить на художественные требования эпохи <...> Но, быть может, самое примечательное в критической постановке вопроса заключалось в том, что рождение “стиля” представлялось естественным, логичным ответом на мучительные дилеммы современного художественного сознания и культурного быта. Обретением “стиля” должны были быть, казалось тогда, сняты острейшие противоречия между, например, космополитическими тенденциями европейской культуры и тягой к русской старине, растущим индивидуализмом творческого мышления и усиливающейся активной ролью массового художественного вкуса, стремлением к автономии искусства и настойчивым вовлечением его в реальную общественную жизнь, литературно-ассоциативной образностью символистов и совершенно определенной эволюцией всей живописно-изобразительной системы в сторону декоративизма»¹⁵³, – полагает Г.Ю. Стернин. При этом не стоит забывать и о существовании голландской группы «Стиль» (De Stijl, 1917–1931), эволюционировавшей к концепции «новой вещественности» и «нового пластицизма». Однако в самом начале группа руководствовалась девизом «Цель природы – человек, цель человека – стиль!»

Еще в 1905 г. один из провозвестников экспрессионизма, Э. Ротенауэр опубликовал книгу «Борьба за стиль», в которой писал, обозначая суть нового видения мира: «Вещи внешнего мира видит всякий; но художник в высшем смысле слова абстрагирует из вещей внешнего мира свою собственную картину <...> Стремление к стилю есть стремление к свободе от предмета, к господству над ним. Стиль – противопоставление природе»¹⁵⁴. Понятие стиля относилось не к собственно экспрессионизму, внутренне чуждому самой идее какой-либо институционализации – «воля к стилю» (понятие, впервые выдвинутое и разработанное А. Риглем в конце XIX в.) была своего рода девизом эпохи. М. Свицерская отмечает по поводу «культурной ситуации около 1905 г.», что она пронизана «волей к стилю» – «к восстановлению в правах устойчивой типологии универсальных художественных форм, способных к воплощению предельно общих, субстанциальных – на уровне архетипа и мифа – надличностных идей и понятий»¹⁵⁵. Не случайно в 1910 г. М. Кузмин уже почти с раздражением и явно от лица многих говорил: «Наконец мы произнесли то слово, которым в настоящее время так злоупотребляют и в инвективах, и в дифирамбах, – слово “стиль”»¹⁵⁶.

Конечно, так были склонны считать далеко не все. А. Бенуа, например, введший в русский художественно-критический обиход само слово «авангард»

(1910), правда, в сугубо негативном смысле (хотя куда больше досталось от него представителям художественного «арьергарда»), отрицал за современными течениями способность к созданию целостного «стиля эпохи». «Стиль – это цельность», – утверждал он, видя таковую лишь в традиционных, утвердившихся формах. Но в 1920-е гг. исторически мыслящий, тяготеющий к идее Gesamtkunstwerk'a, А. Бенуа и сам оказывается в «арьергарде» становления «стиля эпохи». Любопытнее всего, что именно классицизм форм Бенуа привлек внимание С. Дягилева, обладавшего особенным даром вписывать архаику в ненавистный Бенуа авангард. И привлек настолько, что в 1923 г. Дягилев отказался от декораций Пикассо, отдав предпочтение ретроспективистским эскизам Бенуа. Этот пример прекрасно иллюстрирует разнонаправленный модус становления авангарда именно как *стиля нового типа*.

Объективно проблема стиля была порождена самим изменившимся мировоззрением современников – тем, что Г. Вельфлин, основной интерпретатор и популяризатор понятия «стиль эпохи», обозначал словом *Sehen* («современное видение»), Аполлинер назовет затем «новым духом», а большинство современников станут именовать «новой чувствительностью», что, конечно же, было бы правильнее обозначить опять-таки немецким словом «мировоззрение» (*Weltanschauung*). Однако Вельфлин (автор идеи «истории искусств без имен») базировался в основном на картине мира искусства классической поры, возрожденческой по преимуществу, а вот В. Воррингер («Абстракция и вчувствование. Очерк психологии стиля», 1908) был ориентирован в своей трактовке стиля на органически-интуитивистское, даже иррациональное начало, более близкое поэтике авангарда. Но дело не в термине, а в содержательности понятия «стиль», о котором не кто иной, как Воррингер писал в 1915 г.: «Кажется, что самые противоречивые представления способны ужиться друг с другом так, как это никогда не случалось до сих пор в истории искусства»¹⁵⁷. (Именно так все и случилось!) И добавлял: «Но тут раздается возражение: как можно говорить о существовании общих форм созерцания там, где уживаются рядом такие противоположности, как Грюневальд и Дюрер? На это я отвечаю: почему же в искусстве дело должно обстоять иначе, чем в других областях исторической жизни!»¹⁵⁸ Казалось бы, этим все сказано, однако время распорядилось по-своему.

Попытаемся рассмотреть, каким смыслом наполнялось это понятие самими творцами авангардной эпохи. В 1913 г. М. Ларионов размышлял в статье «Лучизм»: «Всякий стиль в момент своего возникновения, в особенности, если он сразу ярко выражается, бывает так же непонятен, как и стиль отдаленных эпох. Новый стиль всегда создается прежде в искусстве, так как через него преломляются все прошлые стили и жизнь»¹⁵⁹. Специфически индивидуальный, но емкий ответ давал в 1914 г. В. Кандинский: «Стили личности и времени создают в каждую эпоху множество точных форм, которые, несмотря на их кажущееся огромным многообразие, так между собою органически родственны, что их можно смело определить как одну форму», которую художник называл «основозвуком»¹⁶⁰. «Постепенно в конечном результате возникает стиль эпохи, т. е. известная внешняя и субъективная форма»¹⁶¹. Понятно, что у Кандинского «стиль» – еще не категория и не дефиниция, а всего лишь нечто «самосущее», ищущее своего выражения: «Ясно, что внутренняя духовная сила искусства пользуется сегодняшней

формой как ступенью для перехода в область будущего»¹⁶². Однако уже только одна эта мысль дает основу для обозначения стилевого вектора: Кандинский – Филонов – Малевич – Хлебников – Платонов – Пильняк – обзриуты...

В 1919 г. В.М. Жирмунский призывал к осмыслению новых явлений в поэзии «в связи с телеологическим понятием стиля как единства приемов»¹⁶³. Системное единство художественных приемов, объединяемых понятием «стиль», В.М. Жирмунский возводил от определенного художественного произведения к поэтике конкретного автора: «Мы понимаем его как внутреннюю взаимную обусловленность всех приемов, входящих в стилевую систему. В художественном произведении мы имеем не простое сосуществование обособленных и самоценных приемов: один прием требует другого приема, ему соответствующего». Но далее распространял понятие стилевой целостности на широкий историко-литературный континуум: «Мы полагаем, что духовная культура каждой большой исторической эпохи, ее философские идеи, ее нравственные и правовые убеждения и навыки и т. д. образуют в данную эпоху такое же единство, как и ее художественный стиль»¹⁶⁴. «Вместе с тем, – оговаривает Жирмунский, – существование такого эстетического единства для целой эпохи или литературной школы объясняет факт одновременного и независимого друг от друга появления поэтических произведений, сходных по своим приемам...»¹⁶⁵ Определяющим фактором этого единства является «одинаковое жизненное устремление, которое обуславливает собою все указанные частные изменения в соответствующих ценностных рядах, органически связанных между собою как различные проявления одной и той же формы культурного творчества»¹⁶⁶. Таким образом, крупный теоретик литературы изнутри самой авангардистской эпохи свидетельствовал факт гомогенности и даже взаимопроникновения форм общественной жизни и форм искусства, связанных с «общим сдвигом духовной культуры».

К 1923 г. отечественный теоретик отточил свою трактовку стиля введением новых коннотаций и доминантной идеи, заметив, что «на деле мы замечаем при смене стилей не различные новые приемы, разрозненные "опыты" отклонения от канона, но одну главенствующую художественную тенденцию, обозначающую появление нового стиля как замкнутого единства или системы взаимно обусловленных приемов»¹⁶⁷. Практически в то же время О. Шпенглер настойчиво проводил мысль о том, что «именно стиль и творит самый тип художника. Стиль, как и культура, есть первофеномен в строжайшем гетевском смысле, все равно стиль искусств, религий, мыслей или стиль самой жизни <...> Оттого в общей исторической картине какой-либо культуры может наличествовать только один стиль – стиль этой культуры»¹⁶⁸.

В 20-х годах концепция стиля становится ведущей темой многих серьезных теоретиков культуры страны Советов, ставшей воплощением «большого стиля»: И.И. Иоффе, А.В. Луначарского, Г.В. Чичерина, В.И. Фриче, Ф.И. Шмита, М.Я. Гинзбурга, П.Н. Сакулина, В.Ф. Переверзева и др. Правда, «производственный» и социологизатор Переверзев, отвечая в конце 1920-х гг. на им же поставленный вопрос «Что такое стиль?», видел в нем «такое единство, отдельные части которого спаяны друг с другом в одно целое некоторым "формирующим принципом", некоторым формотворческим центром»¹⁶⁹. В любом случае, потребность художественно-идеологической мысли в стилевой самоидентификации была на-

столько велика, что, как отмечает КЛЭ, в 20-е годы в отечественном литературоведении стиль «был признан главной эстетической и историко-литературной категорией» (даже и в 1939 г. статья «Стиль» в Литературной энциклопедии значительно превосходит по объему аналогичную статью в КЛЭ 1972 г.) и был вытеснен в 30-х годах пришедшим ему на смену в результате эволюционного развития нормативистским понятием «метод». Излишне говорить, что целеориентированное понятие «диалектико-материалистического метода», внедренное советской идеологией вместо спонтанно определяемого искусством и жизнью понятия «стиль», было исключительно тоталитаристским нововведением. «Реалистический творческий метод», спутавший всю картину мировой культуры, просуществовал у нас бóльшую половину века, а исчез он тогда, когда уже не стало надобности и в понятии «стиль». Никакого «метода» ни в одном литературоведении мира никогда не существовало, потому что в нем не было потребности, а к изучению понятия «стиль» в родных пенатах вернулись только в последние несколько лет, начав с возрождения его родословной.

Казалось бы, как можно говорить о сколько-нибудь целостном стилевом единстве в условиях необычайно буйного произрастания и сложной иерархичности художественных направлений, групп, всяческих «-измов»? Здесь важно иметь в виду, что в авангардистской системе происходило не «разбегание», а «набегание» разнопорядковых стилевых инстанций, ведущее, в результате, к чрезвычайной уплотненности общестилевой конфигурации – естественно, не концептулируемой самими носителями авангардного сознания. Справедливо отмечал А.Б. Базилевский: «Сходство несходного состояло в том, что каждая группа претендовала на единоличное созидание новой реальности, бравировала своим новаторством и демонстрировала презрение к остальным»¹⁷⁰. Впечатление пестроты возникало в основном за счет колоритности самоназваний группировок и ярких художественных индивидуальностей, всходивших на общей духовной закваске. Имена и названия исчислялись десятками и сотнями, но художественный полиморфизм нисколько не отменяет феноменологической общности, определяемой составом картины мира.

В данном случае чисто формальные критерии не могут служить достаточным основанием для определения характера культуры, ориентированной на преобразование мира. Представляется необходимым специально оговорить, что понятия единства, общности и т. п. авангардной культуры подразумевают вовсе не полифонический тип целостности некоей множественной структуры – термин удобный и внятный в силу его укорененности в научном обиходе, – которая, как и всякий полифонизм, относится скорее к внешней, результирующей стороне явления. Дело в другом: парадоксальная целокупность авангардного полиморфизма диктуется его внутренней, пока еще не вполне познанной структурностью, отразившей процесс драматически напряженного становления огромного культурного массива.

Расцвет авангардной культуры, проявлявшийся в буйстве манифестов и деклараций, при сухом аналитическом рассмотрении может быть представлен как разнообразие числителей при одном общем знаменателе, или разность предикатов, функций при одной общей константе. Свидетель и участник авангардного движения Б. Лившиц писал: «... движение было потоком *разнородных*

и разноустремленных воль, характеризовавшихся прежде всего единством отрицательной цели. Все наши манифесты были построены по известному рецепту изготовления пушки из отверстия, обливаемого бронзой»¹⁷¹. Однако историческая дистанция придает взгляду большую объективность: «Там, где участникам и первым интерпретаторам литературного процесса виделась борьба, столкновение разных течений и школ, ныне – особенно на уровне исторической поэтики – открывается сходство эстетических систем, с одной стороны, символизма и акмеизма, с другой – символизма и футуризма»¹⁷². Солидарен с этим мнением и уже цитировавшийся М. Герман: «И все же то было время скорее диалогов, нежели противостояния»¹⁷³. Музыковед В.В. Рубцова, автор фундаментального исследования о творчестве А.Н. Скрябина, еще в 1989 г. отмечала, что сама «вариационность художественного мышления этого времени» отражает «стиль эпохи рубежа веков и рождение внутри него будущего искусства XX столетия»¹⁷⁴.

Примечательно, что разнообразные «-измы» по преимуществу не сменяли друг друга в эволюционном векторе, а существовали соположенно, практически синхронно, параллельно друг другу, как «вариации на основную тему» (А. Крусанов), что отмечают многие авангардологи, призывающие исследовать не мнимое движение от одного «-изма» к другому по эволюционно-прогрессивной шкале, но именно их совокупность и взаимосоотнесенность в синхронии.

В самом деле, все авангардистское движение, начиная от кубистского периода, Первого манифеста футуризма Маринетти и теории «лучизма» Ларионова вплоть до излета и подавления авангарда в России и Германии, смерти Маяковского и появления «Сюрреализма на службе революции» во Франции, занимает всего лишь пару с лишком десятилетий, и в этот краткий период вместились все: и «Синий всадник», и Кандинский, и супрематизм, и экспрессионизм, и дадаизм, и сюрреализм, и конструктивизм, и Элиот, и Джойс, и Брехт, и Мейерхольд, и множество ярчайших художественных явлений XX века! Уже самый тот факт, что даже основные, действительно этапные для развития мировой культуры, «-измы» не составляют причинно-следственной цепи, а выступают практически одновременно, говорит о том, что все они представляют собой проявления одной и той же культурной формации, единой и общей системы смыслов. Весь авангард можно образно представить себе как друзу сросшихся и по-разному сконфигурированных кристаллов. Эти проросты столь же индивидуальны, сколь и неотделимы друг от друга, поскольку связаны общей первоосновой, духовной матрицей. В целом же по поводу авангардной общности можно было бы выразиться словами Г. Риды, сказанными им в отношении творческой натуры П. Пикассо: «Каждый луч выходил из артистического нутра этого солнца в разное время и в разных направлениях»¹⁷⁵.

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

Сама неудержимая тенденция к свертыванию изначально гетерогенного «пучка смыслов» в формализованную категорию стиля, затвердевшую затем в монолите метода, совершенно коррелирует с общей векторностью авангардной культуры. Если в 1919 г. В. Гропиус провозглашал «*Ars una, species mille*» («Искусство едино, его разновидности множественны»), то уже в 20-е годы он формулирует прозорливую догадку: «Мы искали новый метод, а не стиль»¹⁷⁶. Однако со временем эти упорные поиски метода стали восприниматься как определенный стиль – именно с учетом специфического характера поисков. Может быть, о типологической общности эволюции авангарда говорить и затруднительно, но все же судьба отдельных его течений бывала довольно любопытна. Известно, например, что Маринетти с восхождением Муссолини попытался было вступить с ним в альянс (см., напр., Манифест «Футуризм и фашизм», 1924), поскольку видел в его идеологии и политике прямую реализацию своих лозунгов (Э. Прампolini даже создал портрет «Муссолини архитектурного»), однако его эстетика была отторгнута диктатором, тяготевшим к более стабильным формам типично тоталитарного искусства. Политический тоталитаризм не нуждался в тоталитаризме артистическом.

Именно поэтому, как пишет М. Раку, Р. Вагнер, вроде бы такой революционно-большевистский, оказался чуждым новой власти партocrats. «В самом начале революции Блок, размышляя об омассовлении Вагнера, спрашивал себя: "Почему не удалось его сломать, приспособить и сдать в исторический архив, как расстроенный, ненужный более инструмент?" Возможно, проживи он еще один-другой десяток лет, с ужасом увидел бы все то, что случилось <...> Не сумев до конца "опошлить" и "приспособить", Вагнера "сдали в Исторический музей"»¹⁷⁷. И все же в отличие от России, которая книг в кострах не сжигала, а просто опошляла их, Германия даже в лице своих верховных иерархов была гораздо терпимее к проявлениям внеортодоксального искусства. Гораздо более непростая ситуация сложилась с немецким экспрессионизмом, который уже в стадии раскола и распада пытался было обрести официальный статус (примером чему может служить деятельность Й. Мольцана, автора «Манифеста абсолютного экспрессионизма», 1919, где автор фактически солидаризовался с принципами конструктивизма). С другой стороны, и фашистские лидеры (в лице Геббельса, например) поначалу пытались представить экспрессионистский мистицизм выражением подлинно германского духа, что не помешало в конце концов включить экспрессионизм в проскрипционный список «дегенеративного искусства». Абстрагируясь от эмоционально-оценочных коннотаций, отметим, что нечто подобное в самом начале 1920-х годов происходило и с Маяковским (а также и его соратниками) в складывавшихся и не складывавшихся отношениях с новой властью, в частности, непосредственно с Лениным.

Наличие общей стилевой доминанты как раз и находит свое подтверждение в том, что эволюция ее осмысления художественной и теоретической рефлексией оказалась подверженной общим закономерностям в контексте всей мировой культуры. В СССР развитие тоталитарно-нормативистских установок приводит к тому, что на смену «стихийному» понятию стиля водружается упорядочивающий канон метода – это происходит в 1934 г. на I съезде советских писателей, который и утвердил соцреализм как единый и необходимый метод творче-

ства. «Время барокко прошло. Наступает непрерывное искусство», – констатировал В. Шкловский в 1932 г., имея в виду, конечно, не исторический стиль, но некую авторскую метафору современного искусства. Это был год разгона РАПП, последней художественной организации, фактически уже покончившей с независимостью творчества. Но к этому времени эволюционировал и сам тип общественного сознания. Пастернак отмечал в частном письме: «Там, где в здоровое время мы считали бы естественным говорить так-то и так-то, мы теперь (каждый по-разному) считаем это своим долгом. И один видит его в одном, другой – в другом. Это у всех без исключения стало делом убеждения, а не вкуса»¹⁷⁸. Практически то же в 1928 г. писал Н. Эррман («Самоубийца», опубл. 1987): «...то, что может подумать живой, может высказать только мертвый». Поэтому Н. Хренов находит возможным констатировать: «Театральность эпохи проявлялась не только в организации и оформлении политических, военных и государственных проявлений жизни. "Лицедейство" пронизывало повседневное существование. В дневнике М. Пришвин записывал, что нельзя открывать своего лица, нужно все время носить маску»¹⁷⁹.

Целая эпоха – от унанимистов до Коминтерна – являла собою единую жизненную ткань, подверженную естественным процессам перерождения и разложения, единый текст культуры, создававшийся по общим правилам одновременно во всем мире – не случайно авангард принципиально декларировал свою транснациональную сущность. Сам пограничный характер авангарда как культуры переломного типа имманентно предполагал его глубокую системность, множественную иррадиацию общих смыслов; уже было отмечено, что «общей закономерностью смены историко-культурных парадигм является <...> их системность, глубокая взаимосвязь всех социально-исторических, нравственно-психологических, философско-эстетических трансформаций и жанрово-стилевых перемен»¹⁸⁰. Именно как культурная целостность авангард предполагает становление в диахронии, во внутренней эволюционной динамике. Происходила не смена «-измов», но органичная эволюция стилевой формации.

И если разнообразные «-измы» сами по себе и в отдельности не обладают стилиобразующими качествами, то можно предположить, что в совокупности все авангардистские модификации образуют некий синкретический макростиль, обладающий структурным единством – доказательству этого Вельфлин и посвятил целую книгу. Отнюдь не случайно свидетель эпохи, теоретик искусства, отмечавший «анархизм современных художественных группировок и течений, их бесконечные дробления при абсолютной непримиримости и догматизме каждого из них в отдельности», убежденно доказывал, что «именно современное искусство, при всей разногласии его, проявило в последние годы определенное тяготение к стилю», а «господство новых идей культурного порядка <...> поставило на очередь вопрос о стиле в жизни»¹⁸¹. Это было сказано в 1927 г., фактически в момент подведения итогов авангардистской эпохи. Существует множество подобных самоопределений других участников авангардистского движения. «Таким образом, – результирует О. Калугина, – становится очевидным, насколько серьезные изменения происходили в начале XX века в самом истолковании категории стиля»¹⁸².

Стиль в современном понимании

Современная отечественная мысль, освободившаяся от догматически трактованной и авторитарно навязывавшейся категории метода, также ориентирована на понимание стиля как некоей совокупности ментальных установок в самом широком смысле: «художественный стиль – это культурно-историческая парадигма искусства определенной эпохи, подобная понятию парадигмы науки»¹⁸³; «один и тот же стиль может проявляться в научном мышлении, искусстве, политике и т. д.»¹⁸⁴; т. е. выступать как некоторый код культуры. Автор теоретического труда «Стиль и культура» Е.Н. Устюгова высказывает ряд положений, выводящих понятие «стиль» за узкодисциплинарные рамки и предлагающих в качестве основного понятие «стиль культуры»: «Он выступает как образ целостности культурной эпохи, интегрированности ее хозяйственных, политических, художественных, научных, поведенческих и прочих сфер деятельности, а также индивидуальных, групповых, всеобщих форм проявления. В стиле культуры наиболее очевидна структурная основа объединения столь разнородных элементов. Образ целостности культуры возникает, если улавливается такая связь <...> Это – системное понятие, допускающее степень нежесткой организованности, интерпретационную свободу»¹⁸⁵. Особую методологическую ценность представляет заключение исследователя о том, что «главный вопрос изучения культуры в стилевом ракурсе не столько в том, моностильна она или полистильна, сколько в том, из каких субкультур складывается общекультурная целостность, по каким основаниям они разделяются и как взаимосвязаны <...> Поэтому обнаружение и осмысление стиля требует, во-первых, установления соответствующего интервала абстракции по отношению к содержанию сферы стилового проявления, а во-вторых, фокусирования не на элементах – носителях характерного облика стиля, а на структурных связях, в которых они раскрываются как качество целостности»¹⁸⁶.

К объемному пониманию стилового общности призывал еще в 70-х гг. XX в. В.Н. Прокофьев, предлагавший оперировать понятием «стилевая модель» с тем, чтобы «пойти дальше вычленения стиливых моделей – к определению “художественных моделей мира” уже надстилевого или сверхстилевого свойства <...> В результате получается сначала стиливая модель, а на более обобщающем уровне – эпохальная модель художественного процесса, всякий раз отражающая реальную жизнь искусства не до конца, но зато в самых главных и долгодействующих его проявлениях в данное время, в том, что обеспечивает структурную его целостность и отличает его от любой другой аналогичной системы»¹⁸⁷. Именно в этом смысле и трактуется понятие стиля в применении к авангарду в данном исследовании, автор которого с удовлетворением отмечает удивительную и полную конгенитальность в понимании стилового природы авангарда¹⁸⁸ с Т.В. Котович, которая считает авангард именно «макростилем культуры». Еще более полное и буквальное совпадение концептуальных подходов автора настоящего труда и Т.В. Котович обнаруживает следующая формулировка исследовательницы: авангард «представляет стиль культуры эпохи как единую

матрицу с соотнесенностью ячеек как совокупностью *взаимобратимых смыслов* (выделено мной. – Ю.Г.)»¹⁸⁹. Именно эта идея была выражена выше через понятие энантиосемии.

Интерпретация авангарда посредством категории стиля культуры представляется не только адекватной современному уровню гуманитарной методологии, но и инструментально продуктивной. Это единство множественности, целостность которой обеспечивается не таксономической общностью формально стиливых признаков (в таком случае он оказывается стилем полистилистики), но специфическим комплексом взаимосвязанных идей, умонастроений и представлений; совокупность этих разнообразных факторов и образует картину мира данной эпохи, объединенную общностью не собственно эстетических, но онтологических оснований, обуславливающих «пульс самоосуществления культуры» (О. Шпенглер).

Еще раньше аналогичная интерпретация стиливой целостности авангарда была выработана зарубежными исследователями, вообще хронологически опередившими российских ученых в области изучения авангарда. В частности, возникла трактовка европейского авангарда как «глобальной, художественной и внехудожественной исторической культуры (авангардный способ мышления и выражения, известный нам по художественным текстам первой трети столетия, появился во всех культурных областях, от искусства и науки до политики и общества; в этой перспективе европейский авангард является "стилевой формацией" <...> или же "историческим авангардом"»¹⁹⁰. То, что эта цитата не произвольна, подтверждает следующая выдержка другого зарубежного специалиста: «Для литературы конца XIX – начала XX века характерны активные стилистические процессы, стиливые поиски, обостренное "чувство языка" <...> Это явление можно оценить как определенный этап, путь развития стиля»¹⁹¹.

В этой и других подобных интерпретациях явно отмечается наличие некоего общестилевого модуля, по определению предполагающего существование множества предикативных вариаций в пределах определенной культурно-исторической данности. Выше было показано, что авангард представляет собой целостную систему, по крайней мере, в художественном, эстетическом плане. Вместе с тем, был высказан тезис о том, что системность эта касается не только эстетики, но и общественного сознания и всей совокупности бытийных и бытовых аспектов эпохи. Если подтвердится и это предположение, то, стало быть, есть все основания для утверждения макростилевого характера эпохи авангарда.

На нынешнем этапе есть все основания видеть в авангарде своего рода культурную матрицу всего столетия. Может быть, со временем авангард будет рассматриваться как завязь стиля новеченто, характеризующего искусство всего XX века в его эволюционной целостности. И тогда, как знать, с более отдаленной исторической дистанции авангард и постмодернизм будут расценены как «юность» и «старость» единого культурного организма, обозначаемого как стиль XX века? Уже сегодня Н. Маньковская полагает возможным считать, что «с современных позиций классический авангард и высокий модернизм воспринимаются как классика XX столетия»¹⁹². Но, может быть, и понятие стиля как категории культуры переходяще и принадлежит скорее той классической системе понятий, которую авангард как раз и опрокинул?

Во всяком случае, авангард представляется парадигмой общественного сознания, обнимающей собой около трех десятилетий: от середины 10-х годов до начала 30-х. Во всех сферах, в том числе и далеких от собственно художественной жизни, проявлял себя общий модуль эпохи, могущий именоваться историческим стилем, или стилем культуры. Исторически сложилось так, что для мироощущения 1920-х гг. общим был как раз принцип единства во множественности, тяготение к целостности, универсальности, тотальности, всеобщности, всеохватности, что неизбежно отливало в категориальное самоопределение стиля. В наше время такого рода фактор можно было бы назвать «стилеобразующим сознанием» (П. Гайденко). Вопрос о единстве стилиевой природы стремительно менявшегося авангарда для многих исследователей представляется спорным, хотя основания для сомнения оказываются разнородными. Но больше ли единства было в Ренессансе, самом могучем из порывов человека к самосознанию? Конечно, Возрождение не сводится к более узкой категории стиля – но есть много общего и в интенциях, и в динамике, и в эволюции двух великих историко-культурных эпох; может быть, даже равновеликих по своему влиянию на судьбы человечества. Сопоставление двух эпох не покажется чересчур смелым, если вспомнить о концепции ускоряющегося ритма спирали мирового художественного (и, очевидно, не только художественного) процесса, предложенной в свое время В.Н. Прокофьевым¹⁹³.

И в функциональном и в структурном отношениях авангард XX века оказывался подлинной исторической рифмой Ренессансу. В искусствоведении попытки сопоставления двух сломов мировой культуры, двух великих всплесков человеческого духа предпринимались не раз¹⁹⁴, но выражались очень несмело. Пожалуй, единственное решительное высказывание в этом направлении принадлежит И.А. Азизян: «Перелом в культуре <...> на рубеже XIX-XX веков по своей радикальности сравним с переломом от Античности к Средневековью и от Средневековья к Новому времени. Это перелом стадийный, кардинальное изменение мировидения и мироощущения во всех основных параметрах, отлившихся в искусстве в новую стилиевую систему»¹⁹⁵. Впрочем, в последнее время эта идея находит все больше сторонников. «Несмотря на существующие различия в позициях и взглядах на кубизм, его исследователи практически единодушны в одном – это направление совершило самый крупный после эпохи Ренессанса переворот в европейском искусстве. Его суть видится специалистами в освобождении живописи от миметических функций, в последовательном вытеснении из живописного пространства иллюзионистических элементов. Таким образом выстроенная и осознанная художественная практика кубизма неизбежно должна была внести существенные коррективы в методологию истории искусства, ориентированную к тому моменту почти исключительно на интерпретацию миметической формы. Но оказалось, что глубина влияния кубистического метода была существенно больше и отразилась на развитии методологии гуманитарного знания в целом»¹⁹⁶. Фактически этот же тезис развивает и Н.А. Хренов в упоминавшейся книге.

Высказывания современных искусствоведов совершенно резонируют с утверждением крупнейшего представителя авангардной эпохи, которым являлся П. Флоренский: «С началом текущего века научное миропонимание

претерпело сдвиг, равного которому не найти, кажется, на всем протяжении человеческой мысли; даже скачок от Средневековья к Возрождению теряет в своей значительности, будучи сопоставлен с мыслительной стремниной нашего времени. Слово революция кажется слабым, чтобы охарактеризовать это событие культуры: мы не знаем, еще не знаем, как назвать его»¹⁹⁷. Еще более категорично высказывался на эту тему В.И. Вернадский: «XX век вносит со все увеличивающейся интенсивностью уже коренные изменения в миропонимание нового времени. Это изменения иного масштаба, чем те, которые создавались в прошлом веке <...> Может быть, переживаемый переворот научного мышления более подобен древнему кризису духовной жизни, тому, который имел место две с половиной тысячи лет назад, в VI и ближайших столетиях до нашей эры, когда создавалась великая эллинская наука, расцвела техника и впервые приняла знакомые и близкие нам формы в средиземноморском культурном центре философская мысль, а в религиозных исканиях, в мистериях, творилась глубочайшая интуиция, искание смысла бытия»¹⁹⁸.

Действительно, в историческом масштабе авангард по уровню интенциональности был, пожалуй, даже более радикальным явлением, чем само Возрождение, и, прежде всего, потому, что впервые заявил претензию на преобразование и человека и мира, впервые сделал предметом творческой воли космическое пространство, понятое как единое поле самоосуществления человека, достижения им своей подлинной сущности и предназначения поверх столетий христианского опыта. Устремленность авангарда вовне, за пределы человеческой личности, через положенный европейской культурой Нового времени канон индивидуальности и психологизма – все это подразумевало работу с иными, более масштабными категориями. Но ведь и Средневековье и Ренессанс не знали психологизма в современном понимании – каждая из этих великих художественных систем работала со своим сводом понятий. В эпоху авангарда светлый идеал преображения мира обернулся трагической практикой его преобразования. Вот характерное высказывание, взятое почти наугад: «Эта жестокость, которая будет, коли нужно, кровавой, но вовсе не окажется таковой систематически, совпадает, стало быть, с представлением о некоей сухой моральной чистоте, что не боится заплатить жизни ту цену, которую ей придется платить»¹⁹⁹.

Будучи культурной рифмой эпохи Возрождения, соизмеримый с ним по масштабу исторический авангард XX века в то же время оказался ниспровергателем центрального мифа Ренессанса – антропоцентристского мифа гуманизма, подвергнутого сомнению уже самим трагическим изводом величайшего зона человеческой культуры и окончательно дискредитированного последующим ходом мировой истории. В этом и проявилась иррационализирующая тенденция авангардизма, стремившегося избавиться от диктата рациональности и т. н. гуманизма на пути к созданию высшего, утопического и, в конечном счете, надчеловеческого мироустройства. И, в частности, один из парадоксов (парадоксальной, в общем смысле, авангардной эпохи) состоит в том, что поэтика авангарда утверждает внеположное, внебытийное время (отвергая, соответственно, время историческое) при помощи прогрессистски-революционаристского инструментария, относящегося как раз к грубо-эмпирической прагматике.

Впрочем, подобный парадокс (или, скорее, закономерность) был отмечен и А.Ф. Лосевым в его книге «Эстетика Возрождения», где едва ли не впервые отмечалась двойственная сущность ренессансного «гуманизма» и вскрывалась «обратная сторона» возрожденческого титанизма. Заканчивает же свое исследование ученый весьма красноречивым в своей двойственности выводом, который словно специально сделан по отношению к авангарду: «В истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая с подобной силой утверждала бы человеческую личность в ее грандиозности, в ее красоте и в ее величии. В истории эстетики и искусства не было другой такой эпохи, которая бы так радикально, так неопровержимо и величественно взывала к необходимости заменить индивидуальную и изолированную человеческую личность исторически обоснованным коллективом, где основанием исторического прогресса была бы уже не она, взятая в своей изоляции, а коллектив, взятый в своей человеческой грандиозности»²⁰⁰.

И когда Л. Баткин писал о «потенциальном трагизме итальянского Возрождения» как оборотной стороне его же утопистских упований, то кажется, что имелся в виду не Ренессанс, а именно авангард. В самом деле, как рифмуются начало XVI и начало XX веков: «В двадцатые-тридцатые годы чинквеченто устремленность к бесконечному вошла в открытое столкновение с не менее характерной для Ренессанса тягой к гармоничному равновесию <...> Абсолют необходимо сопряжен с ощущением недостаточности и несовершенства любого наличного бытия и с постоянным устремлением за горизонт». И лишь «ценой негативности, бессодержательности, замкнутости на себя удается логически достроить Сатурнов век, жизнь которого в оцепенении довлеет себе»²⁰¹. Духовная коллизия авангардной эпохи состояла в том, что реализация наиболее радикальных, «гуманизированных» интенций (идея социальной революции и ее экспансия, одинаково характерные для обоих типов тоталитаризма) несла в себе свою же дискредитацию и неизбежность геноцида.

Интересно рассматривает обозначенную коллизия на примере русской культуры В.К. Кантор: «Прозвучавшие в Серебряном веке призывы к "симфонической личности" (вместо гуманистической; Л. Карсавин), "обратной перспективе" (П. Флоренский), общинно-хоровому "высвобождению дионисийских энергий" (Вяч. Иванов) стали своеобразной эстетической моделью тех социально-политических структур, которые с такой убийственной силой реализовались в историческом пространстве, превращая его в антиисторическое <...> Явился пренебрегший театральной рампой хор и принялся управлять жизнью <...> Чрезвычайно интересно, что многие корифеи этого хора были так или иначе связаны с элитой Серебряного века – литературно или дружески. Значит, существовала какая-то связь, существовали умы, усвоившие игровые модели, и существовал некий фактор, позволивший превратить игру ума в реальность»²⁰². Этот фактор и эта связь действительно существовали – они-то и организуют все рассматриваемые в контексте эпохи авангарда явления.

Очевидно, что эпоха авангарда, явившись, как и эпоха Ренессанса, одним из величайших сломов мировой культуры, тем самым удостоверяет факт своей культурной (пусть и парадоксальной) стилевой целостности – целостности эпохи Авангарда.

Эволюция авангардной парадигмы

Авангард захватил мир по-военному напористо, но стратегически стихийно. Пожалуй, постичь закономерность его эволюции – от бунтарской креативности к внутреннему самоотрицанию, самоистреблению и стагнации – действительно, возможно по крайней мере с вековой дистанции. И тогда становится очевидным, что эволюция авангарда на самом деле вела к его свертыванию, оказывалась инволюцией – такая закономерность развития эстетической парадигмы вполне закономерна. В целом формула авангардистской эволюции может быть выражена удачным определением Е.Д. Гальцовой, выработанным ею в применении к сюрреализму, а именно: «от эстетики разрыва к “суммированию” культуры»²⁰³. Отчасти этот процесс был рассмотрен в начале работы, а суть его органично раскрывалась на всем ее протяжении, по мере восхождения от общих явлений к теоретически обобщающим выводам. Речь шла о создании нового образа мира, о котором Д. Ораич Толлич выразился с исчерпывающей емкостью: «Рассматриваемый в перспективе зауми на уровне диахронии, европейский авангард раскрывается как развитие от искусства и науки к политике и обществу. На исторической грани авангардной культуры созданы два тоталитарных режима, которые в категориально различных областях осуществили некоторые принципы заумного языка <...> В перспективе зауми авангардная культура прошла путь от поэтики зауми к заумной политике»²⁰⁴.

Внутренняя эволюция авангарда явственно прослеживается в любом из его аспектов – как эстетическом, так и социально-политическом, и даже естественно-научном. Причем картина становления авангарда как мировоззренческой системы прослеживается с не меньшей, а то и с большей убедительностью в сферах, имеющих к собственно искусству смежное или косвенное отношение, а то и вовсе далеких от него. Конечно, в разных видах творческой деятельности процессы происходили далеко не синхронно. Хорошо известно, что во всех культурах новаторские явления в литературе возникали в основном на фоне открытий в живописи (и опирались на них), а архитектура в силу своей специфики была более консервативна. Пожалуй, в наиболее чистом виде картина авангарда может быть прослежена в сфере идеологии, то есть на мировоззренческом уровне. При этом необходимо строго отделять идеологию как общую ткань культуры от политики как внешнего элемента общеавангардной структуры. Тем не менее, этот процесс имел отчетливо выраженные начало и финал и столь же явственно определенные этапы стадийного развития, в основном совпадающие с десятилетними периодами. Парадоксальность этого дробления отмечал, в частности, А.В. Иконников: «История советской архитектуры, если рассматривать ее в традиционных понятиях, парадоксальна. Она распадается на отрезки с точно обозначенными хронологическими пределами. Материал внутри каждого однороден и качественно отличен от предшествующего и последующего. Резкость переходов не смягчают признаки назревающих изменений и остаточные явления. Траекторию развития определяют крутые изломы, напоминающие маневр, который выполняет эскадра по команде “поворот все вдруг”»²⁰⁵. Это наблюдение в равной степени относится к универсальным культурным процессам.

По-видимому, все исследователи солидарны в том, что начало эпохи авангарда приходится на середину 1900-х годов, точнее – 1905–1907 годы. Естественно, абсолютно точную дату рождения авангарда назвать нереально, можно ориентироваться только на какие-то более или менее определенные и все же довольно значимые вехи. Поэтика авангарда проявляла себя на уровне тенденции и на более ранних стадиях – в символизме, югендстиле и других протоавангардных манифестациях, таких, как «Крик» (1893) Мунка или в философии русского космизма. В искусствоведческой среде год 1905 ассоциируется с открытием Осеннего салона в Париже, где явили себя миру фовисты, впервые обозначившие заявку на отказ от собственно живописной природы живописи, связанную с тенденцией на сотворение искусства вне привычных форм искусства. Как ни странно, еще больше точек сближения можно обнаружить с символистской группой «набидов», настолько приверженных станковой форме письма, что они уходили в цвет, как в архаику, в протоискусство и видели в творчестве род жреческого служения. Фовизм же, как известно, стал отправной точкой для экспрессионизма как формы мироотношения и как течения (в 1905 г. и утверждает себя группа «Мост») и далее – для абстрактного искусства. М. Герман с уверенностью утверждает: «Фовисты были первой реально оформившейся группой нового века, его первым авангардным движением»²⁰⁶. Но не стоит забывать и о том, что год 1905 – это еще и год появления теории относительности Эйнштейна, обозначившей революцию в физической картине мира, и год Первой русской революции, хотя во всем мире 1905 отмечается именно как год Эйнштейна.

Что еще произошло в мире именно к 1905 году? Прежде всего, изменился сам мир, равно как и представление о нем. Появление телеграфа, телефона, кинематографа – все это относится к области быта, равно как и появление саക്ഷона и двигателя Р. Дизеля. Но такие сдвиги требовали новых формул, нового типа научной и инженерной мысли, которые и привели к появлению в мире автомобиля и Эйфелевой башни. А мысль эта, в свою очередь, базировалась на распространении новых законов термо- и электродинамики, которые ставили перед человечеством все новые и новые вопросы как на макро-, так и на микроуровнях. (Вот тогда и возникла известная максима «Никакую проблему нельзя решить на том уровне, на котором она возникла».) Вот почему 1905 г. считается годом великого перелома в культурной жизни человечества.

В России в это время наблюдался необычайный подъем выставочной деятельности, пиком которого стала выставка Московского товарищества художников (1907), где впервые оказались серьезно представлены работы Гончаровой, Ларионова и Малевича. «Отсчет времени нового искусства в России как общественного феномена» предлагает начинать с 1907 г. и А. Крусанов, оговаривающий, что «предпосылки нового художественного мышления в творчестве отдельных представителей авангардистского искусства появились раньше»²⁰⁷. Именно 1907–1908 гг. стали исторической вехой для развертывания того нового мироотношения и мироощущения, которое спустя десять лет Аполлинер обозначил формулой *l'esprit nouveau* («новый дух»). «1907 и 1908 – в этих датах существует некая магия <...> Простой взгляд на синхронистическую таблицу заставляет задуматься», – пишет М. Герман²⁰⁸, приводящий целый ряд важнейших

событий в мировом – международном – искусстве. Практически одновременно на арену мирового искусства вступают П. Пикассо, Ж. Брак, Х. Грис. «Авиньонские девицы», поначалу смутившие и возмутившие даже самых близких Пикассо людей, обозначили возникновение кубизма, который американский искусствовед Дж. Голдинг назвал «самой полной и радикальной художественной революцией со времен Ренессанса». Впрочем, даже в кубистской «революции» все еще сохраняются формальные признаки картины: это, прежде всего, такой важнейший критерий как рама, восходящий к ренессансному взгляду на мир. Но искаженным оказывается уже сам вписанный в раму мир. Видимо, вполне справедливо отечественный исследователь также полагает, что «это направление [кубизм] совершило самый крупный после эпохи Ренессанса переворот в европейском искусстве»²⁰⁹. К вышеупомянутым эпохальным событиям следует добавить выставку «Голубой розы», которая совпала с выходом барселонского журнала «Футуризм». Дальнейшие события в области искусства, относящиеся к 1910-м годам, впечатляют еще больше, однако одно их перечисление займет чересчур много места. Вообще, по справедливому мнению специалиста, «глубина влияния кубистического метода была существенно больше и отразилась на развитии методологии гуманитарного знания в целом»²¹⁰.

1910-е годы ознаменованы ярко индивидуализированными поисками нового языка культуры, отмечены свободным формотворчеством, самоощущением художника как демиурга. Целеполагающая интенциональность была имманентно присуща художественно-идеологическому сознанию эпохи, ей предстояло лишь реализоваться в своем логическом развитии. Логика этой эволюции состояла в движении от парадигмы модальности (символизм-модерн-авангард) к парадигме проективности (конструктивизм – ар деко). «Как ни жизненен плюрализм, как царящим во вселенной двучашием... ни диктуется дуализм, ни тот, ни другой не удовлетворяют мысли: она успокаивается только на монизме. ...Монизм – отвага, дуализм – робость. Монизм – стиль, дуализм – бесстильность. Эстетически радует только мир-монолит»²¹¹. В сущности, самые многообразные «дискурсы» эпохи – от проявлений частной жизни до государственной политики – составляли единый текст культуры, все более тяготевавший к монологизму, тоталитарной мегаломании, выталкивающей из общего тела социальной композиции не только рефлексию или диалогизм фигур, но и мелкую пластику частных реплик.

В определенном рода научной публицистике принято сетовать на то, что авангарду якобы злонамеренно инкриминируется роль предшественника «Большого стиля» и тоталитаризма как политической системы, при этом сам он предстает в роли пассивной жертвы некоей внешней силы: «авангард, остановленный на бегу», и пр. В новейших работах, посвященных литературно-художественной ситуации первых десятилетий советского строя, бытует стойкая убежденность в том, что нормальное развитие русского авангарда, не оказавшись оно обрубленным топором сталинской тирании, вылилось бы в необычайный расцвет духовных потенций нации. Прекраснодушные суждения такого рода игнорируют жестокую истину: авангард не был умерщвлен извне – он убил себя сам, оказавшись жертвой имманентных ему как культурному феномену агрессивных интенций. Все разнообразие разнопорядковых манифестаций эпохи имело своей исходной предпосылкой один общий знаменатель: изначальную проективность и волевою интенциональность, ко-

торой в недалеком будущем предстояло развиться в тоталитарный авторитаризм, направленный на подавление индивидуализирующего самосознания. Преображающее мироотношение опредмечивало образ самого человека и направляло на него, ставшего материалом, предметом, вещью, свое трансформирующее воздействие. А.Г. Раппапорт очень точно отметил, что «саморазрушительный потенциал русского авангарда, если рассматривать его как утопическое искусство, был долгое время заслонен сталинской культурной политикой, лишившей авангард возможности умереть собственной смертью или превратиться во что-нибудь отличное от его национальной схемы. Позднее апологетика авангарда создала впечатление о его бессмертии и придала ему привкус абсолютной свободы. Подобного рода подходы не давали возможности рассматривать авангардное искусство независимо от его собственного утопического энтузиазма или видеть в его дальнейших злосчастиях внутренние причины»²¹².

Очень эмоционально описывает эту ситуацию Е. Штейнер: «Совершенно неисторично было считать, что все было полностью уничтожено тупыми и злобными невеждами, пришедшими неожиданно к власти. Такой финал был закономерен; может быть, в иных условиях это случилось бы в более отдаленные сроки и в менее кровавой форме. Закономерен, ибо прославление (пусть даже амбивалентно-пугливое) машины, схемы и плана, оголтелого продвижения вперед не могло не привести к девальвации простых и старых человеческих ценностей <...> Левые художники 20-х годов, занимаясь художественным конструированием эпохи, оказались в итоге в положении кафкианского строителя машины для экзекуций. Они стали в свой черед лишь новым материалом для нее»²¹³.

Мифогенность, агрессивность, радикализм были имманентными чертами авангарда с самого начала, и они не могли не реализоваться до своего логического конца, который и выродился в полную противоположность возмечтанной Утопии – в антиутопию, в оруэлловский «скотный двор». С самого начала все авангардные движения в целом и по отдельности проявляли крайний радикализм и крайнюю же нетерпимость по отношению ко всему, что было для них «иным». Е. Деготь тонко отметила: «Социалистический реализм <...> вписывается в давнюю русскую традицию критики авангарда за его односторонность при помощи апелляции к идеалу тотальности. Традиция эта есть часть самого русского авангарда, последним проектом которого соцреализм и стал»²¹⁴. Так, булгаковский профессор Преображенский (!) отвергает социальные преобразования большевиков, которые он находит глупыми и мелкими, однако своей научной деятельностью, политически стерильной, но направленной на преобразование естественных свойств живой природы, активизацию ее биологических потенций, он манифестирует именно стратегию насильственного революционаризма, относящегося к миру, ко всему живому и человеческому как предмету, объекту трансформации.

Да и не в большевизме дело, если уж сосредоточиваться только на русской культуре. Пусть даже и русской – но тогда вспомним «Вехи» (1909), где, например, М.О. Гершензон с горечью констатировал: «Русский интеллигент – это, прежде всего, человек, с юных лет живущий вне себя, в буквальном смысле слова, т. е. признающий единственно достойным объектом своего интереса и уча-

ствия нечто лежащее вне его личности – народ, общество, государство. Нигде в мире общественное мнение не властвует так деспотически, как у нас, а наше общественное мнение уже три четверти века неподвижно зиждется на признании этого верховного принципа: думать о своей личности – эгоизм, непристойность; настоящий человек лишь тот, кто думает об общественном, интересуется вопросами общественности, работает на пользу общую <...> И оттого неизбежно было все, что случилось, а случилось то, что жизнь русского интеллигента – личная, семейная, общественная – безобразна и непоследовательна, а сознание лишено существенности и силы»²¹⁵. Собственно говоря, рефлексия М. Гершензона и других веховцев касалась именно русской интеллигенции как искусственного общественного института, между тем как понятие личности именно в начале века в России было чрезвычайно актуализировано. Только употреблялось оно преимущественно в партийно-политическом и религиозном контекстах, то есть именно в массовом смысле. Современное же понятие личности как индивидуума еще не было развито.

Известный радикальностью своих суждений, Б. Гройс²¹⁶ был, однако, глубоко прав, когда отмечал объективную закономерность: «Поворот к социалистическому реализму <...> был частью единого развития европейского авангарда в те годы. Он имеет параллели не только в искусстве фашистской Италии или нацистской Германии, но также во французском неоклассицизме, в живописи американского регионализма, в традиционалистской и политически ангажированной английской, американской и французской прозе того времени, историоризирующей архитектуре, политическом и рекламном плакате, голливудской киностилистике и т. д.»²¹⁷ Это был реальный процесс, все еще нуждающийся в адекватной научной интерпретации, избавленной от оценочности и эмоциональности. Вполне объективно описала этот феномен Н.Л. Адаскина: «Если от решиться от праведной публицистичности в рассмотрении темы, то выясняется, что власть вовсе не породила, но лишь использовала в своих интересах тенденции, зародившиеся внутри художественного процесса много раньше упомянутых событий (т. е. «борьбы с формализмом». – Ю.Г.). Но дело не только во власти – дело в самом авангарде, его имманентных признаках. Восстанавливая историю возникновения и укоренения в советской художественной культуре тенденций, ориентированных на освоение наследий и на классику, мы обнаруживаем, что смена вектора художественной эволюции от авангардного разрыва с традициями классического искусства к его освоению была абсолютно закономерна и стала проявляться уже в начале 20-х годов. Об этом говорит опыт европейского искусства в целом, это было ясно уже современникам»²¹⁸. Впрочем, вектор, пожалуй, был один, и обозначился он задолго до самого авангарда...

Процесс этот был исторически неизбежным; он касался всей совокупности взглядов на мир, носил эпистемный характер, а не только художественный или только идеологический. Представляется несомненным, что оба феномена – «классический» / «исторический» авангард и антагонистичная ему «Культура-2» (в терминологии В. Паперного), т. е. нормативистский, консервативный этап героической эпохи авангарда, когда «общество застывает и кристаллизуется»²¹⁹, – должны рассматриваться как звенья одной цепи, как этапы единого эволюционного процесса, между которыми существует гораздо более глубокая связь, чем это обычно пред-

ставляется. Казалось бы, сходная постановка вопроса уже известна по некоторым фундаментальным работам, рассматривающим русскую модель авангардной парадигмы. Однако если Б. Гройс, например, прямолинейно политизирует авангард²²⁰, представляя его в ретроспективе метода, и полностью игнорирует его поэтику, то И. Голомшток вписывает авангард в его извод – тоталитарное искусство как тип, смазывая существенные внутренние различия²²¹. Интересные, своеобразные и спорные работы В. Паперного и А. Морозова²²² исследуют, каждая по-своему, моменты преломления авангарда в «Большой стиль» советской эпохи. Много тоньше и взвешеннее пишет об имманентности авторитарных тенденций самому классическому авангарду М. Герман, наводящий на сопоставление авангардистских интенций с тоталитарной ментальностью, равно базировавшихся на принципах радикализма, фанатизма и нетерпимости²²³. Т. Горячева же конкретно рассматривает типологическую эквивалентность идеологии и практики художественного объединения УНОВИС большевизму, равно отмеченных авторитарностью и тоталитарными установками; поэтому распространяет этот тезис на широкий круг явлений: «В высказываниях о торжестве коллектива над личностью Малевич среди художников был не одинок. Так или иначе, сформулированная, эта идея являлась неотъемлемой частью эгалитарных утопий, приверженцами которых чаще всего становились мастера геометрических направлений. Рациональность пластических законов супрематизма, неопластицизма, элементаризма, конструктивизма была вполне созвучна тотальности 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”»²²⁴.

В частности, прокламируемая конструктивизмом функциональность была в действительности совершеннейшей а-функциональностью, т. е. абсолютно не была приспособлена для реальных потребностей человека: обеспечения уюта, атмосферы тепла и домашности. Таким качеством за всю историю обладал один-единственный стиль – обвиненный в мещанстве и пошлости бидермайер. В.Г. Власов с неожиданной для энциклопедиста эмоциональностью пишет: «В стиле Бидермайер, может быть, в последний раз в истории “больших” европейских художественных стилей наблюдается полное соответствие обстоятельств жизненного уклада, быта широкого круга людей, их внутреннего мира форм искусства»²²⁵. В самом деле, бидермайер был в высшей степени бытовым стилем. А конструктивисты, строя новый быт, человеческий быт ломали – и быта не стало. На этом переходном этапе начинается возврат к традиционной системе критериев, которые, однако, не совпадают с изменившейся реальностью; образуется смысловой зазор, онтологическая пустота, порождающая поэтику абсурда. В рамках этой «новой старой» системы ценностей недавние спонтанные проявления миропреобразующих тенденций начинают интуироваться как манифестации именно деформационной эстетики и в этом качестве вводятся в ткань искусства. То есть прежняя поэтика аномативности, культивировавшая «чужое слово» как единственно «свое», теперь начинает практиковать уже и художественно-языковую норму как «чужое», отчужденное от субъекта действия, слово.

Поэтому 20-е годы (причем отнюдь не только советские!) были вовсе не концом эпохи авангарда, как это принято полагать, а этапом его внутренней эволюции, его перерождения – то есть превращения Великой Утопии в тоталитарную реальность. Атрибуировать авангард как таковой явлениям культуры, разместившимся на временном отрезке 10–20-х годов, значило бы рассматривать только начальную стадию грандиозного исторического процесса, который имел собственную закономерную и неизбежную эволюцию. Конечно, картина авангарда на взлете гораздо привлекательнее зрелища его вырождения, но наука должна быть беспристрастной, да и история не знает ни этического, ни эстетического измерений. Главный мировоззренческий сдвиг 1920-х годов состоял в том, что мир, человек, бытие стали восприниматься как материал, как объект приложения претворяющей «вещь» воли. Е. Деготь справедливо отмечает: «В начале 1920-х годов в мировом авангарде происходит важнейший эстетический (и не только эстетический! – Ю.Г.) перелом: если первый его этап (1910-е) автономизировал отдельные художественные средства, то второй (1920–1930-е) понимает произведение в целом как средство, своего рода транслятор видений подсознания (“автоматическое письмо” сюрреалистов) или идеологических посланий (советский конструктивизм – “медиаальная” татлинская Башня была первым примером такого подхода)»²²⁶. Гипертрофированный утопизм начала XX в. не просто «отменял» вечные ценности – он делал их материалом в предпринятом строительстве всемирной Вавилонской башни, всемирного здания «Великой Утопии», о реальной постройке которого всерьез размышлял Кандинский, да и не он один – идею «Собора будущего» лелеял, в частности, В.Гропиус. Модельный образец этого утопического проекта и заключен в татлинском Памятнике III Интернационалу (1919–1920), сделанном «из железа, стекла и революции». Утопическая стилевая доминанта по сути своей почти неуловима и невыразима; тем не менее, она с предельной материальностью кристаллизовалась в архитектуре – от конструктивистских инвенций до тоталитаристских реминисценций.

Любопытно проследить трансформацию авангардистского типа сознания на примере такого великого зодчего (во всех смыслах) эпохи, каким был Ле Корбюзье. Расцвет творчества великого утописта, стремившегося построить «лучезарный город», пришелся на переходный момент эволюции авангарда – середину 1920-х гг. Свои новаторские идеи он развивал в журнале с характерно авангардистским названием, воспроизводившим аполлинеровскую формулу: «Эспринуво» (1920–1925). Однако еще раньше (1918 !) А. Озанфан и Ш.Э. Жаннере (Ле Корбюзье) издают манифест «После кубизма», где декларируют отказ от субъективного произвола в изображении действительности и необходимость «очищения» ее посредством пластической простоты и детально-механистической четкости. Однако идеи Ле Корбюзье, изложенные затем в его знаменитой книге «Градостроительство» (1925), на сегодняшний взгляд явственно резонируют с далеко не самыми гуманными тенденциями авангардной эпохи – от социалдарвинизма и евгеники до идеологии и практики тейлоризма. Это утверждение, идущее вразрез с устоявшимися представлениями о гуманистической направленности идей Ле Корбюзье (субъективно таковыми и бывшими), легко удостоверяется тезисами самого архитектора, вполне по-маринеттиевски воспевавшего

«порядок», «действие», «напряжение», «страсть и энергию коллектива», «дух серийности», мечтавшего перекроить по регулярному плану Париж и Москву и именовавшего исторически сложившиеся типы застройки «дорогой ослов», которую должна была сменить прямолинейная «дорога людей», поскольку «ровная территория – это идеальная территория». Неудивительно, что столь «неправильный» памятник архитектуры как Собор Василия Блаженного он считал «бредом пьяного архитектора». Идеологическая же основа эстетических идей Ле Корбюзье была такова: «Народы, общества, города, склонные к беспечности, небрежению, подверженные лени и праздности, быстро сходят со сцены. Их побеждают и ассимилируют другие народы, более деятельные и организованные. Именно так умирают города, и на смену одним империям приходят другие»²²⁷.

В воззрениях Ле Корбюзье не было ничего особенно специфического – он просто перевел в эстетическую сферу витавшие в воздухе идеи. В сравнении с этими – пусть и утопическими – проектами реально воплощенная мегаломания и геометризм концепций ведущих архитекторов Третьего рейха Тростки и Шпеера кажутся просто игрой. Что до А. Шпеера, то он и сам признавал впоследствии свой проект перекраивания Берлина «нежизнеспособным» и «чересчур регламентированным». И когда уже в 1940-х годах Ле Корбюзье разработал свой «модуль», он, сам того не подозревая, предложил миру новую антропную модель, вобравшую в себя и авангардистские идеи машинизированного человека, и концепт человека-массы, и нормативистский идеал тоталитаризма. Однако идея «модуля» провалилась именно потому, что брала за основу образ среднего, усредненного человека, против которого как раз и восставали все противники «человека-массы», о котором речь несколько ниже. Рациональный, хотя и экстравагантный француз не подозревал о существовании древнерусской системы «всемера», который учитывал сразу несколько размерных модулей, но главное – исходил из образа *маленького*, наименьшего ростом человека, что весьма существенно для учета антропологических различий разных культур. «Модуль» – это система, где человек оказывается лишь функцией, производной от той архитектурной машины, которую автор планировал создать для человека: «дом – это машина для жилья». Казалось бы, новая антропность возвращала миру человека, отторгнутого было авангардной аксиологией. Но, опять-таки, речь идет о мнимостях, о несовпадении сущностных оснований «старой» и новой картин мира. Конечно, Ле Корбюзье – это крайний урбанизм, выхолостивший искусство до жесткой риторичности художественного дискурса. И если Ортега-и-Гассет (а до него Н. Бердяев) всего лишь фиксировал тенденцию к вымыванию собственно человеческого из картины мира, намечая контуры процесса, то великий архитектор кульминации эпохи авангарда фактически постулировал реальную дегуманизацию социума и его среды.

Гениальный Ле Корбюзье исторически проиграл именно потому, что пытался практически реализовать образы Утопии. «Из великого множества созданных им проектов планировки и реконструкции городов – в Европе и Азии, в Африке и Америке – осуществить почти ничего так и не удалось»²²⁸. Утопическая модель человеко- и мироустройства Ле Корбюзье потерпела крах именно потому, что объективно она была ориентирована не на человека и не на мир, а на их переустройство по чисто математическому, механистически-насильственному прин-

ципу: «Человек – я еще раз подчеркиваю это – определяется его отношением к порядку <...> Человек трудится лишь на базе геометрии»²²⁹. Парадигма «лучезарного города», где бы она ни реализовывалась, всегда разворачивалась от образа дворца к реальности казармы. «Изоморфность геометризма и коммунистической социальной утопии» отмечает Т. Горячева, следуя мысли Н. Бердяева: «Марксисты-коммунисты представляют собой необыкновенное, почти таинственное явление. Они живут в созданном ими фиктивном, фантастическом, мифическом, отвлеченно-геометрическом мире»²³⁰. Однако, парадоксальным образом, конструктивистский рационализм проектировщиков новой жизни и его фантазмагорическая материализация не только не противоречили друг другу, но и оказывались зеркальным отражением проекта изначальной метафизической утопии. В заключительной главе своего труда «Мнимости в геометрии» (1902–1922) П. Флоренский писал, отстаивая относительность истинности «рационалистической» картины мира: «Область мнимостей реальна, постижима <...> но переход от поверхности действительной к поверхности мнимой возможен только через разлом пространства и выворачивание тела чрез самого себя»²³¹. Следовательно, в любой из моментов разворачивания авангардистской парадигмы все, даже полярные ее компоненты структурно соответствовали друг другу, причем корреляция эта носила не только синхронический, но и диахронический характер: сохранялся лишь отмеченный философом принцип разлома и самовыворачивания реальности в некую альтернативную ей «мнимость».

Особенно интересно указанный процесс прослежен Н.В. Злыдневой на примере такой универсальной пространственной модели как сфера. Ее анализ настолько тщателен и концептуально существенен, что придется процитировать его с максимальной полнотой. «По принципу трактовки сферического объема – будь то живопись, скульптура или пространство вербальных текстов – ранний и поздний авангард различаются весьма значительно, – пишет она. – В “классическую” пору явно доминирует идея развернутой сферы – то есть пространства в разрезе, объема, вывернутого наизнанку, или взгляд “изнутри” сферической плоскости как своего рода аналитический обзор внутреннего пространства. Таковы “лирическая абстракция” В. Кандинского, лишенный гравитации пространственный срез в супрематическом мире Малевича, аналитическое препарирование материи у П. Филонова, поиски стержня-сердцевины пространственного ядра в скульптуре В. Татлина. В ряду вербальных текстов лейтмотив развернутой сферы обнаруживается в творчестве В. Хлебникова, этого Председателя Земного Шара (=сферы!), погруженного в рассечение морфем и лексем во имя обретения нового смыслового целого. (См. ниже наши соображения о приеме сечения в поэтике авангарда. – Ю.Г.)

<...> К концу 20-х годов расчлененное пространство сменяется замкнутой сферой. Набор ее психоментальных характеристик колеблется в широком диапазоне: от платонического переживания полноты до безблагодатного ужаса перед возможностью исчезновения мира-шара. Однако основной признак – замкнутость пространства, взгляд на него снаружи, акцентирование целого объема в противовес части – остается постоянным.

Испытание сферы полнотой – одна из главных инспираций зрелого К. Бранкузи. Через все творчество скульптора проходит тема шара. Шар заложен в

основу яйцевидных композиций: "Спящая муза" (1910), "Рождение мира" (1924), "Новорожденный" (1915), "Первый крик" (1914), "Прометей" (1911), "Начало мира" (1920) <...> Антитезой (она же ее парадоксальный эквивалент) "густой сфере" Бранкузи является тема полой сферы, которая возникает в русском авангарде в конце 20-х – начале 30-х годов <...> Тема полой сферы весьма значима и в творчестве обэриутов, особенно Хармса», одним из модусов существования которой является «исчезающее пространство». «Полнота и пустота сближаются. *Сфера-шар – модель космической полноты и целостности – и "пустое место" как модель особо острого переживания разъятого единства превращаются в двуединую сущность, основанную на принципе дополнительности*». (Выделено мной. – Ю.Г.). Далее исследователь рассматривает творчество Малевича, Юона и Петрова-Водкина, для которых, как она полагает, характерна трактовка сферы (земного шара) в аспекте горизонта; а в творчестве А. Платонова 1930-х годов сфера уже предстает «как утраченное обиталище», как негативно маркированное пространство, как «утрата полноты». «Граничность А. Платонова в значительной мере составляет суть авангарда "на излете", а последний во многом определяется амбивалентностью смыслов пространственной сферической модели»²³².

В 1930-е годы знаком эпохи в универсальном пространстве стал ар деко, философия которого была обозначена парижской выставкой 1925 г., для которой Ле Корбюзье и построил символический павильон под названием «Эспри нуво». Но «новый дух» Ле Корбюзье был весьма отличен от «нового духа» Аполлинера, если не противоположен ему. Новый «новый дух» вдохновлялся машинной эстетикой и стремился к строгости и простоте форм, четкости и геометричности линий. Все это было названо «очищением» и искусства, и действительности. Ар деко очень своеобразно интерпретировал пластицизм ар нуво (модерна), противоречиво сопрягая его с жесткой и прагматической архитектуроникой конструктивистского рационализма. По-видимому, ар деко вполне может считаться типологическим двойником тоталитарного «Большого стиля» (или, скорее, наоборот). Об этом убедительно пишет И.А. Азизян: «Несмотря на декларативное идеологическое отмежевание архитектуры сталинского тоталитаризма от всего мира, архитектура 1930-х годов встраивалась в мировой архитектурно-художественный процесс второй волны неоклассицизма и развития ар-деко. В определенной степени безордерная неоклассика или отечественный вариант ар-деко 1930-х годов был естественным саморазвитием стиля, отталкивающегося от предыдущей стилиевой фазы и одновременно опосредующего ее в новых условиях культуры»²³³.

В целом расхождение между функцией и смыслом делается все большим; превалирует декоративность, обретающая самостоятельное значение; брутальная гигантомания дополняется кокетливым интимизмом, даже некоторой салонностью и неоклассицистским академизмом; креативность уступает место мастерству, интерпретаторству; гениальность – талантливости, исполнительности; изображение человеческого тела приобретает утрированно-агрессивный гармонизм. (Именно таков был стиль Третьего рейха, сочетавший традиции неоклассицизма, поборником которых был предшественник А. Шпеера П.Л. Трост, и личные пристрастия фюрера, обожавшего вычурность необарокко. При

этом «стиль фюрера» непротиворечиво включал в себя и псевдофольклорные мотивы «фэлькише»). Этот стиль междустилья, сочетавший пошлости ар деко с псевдосерьезностью неоклассицизма, ярко демонстрирует транснациональное творчество Тамары Лемпицки (в личной судьбе которой также было смешано все возможное и невозможное).

Так возникает антропологическая модель массовидного типа, которая и определяет собой все сферы общественной жизни: и искусство, и науку, и экономику, и политику. Не случайно именно в начале 1930-х гг. все государства и народы стремились скрепить свои взаимоотношения фиктивными, в основном, договорами о дружбе, сотрудничестве, ненападении и т. п., что явно предвещало недоброе. Каким-то парадоксальным (энантиосемичным?) образом в 1930-е годы абсолютизированная массовидность общественного сознания обращается в свою противоположность – стремление к интимизации; возможно, происходил процесс фрактализации единого модуля. Так или иначе, «массовидное, безличностное или малоличностное содержание искусства уступало место личностному»²³⁴. Личностному – но не индивидуальному. Особенно разительным образом тональность камерности, интимизма, домашней уютности в сочетании с гигантоманией проявлялась в проектах станций метро – этой вывернутой наизнанку строительной мегаломании СССР.

В Советской России период 20–30-х гг. знаменовался чрезвычайно любопытным процессом трансформации авангардно остряющего отношения к прошлому в фазу виртуозного интерпретаторства его, внеположного самому субъекту – истории. Речь идет о том, что прокатившийся с 1917 г. шквал разгрома храмов, религиозной атрибутики и всего, что было связано с самой фактической Историей (независимо от аксиологии), все же принадлежал парадигме «мирового пожара» с ее двойственным содержательным наполнением. А вот пришедшая на смену этой деструктивной волне реставрационная тенденция, связанная с повышенным интересом к древнерусскому искусству (иконам, архитектуре), представленная именами Грабаря, Малевича, Петрова-Водкина и других деятелей авангардной эпохи, при всей своей конструктивной направленности, носила уже конформистски-умиротворяющий характер, вводила поток авангардной стихии в русло истории и традиции (равно как и мистификации). Впрочем, и реставрационные мастерские подверглись разгрому в 30-е годы, но этот эпизод принадлежит уже преимущественно политическому полю. Разумеется, данная тенденция отмечает не только реставрационную, но инновационно-созидательную практику, да и все мироотношение эпохи в целом. Тем более что одновременно началось и свертывание знаменитых коммун, предназначенных для формирования «нового человека», творца коммунистической утопии. Особенно отчетливо эта тенденция проявилась в таком формульном выражении духа эпохи, как проекты московского метрополитена, где, как отмечает исследователь, «концепция движения сменяется концепцией покоя»²³⁵. Далее автор исследования, О.В. Костина пишет: «В середине 30-х гг. пути развития художественных вкусов спрямляются, сливаются в единое русло: “обширная гамма” индивидуальных методов и приемов заменяется отдельными “выдающимися” примерами <...> и самой “правильной” ориентацией, особенно в проектировании общественных сооружений, является ориентацией на античность и Ренессанс»²³⁶.

От динамики – к статике

Тоталитарная архитектура все более впадала в архаику. Ставший придворным глашатаем А. Толстой объясняет художникам в «Известиях», что «классическая архитектура (Рим) ближе всех нам, потому что многие элементы в ней совпадают с нашими требованиями. Ее открытость, назначение – для масс, импульс грандиозности – не грозящей и подавляющей, – но как выражение всемирности, все это не может не быть заимствовано нашим строительством...»²³⁷ Но эта тенденция проявлялась не только в архитектуре, а во всем комплексе авангардной картины мира. В континууме обращенного в свою противоположность авангарда концепт вещи неожиданно обретал невероятную семантическую одновременность и классицизма и архаизма. Это было, действительно, «выражением всемирности», – достаточно вспомнить творчество Генри Мура 1920–1930-гг. Так динамичный вектор авангарда обращался, с одной стороны, в застылость монументальных форм, а с другой – в мелкую суету интимизма; «инновативным, радикальным жестом становится не создание новой формы, но манипуляция готовыми»²³⁸.

В 1920-е годы неоклассицистские тенденции особенно ярко сказываются именно в области скульптуры и архитектуры. Об этом убедительно писал В. Паперный в своей книге «Культура-2»: новая архитектура, считает он, обретает свойства вербальности, она должна выражать «основные интенции культуры – неподвижность, вертикальность, иерархичность и т. д.»²³⁹ И в самом деле, в отличие от принципиальной недешифруемости радикальных авангардистских манифестаций, неоклассицистские произведения уже «читаются», это «снятые» ряды текстов разных эпох и культур, своего рода насквозь просматриваемые палимпсесты. В поэтике авангарда в принципе «бывают странные сближенья», когда почти не ощутимые, а когда бьющие по глазам. Так, навскидку, можно припомнить здание Концертного Зала в Стокгольме (1924–1926), стилистически опередившего фасад Концертного зала имени П.И. Чайковского в Москве, изначально задуманного Вс. Мейерхольдом как самый большой и главный театр Москвы (если не РСФСР). В отличие от тяжеловесного и массивного зала Чайковского стокгольмский зал концертов поражает стройностью и легкостью фасада, атектоническую стройность которого не нарушают утрированная эклектика форм и непропорциональность архитектурного ряда. То же самое можно сказать по поводу гостиницы «Москва» (1933–1935) в ее соотносительности с мадридской (и не только) архитектурой общественных зданий 1930-х годов. Архитектура этого периода практически уже сливается со стилистикой интернационального «ар деко», типологически родственно проявляющимся советского «большого стиля».

В СССР конца 1920-х показательно возникновение концепта «литературный быт», фактически предлагающего замену динамики литературного процесса статикой металитературных обстоятельств. Понятие литературного быта фиксирует появление нового свойства произведения искусства – его включен-

ность в систему функциональных связей эндогенного характера, а стало быть, его легитимацию (или не легитимацию), в любом случае – появление в художественном поле институциональных критериев.

Характерный для перехода от 1920-х к 1930-м годам интерес к фактографичности, документальности имел своей оборотной стороной возникновение литературы абсурда, эстетики нелепости: это и Хармс, и Зоценко, и Деснос, и Гомес де ла Серна, и Каммингс и многие другие художники, либо вписывающие смысл бытия в самое повседневное обывоченное существование, либо выводящие его за пределы давящей обыденности. В мировой культуре возникла тенденция, ведущая к т. н. «театру абсурда», стадияльно принадлежащему последующему этапу модернистской эстетики. Но тенденция эта брала начало именно в 30-х годах XX века, знаменующих собой конец авангардной эпохи. Характерна надпись, сделанная К. Малевичем на обороте холста под названием «Сложное предчувствие» (1928–1932): «Композиция сложилась из элементов пустоты, одиночества, безвыходности жизни»²⁴⁰. Нагрывшее ощущение онтологического ужаса, бытийного страха, категоризированного Хайдеггером в понятии *Angst*, роднит позднего Малевича с более ранней «метафизической» живописью Дж. Де Кирико и К. Карра и с пропитанными тем же духом картинами Г. Гросса: стагнация, ступор, паралич жизненных сил и духовных энергий, пластическая замкнутость, отсутствие движения и жеста. Разумеется, данный процесс носил универсальный характер и сказывался во всем. Эволюционный путь этого движения замечательно отразился, в частности, в картине Л. Фейнингера «Рыночная церковь в вечерний час» (1930). Типично транскультурный художник (США, Германия, Франция, США), Л. Фейнингер совместил в своем творчестве приемы и способы разных школ: от экспрессионизма до конструктивизма, не вписавшись полностью ни в одну из них. Упомянутое полотно также сочетает внешний монументализм форм собора, изображенного с нижней точки зрения, – благодаря чему здание одновременно и устремляется ввысь готическими вертикалями фасада, и нависает над площадью, – с типично кубистской фактурой секущих линий, углов и призм. «Формы преломляются, смещаются, проникают друг в друга, перекрываются и отражаются; такой синтез живописи, архитектуры и музыки создает потрясающий полифонический эффект пространства, заполненного светом»²⁴¹. В середине 1930-х этот художник писал: «Я стремился изобразить движение и оживление, сейчас же я пытаюсь ощутить и выразить полный покой в объектах и даже в окружающем их воздухе. Мой мир все дальше отходит от реальности»²⁴².

Такого рода депрессивным, по сути, мироощущением, видимо и объясняется столь озадачивающая исследователей псевдореалистическая манера Малевича позднего периода. Этот период хорошо характеризует запись П. Мондриана: «Культура определенной формы приближается к своему концу. Начинается культура детерминированных отношений»²⁴³. Комментируя эту поворотную ситуацию, Н. Адаскина замечает, что «само обостренное отношение к форме – заинтересованное обсуждение языка и его по-разному понимаемой "современности" – отличает художественное сознание 20-х от идеологии 30-х»²⁴⁴. Следует особо оговорить, что процесс интеграции / адаптации / реинтерпретации прежде бунтарского духа представителей авангардного типа

сознания по отношению к изменившейся действительности представлял собой очень сложное явление: он не сводился к однозначной формуле приятия-отторжения, подавления-смирения.

Двойственность (здесь уже именно двойственность, или двоемыслие) этого процесса подробно описал В. Паперный: «В культуре действительно существует механизм мифологического мышления, но этим механизмом она не исчерпывается. В ней действует еще какой-то механизм, по-видимому, более высокого уровня, который позволяет легко и естественно соединять разные механизмы и разные требования. Культура может требовать одновременно двух взаимоисключающих вещей: стандартизации строительства и индивидуального подхода к каждому сооружению, удешевления архитектуры и достижения максимального ее богатства, физического уничтожения памятников собственной архитектурной традиции и объявления этой традиции единственным источником творчества <и т. д.>»²⁴⁵. Это глубоко справедливое соображение, высказанное, правда, в основном, по поводу советской культуры, вполне можно подкрепить примерами универсального характера. Два художника, оба мировой величины, да еще и оба выходцы из Каталонии: Пикассо и Дали. Даже письмо бывало временами схоже. Во всяком случае – поэтика. Но при этом один из них был величайшим формотворцем и протейческой личностью, всегда готовой обратиться к каким угодно темам, мотивам, манерам и материалам. Второй же – великий художник и не менее великий мифологизатор, ступил на стезю нового искусства (на что мало кто обращает внимания) фактически уже на стадии свертывания авангардной парадигмы, ближе к рубежу 30-х годов и тут же предложил свою, не каноническую версию сюрреализма. Один – воплощение творческого динамизма, второй – приверженец статичности и псевдоклассицизма с самого начала своей «авангардистской» карьеры. («Я не сюрреалист, я – сюрреализм», – утверждал он.) Метареалистичность Дали лежит за гранью авангарда и является фактом его собственной художнической биографии.

Но куда мог вести подобный псевдо- или мета- или неоклассицизм (спор о терминах в данном случае представляется бессмысленным) в эпоху модернизма, означенную именно распадом классической картины мира как в гуманитарном, так и в естественно-научном аспектах, что было подробно прочерчено выше? Он мог вести только к иллюзии классицизма, т. е. к иллюзионизму. А иллюзионизм уже сроднился с сюрреализмом. Далее можно провести прямую линию к иллюзионизму Дали (который, собственно, к сюрреализму и не принадлежал). Либо – к откровенному и изощренно оптическому иллюзионизму Эшера, о котором речи пока не было. А поговорить о нем стоит, ибо, хотя подлинный расцвет иллюзионистской графики М.К. Эшера (1898 – 1972) пришелся на поставангардистскую эпоху, как художник (и как личность) он сформировался именно в 20-е годы, а его творчество оказывается совершенно модельным для поэтики мирового авангарда: «наступил момент, когда с глаз моих словно спала пелена, – писал художник. – Я обнаружил, что техническое мастерство – больше не единственная цель: меня охватило иное желание, о существовании которого я никогда не подозревал»²⁴⁶. И, хотя Эшер был совершенно особой творческой личностью, не вписывавшейся ни в какие рамки, он оказывается чрезвычайно ярким примером проекции авангардной эстетики в

культуру всего XX века. Случай Эшера тем более интересен, что как профессиональный художник он проявил себя еще в молодости, а собственно Эшером стал под влиянием математических идей и в частности неевклидовой геометрии. Он разработал собственный тип графических изображений, который называл «метаморфозами», где переходящие друг в друга фигуры изменяют и саму плоскость. По сути, голландскому художнику удалось физически воплотить гипотетические наработки теоретиков первых двух десятилетий века, в частности, показать относительность перспективного видения мира, изобразить четырехмерность пространства и упредить математическое описание фрактала. М.К. Эшера нельзя считать художником авангардного типа, хотя он отобразил именно авангардную модель мира, поскольку главная идея Эшера – обратимость всех элементов мира. В свою очередь, искусство М.К. Эшера, которое также называют «математическим искусством», предварило не только открытие фракталов, но и теорию «порядка из хаоса», синергетики и пр. Так, опосредованно, авангард менял картину мира XX века.

В 1930-е годы авангард переходит от отрицания времени к утверждению вечности; от отрицания истории («Клячу истории в гроб загоним», «звезды - черви» и т. п.), вообще – попыток выстраивания новой космологии – к признанию аксиологического приоритета времени и истории в картине мира («Кто более матери-истории ценен?») и наконец – «В такие вот часы встаешь и говоришь / векам, истории и мирозданию». Расшатанное было основание науки вновь скрепляет концепция неопозитивизма, упорядочивающая картину мира путем строгой фиксации и классификационного описания данностей. Даже в применении к абстрактному искусству исследователь считает возможным констатировать: «В 20–30-е гг. и в построении формы, и в концептуальном аппарате преобладает структурность, которая предполагает красоту логического доказательства в каждом элементе композиции и красоту формального построения в любой философии абстрактного искусства»²⁴⁷. Смена ценностных ориентиров в картине мира была удачно описана Н.В. Злыдневой: «Если на первом этапе с точки зрения архаического сознания доминировала модель уничтожения Времени и воссоздания Мира, то теперь вес приобретает память. Именно память выступает средством возвращения к началам. При всем сходстве структур (и в раннем и в позднем авангарде доминирует идея “начала”), решительным образом разнятся акценты: в первом случае доминирует борьба со временем, во втором – воспоминание. Тем самым смысл мифологемы «начало» в позднем авангарде трансформируется: она становится теперь функциональным выражением “конца”, т. е. победы Времени над Миром»²⁴⁸.

Как уже отмечалось, перестройка историко-культурной парадигмы, даже оформленная внешне как последовательное отрицание старого, оказывается на деле поглощением и «перевариванием», т. е. перераспределением, переакцентуацией, синтезированием предшествующего культурного материала.

Год 1930 во многих отношениях оказался переломным, рубежным в общественной жизни многих культур. Пожалуй, он знаменовал собой веку культурного движения в планетарном масштабе. Заканчивалась эпоха великого Начала, онтологически сопоставимая с эсхатологическим переживанием Конца мира, маркировавшим смену историко-культурных эпох. Интенции стали ре-

альностью: вектор утопизма привел к абсурдной практике, космизм обернулся тоталитаризмом. Мнимая «победа над солнцем» обернулась победой над человеком. Распавшийся было мир входил в эпоху интегральности, и это была уже иная картина мира.

Как известно, начиная с 1932 г. в Советском Союзе вся творческая деятельность регламентируется посредством создания союзов и провозглашения единого метода «социалистического реализма». По общему мнению, принято считать, что разгон всех художественных объединений и унификация творческой (и не только) деятельности в начале 1930-х была печальной реальностью советского строя. Однако И.А. Азизян детально рассмотрела «еще один парадокс культуры 30-х: диалог о методе архитектурного творчества (в данном случае. – Ю.Г.), в том числе в унисон с западными мастерами, а отнюдь не монологическое рождение стереотипа соцреализма»²⁴⁹. В самом деле, уже в 1933 г. в Германии ликвидируется Баухауз, проводится печально знаменитая выставка «дегенеративного искусства» и декларируются т. н. «принципы фюрера»; а Франция еще в 1930 г. ставит «сюрреализм на службу революции». Стоит заметить, объективности ради, что нацисты отнюдь не считали отвергнутых ими художников (в основном, действительно, авангардистов, но не только) дегенератами: они называли их творчество «Entartete Kunst», т. е. «выродившееся» искусство, что, в сущности, было верным, так как речь шла об искусстве «сдвинутом», о природе которого и писали Бердяев, Ортега-и-Гассет и многие другие мыслители. Во всяком случае, «Entartete Kunst» было гораздо более точным обозначением, чем первоначально задумывавшееся «Verfallskunst», т. е. «разложившееся» или «упадническое» искусство. Удивительную пронизательность проявляли подчас тоталитарные лидеры. Стоит припомнить, что в Советском Союзе модернистское искусство также именовалось не иначе как «загнивающим», «гнилым», «упадническим» и т. п. Критериев при этом было, как минимум, два: во-первых, «империалистический» Запад по определению предполагался «загнивающим»; а во-вторых, в расчет брались и собственно художественные принципы, не отвечавшие законам «единственно верного» учения.

И вновь справедливо отмечает И.А. Азизян: «Параллели художественного процесса со всеми его инвективами существовали в идеологически различной среде, что наводит на мысль о демагогичности идеологий не только в тоталитарных странах, но и в условиях развитой демократии, которой дорожила Франция»²⁵⁰. Эту финальную стадию авангардного мироощущения на излете и зафиксировал один из крупнейших сопричастников его развертывания в театральном измерении – А. Арто, начавший свою книгу «Театр и его двойник» (1933) словами: «Никогда о цивилизации и культуре не говорили так много, как в этот период, когда иссякает сама жизнь и возникает странный параллелизм между повсеместным крушением жизни, лежащим в основе сегодняшней деморализации, и заботой о культуре, никогда не совпадавшей с жизнью и созданной, чтобы поучать жизнь»²⁵¹. 30-е годы – это этап институционализации культуры во всех, а не только тоталитарно организованных, государствах. Возникает, как писал П. Сорокин, «социально-психологический мономорфизм». Риторичность, нормативность, регулятивность становятся доминантой мировой культуры 30-х годов XX века.

От неоклассицизма – к неомифологизму

В целом, эпоха первой трети XX века, как уже отмечалось выше, отличалась исключительной мифологичностью, которая эволюционировала в соответствии с общей динамикой общественной жизни (содержание авангардистского мифологизма подробно раскрывается в следующей главе). По мере того как идея абсолюта материализовалась, овеществлялась в застывающих, омертвевших формах канона; по мере того как мифологема всечеловека вырождавалась в овнешненность массового тела, метафизика авангардистской эсхатологии уплотнялась во все более рационализированные и все более мрачные концепты, и в советской России, подкрепленная чисто русской идеей личного бессмертия, сгущалась в языческий культ вечно живого божества.

Любопытным образом этот процесс отразился на эволюции представлений о внутренней жизни человека. Если в 1900 г. Фрейд начинал с «Толкования сновидений», то уже в 1920 г., когда О. Ранк исследовал «Травмы рождения», он обратился к исследованию психологии масс, трактуя «рождение в мир» как изгнание из рая Утопии и «влечение к смерти», а религию – как форму массового невроза. Характерной работой 1930 г. стала «Неудовлетворенность в культуре». Характерно, что уже Юнг – в отличие от Фрейда – усматривал в бессознательном не исключительно индивидуальное, а коллективное начало, единый для всего человечества принцип. Можно сказать, что психоанализ был по-своему изоморфен авангардному сознанию, оказываясь рационально-теоретическим обоснованием самым иррациональным крайностям его практики. Психоанализ исследовал именно архетипические начала доиндивидуального «я» в человеке, его примордиальные инстинкты, порождавшие, в конечном счете, роевое, трибальное сознание, массовидность. «То же, что думали русские умы о соборности, общине, цельном знании, космизме – все это вариации доиндивидуального коллективизма, первичного “мы”», – утверждает В.И. Мильдон²⁵².

Объективно рассуждая, мы не можем не прийти к выводу, что появление феномена массового тела оборачивается деиндивидуализацией личности. Самоидентификация личности происходит в культуре, а реализация личностного, индивидуального начала предполагает культуротворческое деяние, связанное с безусловно субъектным началом. По мере становления, формирования творимой культуры индивидуально-субъектное начало не то, чтобы подавляется – оно теряет свою релевантность. Однако, приходится признать, как это и делает в своих исследованиях О.Ю. Пленков, что в тоталитарной культуре личность, даже оставаясь личностью, сама создает себе кумира, культ верховной власти и атмосферу массовидности. Подчеркнем: культ мегаломании отвечает не столько интересам тоталитарных вождей, сколько массовидным запросам народов.

Самым наглядным образом это выражается в архитектуре. И, если художественно мало-мальски образованный и небесталанный Гитлер в какой-то момент мечтал стать главным архитектором Рейха, то безграмотный, но хитроумный Сталин сделался главным архитектором СССР реально²⁵³. Так, абсурдный (к счастью, нереализованный) проект Дворца Советов предполагал, что через

центральный зал будут проходить демонстрации миллионов (!) манифестантов. «Главный зал на 15 000 человек с президиумом на 300 человек и сценой, где могли одновременно выступать 500 человек, предназначался не для работы, а для митингов. По первоначальной идее через главный зал должны были потоком проходить миллионные демонстрации. Впоследствии, по мере сакрализации идеи верховной власти, эта функция отпала. Функционально Дворец Советов изначально объединил идею "Гроссе Халле" Шпеера со шпееровским же стадионом для партийных съездов в Нюрнберге»²⁵⁴. Но и Гитлер не уступал Сталину в гигантомании: «В центре столицы рейха, которую планировалось переименовать в "Германия", проектировали проложить проспект Победы протяженностью в 5 км и шириной в 1,2 км (шире Елисейских полей); в конце этого проспекта Гитлер хотел построить Триумфальную арку высотой в 120 м (высота Триумфальной арки в Париже – 50 м) <...> Доминировать же в центре столицы должно было самое грандиозное сооружение в мире – гигантское купольное здание высотой 250 м <...> главный зал этого дворца должен был вмещать 180 тыс. человек»²⁵⁵. Подобного рода космизированная гигантомания исключала существование индивидуальной воли, пусть даже в групповых вариантах. Причем, в отличие от утопических татлинских проектов, этот, пусть и не осуществленный, замысел был абсолютно реальным и не состоялся по внеположным причинам (война и пр.) Это не случайный казус: тоталитарная, в данном случае – сталинская – мегаломания охватывала все, в том числе и манипулирование Германией, стилистику которой Сталин умело использовал.

Разительным примером эволюции человека авангардной эпохи представляется судьба такого религиозного мыслителя как П. Флоренский. В начале своего знаменитого труда «Иконостас», писавшегося примерно с 1918 по 1922 гг., он развивает мысль о Лике как явленности божественного Первообраза; в самом конце о. Павел уже говорит о переносе духовной сущности и на мертвое тело, «воскресшее и просветленное в вечности». Здесь Флоренский, разрабатывая по-своему релевантную для его времени концепцию, еще пребывает в рамках христологических идей. Но в 1933 г., уже находясь в сталинских застенках, П. Флоренский создает трактат о государственном устройстве, где, отрицая все демократические институты, с такой требовательностью и открытостью утверждает необходимость диктатуры, что вряд ли это может быть объяснено одним только рвением дознавателей. Самое поразительное даже не то, упомянув Муссолини и Гитлера, он пишет, будто «исторически их появление целесообразно, поскольку отучает массы от демократического образа мышления», а то, что именно в образе абсолютного диктатора он видит «чудо и живое явление творческой мощи человечества»²⁵⁶, т. е. проецирует на него свое представление о пресуществлении сакрального образа.

И не один П. Флоренский пережил парадоксальную трансформацию сознания; не один лишь Циолковский грезил социал-дарвинистской утопией. Кто, как не Н. Бердяев столько писал о «кризисе гуманизма» и, в особенности, в его русском, коммунистическом изводе? Но вот его же, чреватое тоталитаристским пафосом, утверждение самого начала 1920-х гг.: «Работа свободного самоограничения человека, свободной дисциплины, волевого подчинения себя сверхчеловеческой святине (! – Ю.Г.), может предотвратить окончательное истощение

творческих сил человека, она приведет к накоплению новых творческих сил и сделает возможным новый христианский Ренессанс, который для избранной части человечества наступит лишь на почве укрепления человеческой личности»²⁵⁷. В результате тот же философ вынужден был фиксировать, что русская революция породила «новый антропологический тип»: «Произошел подбор биологически сильнейших, и они выдвинулись в первые ряды жизни»²⁵⁸.

Параллельно с разворачиванием модифицированной русской соборной метафизики в ее специфически национальной версии со всеми вытекающими последствиями – и уже отнюдь не в умоглядной плоскости – распространяется идея тоталитарности, выдвинутая Муссолини в 1925 г. Понятие «тоталитарный» в то время еще не было столь однозначно одиозным: оно подразумевало и беспредельную экспансию человеческой воли как преображение духа и одновременно – полную подчиненность природы и социума притязавшей на власть воле. Примерно то же можно сказать и по поводу слова «фашизм» применительно к породившей его эпохе. (А. Мёлер различает «левый» и «правый» тоталитаризмы.) Историк Ф. Фюре замечает по этому поводу: «Прилагательное “тоталитарный” получает распространение в 20-е годы применительно к итальянскому фашизму: Муссолини с 1925 года в выступлениях перед соратниками прославляет “нашу яростную тоталитарную волю”»²⁵⁹. Заметим попутно, уточнения ради, что в 30-е годы в нацистской Германии итальянский фашизм и связанный с ним идеологический аппарат воспринимались как нечто чужое, а «фашист» означало едва ли не «ренегат». Современная концепция тоталитаризма как общественно-политической системы определенного типа сложилась в 40-х гг. XX в. Так, в июне 1941 г. Оруэлл одним из первых откликнулся на это явление страстной статьей «Литература и тоталитаризм». Через полтора-два десятилетия этот динамический императив окажется сглажен канонам идейно-художественной статики, утверждающей структурность, архитектоничность, монументальность, монолитность дискурса и гомогенность формы.

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

Эволюция же, вернее сказать – инволюция – шла по общей схеме: от жизнетворчества – к жизнестроительству, от стихийности, природной органичности и разомкнутости, многомерности, противоборства и противоречий, принципиальной «неконструктивности» («распыленности» и т. п.) – к дисциплинирующей дух «сделанности», конструктивистской упорядоченности и строгости, к замкнутости, коллективистской сомкнутости и единению. Вот яркая тому иллюстрация. «Павший строй держался на одном-единственном устое – то был индивидуализм... Искусство перестало замечать народ, коллектив и потому не чувствовало с ним внутренней связи; спасение человечества и искусства – в

коллективизме... В этом пафосе находит свое выражение чудеснейшая добродетель периода революционного перелома... добродетель коллективизма. Называйте ее как хотите: социализм, народное единство или товарищество... Но тут – не без того – не обойдется без жертвы с вашей стороны, жертвы, связанной с включением в коллектив. Вот тогда вы будете члены коллектива»²⁶⁰. Приведенный отрывок взят не более и не менее как из обращения фашистских идеологов к художникам Германии. Идеология государственно–политического абсолютизма, основанного на диктате революционной догмы, закономерным образом произрастала из апологии стихийного биологизма, дорационального чувства крови, припадания к корням, почве, упоения жизнью инстинктов, токами массового сознания.

В 1922 г. в далекой Бразилии происходит событие, имевшее судьбоносное значение для жизни страны: в рамках Недели современного искусства в национальной культуре утверждается локальная версия авангарда, эволюция которой очень скоро привела к развитию и институционализации тоталитарной идеократии, вылившейся в провозглашение в 1937 г. диктаторского «Нового государства». Причем питательной средой и несущей основой бразильского «модернизма» были начала, типологически однородные с вышеуказанными факторами, во многом определившими и становление итальянского фашизма, утвердившегося именно в 1922 г. В этом же году провозглашается СССР, а Кафка пишет «Замок». «Картина авангардного мироздания явно начинала колебаться и искажаться» (Н.Л. Адаскина).

В искусстве того времени революционная идеология не обязательно выступала в открыто лозунговом виде – она по большей части давала о себе знать в опосредованной форме своих «вторичных признаков»: через стиль, метафору, фактуру произведения. Так, отвергавшие идеологическую тенденциозность «Серапионовы братья» были, тем не менее, яркими выразителями глубинного революционаризма эпохи. Пресловутая «чудеснейшая добродетель» была фатальным образом заложена в самом преобразующем мир коде. Вот что мечталось еще в 1915 г. одному из пророков новой России: «Отчего не допустить, например, что та часть русского народа, которая не сопьется и не исподличается, не захочет променять своего богатырского первенства на чечевичную похлебку космополитического всеравенства, наконец, устоит перед соблазном дешевки "магазинов новейших изобретений", что эта часть русского народа в один поистине прекрасный день неожиданно для всех, врасплох, сюрпризом, заберет, объединенная своим сильнейшим представителем, мировую власть и... не убоявшись миллионов жертв, во имя сказочной, быть может, древней и варварской красоты, перестроит жизнь, с ребяческим хохотом и ребяческой правотою, на таких диковинных началах волшебной театральности, что все перед насильниками преклонятся...»²⁶¹ Нет, это не Ленин – это Н.Н. Евреинов, один из крупнейших «мастеров культуры», вскоре бежавший от плодов реализации собственной теории.

Утопистская тенденция авангардистской эпохи изначально вела от «распыленной» к концентрированной картине мира, от космистской, метафизической тотальности к материалистическому, механистическому тоталитаризму. От человека – к массе.

И тип этой эволюции был предсказан еще Ф. Ницше в его «Воле к власти» (1901), пронизанной глубоким пессимизмом, где философ пророчески утверждал: «Высшие точки подъема культуры и цивилизации не совпадают: не следует обманываться в вопросе о глубочайшем антагонизме между культурой и цивилизацией. Великие моменты культуры всегда были, морально говоря, эпохами испорченности; и с другой стороны, эпохи преднамеренного и насильственного укрощения зверя-человека (цивилизации) были временами нетерпимости по отношению к наиболее духовным и наиболее смелым натурам. Цивилизация желает чего-то другого, чем культура: быть может, даже чего-то прямо противоположного»²⁶². Так стоит ли вменять в вину авангарду как художественной системе Новейшего времени мнимый «распад» и «разложение» якобы гармоничной от природы картины мира и образа личности, которая в действительности оказывается полной конвенциональностью, адекватной определенной исторической эпохе? Ни одна из великих исторических эпох, и уж тем более Ренессанс, не были однозначно «прогрессивными», «гуманистическими», человеко-, свободо- и братолюбивыми, а всякий прогресс оборачивался новыми регрессами. Так и авангард: стремясь избавиться от оков рациональности на пути к созданию высшего, утопического и, в конечном счете, надчеловеческого мироустройства и, соответственно, новой, внегуманистической антропной модели, он пришел к новому типу человекобытия и к новому типу самого человека. Тип этот уже был назван: масса. Осталось рассмотреть эволюцию этого типа в исторической ретроспективе.

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

Весь вопрос в том, что со временем изменился субъект действия. На смену личности, как уже говорилось, пришла масса – именно масса, а не массы: масса, как трибально-роевое слитное тело. В связи с этим часто говорят об обезличенности человека. Да, в начале века, прежде чем потерять лик прежнего Я, человек стал примеряться к маскам (Пиранделло), идентифицировать себя с «малым сим», «уменьшенным» человеком (Чаплин, Вальехо), распадаться на собственные отслоения-гетеронимы (Пессоа, Мачадо...), мало-помалу превратился в механизм, в куклу, в циркача, клоуна, марионетку. В то же время в «условном театре» личность замещалась маской, она же была Сверхмарионеткой, управляемой единственно волей Режиссера. И все же дело не в обезличенности, да и не в появлении человека-массы, согласно дефиниции, которую дал в 1921 г. Э. Толлер, а в том, что сам репрезентант масс (диктатор-кукловод) является плотью от плоти ее, а стало быть, и своей противоположностью. Если в 1913 г. П. Клодель – крайне далекий от поэтики авангарда, но все же чувстви-

тельный к токам эпохи художник и католик (впрочем, католицизм и понимался им как всечеловеческая общность, а поэзия – как деяние, «космическое творение») – писал со светлой грустью:

Ячейки света распустились, и сеть исчезла, как сон.
Сети, в которой меня держали, нет. Я освобожден.

Моя тюрьма – единый Бог и высокий цвет земли.
Есть жатва вечно та же и той же пустыни ковыли.
(«Песня в день Святого Людовика»),

то в 1922 г. он уже мыслил иначе:

Я понял: стена, которая лишает меня свободы,
не снаружи, а внутри.

(«Стихи на обороте «Святой Женевиевы»)

В 1920-е годы Е. Замятин писал: «Мы пережили эпоху подавления масс; мы переживаем эпоху подавления личности во имя масс»²⁶³. В 1925 г. С. Эйзенштейн снимает фильм, где впервые героем оказывается не человек, не личность, а толпа, масса. В этом же году Ле Корбюзье издает свой капитальный труд «Градостроительство», основанный, в частности, на таких тезисах: «Приближается один из тех исторических моментов, когда страсть и энергия коллектива способны всколыхнуть целую эпоху <...> страсть и энергия коллектива возбуждены самыми простыми потребностями и направляются высоким стремлением к истине»²⁶⁴.

Поэтика авангарда отнюдь не индивидуалистична – это артикуляция индивидуального сознания, ищущего и одновременно бегущего массовости; сознания, ориентированного на некий абсолютный, тотально-упорядоченный волевым усилием образ мира. Носитель авангардного мироощущения может быть сколь угодно индивидуалистичен, эгоцентричен и уникален. Но, художник-теург никогда не автономен, он представляет от имени массы, массового тела, одновременно и воспевая и отвергая ее. Этой ситуации соприсутствуют целые ряды оппозиций. Столь же амбивалентна и идеология авангарда и само мироощущение эпохи. Для понимания сути такого процесса необходима иная категоризация, иной понятийный расклад. В этом процессе срабатывают специфичные доминанты. Когда в 1920 г. К. Малевич написал статью «О "Я" и коллективе», он построил ее на изобретенном им словосочетании «ВСЕ-Я» – сложной концепции, подразумевающей нечто вроде идеального массового индивидуума (характерный оксюморон): «Таким образом, устремления к коллективу – поступь великой систематизации личности с ее сокровенными "я" [в] порядок единоличия мирочеловеков, наступит "ВСЕ-Я" коллектив всего индивидуализма. Это будет наивысшей точкой сути мира, завершение в огромном "я" миллионов единиц, приобщение всего к образу "существа", явившегося через коллективное единство, наступает совершенство единоличия и единовещия или, может быть, вещи отпадут, ибо будут ничем другим как неразрывным организмом "всечеловека" единосущего, всеильного и всемогущего, всезнающего»²⁶⁵.

Но здесь важно не впасть в схематизацию, необходимо учитывать наличие множества нюансов. Так, миф об индивидуализме западного общества во многом обслуживал миф о коллективизме homo soveticus. На самом деле и в том и в другом случае доминантой общественного сознания являлась именно массовидность, которую и фиксировали философы, только качество это принимало разные формы. В зависимости от модификации массовидное сознание порождало разные мифы, но оно их порождало! Весь мир погружался в мифогенный кошмар, накал которого пришелся на 50-е годы и спал, пожалуй, только с разрешением Карибского кризиса. Маккартизм и сталинизм – это не политика, это состояние умов. Массовидный миф принес много горя его носителям. Естественно, бедствия были тем большими, чем сильнее была утопическая доминанта. А сильнее всего она была в России – в силу имманентных ей исторических обстоятельств. Западный ум был трезвее, прагматичнее по самой своей сути. Он успел вытеснить утопическую химеру на периферию своей культурной ойкумены, в результате чего она еще больше вросла в российский национальный менталитет.

Возвращаясь к вопросу о необходимости дифференциации разных аспектов одного явления, следует отметить несколько моментов. Указанная парадигматика распространяется не только на альтернативные друг другу тоталитарные режимы, но и на альтернативное тоталитаризму общество либерально-демократического типа. 30-е годы – это эпоха государственного регулирования во всех, а не только тоталитарно организованных государствах. Это с одной стороны. С другой – не все, что творилось внутри тоталитаризмов, было проникнуто тоталитарным духом. Здесь необходимы стратификации хронологического, стадийного, регионального порядка и многое другое, вплоть до индивидуально-личностных характеристик. Ведь даже тоталитарные общества в реальности не представляли собой абсолютный монолит – таковой был лишь сверхидеей, идеальным образцом. Но все же тоталитаризм – это только извод авангардной культуры, которая начиналась как грандиозный проект мироустройства.

В основе этого проекта – сложившаяся к началу XX в. картина мира, ориентированная на катастрофическое переустройство бытия и обусловившая трагико-оптимистическое переживание драмы Великой Утопии.

ПРИМЕЧАНИ

- ¹ Бердяев Н.А. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 124.
- ² Великовский С. В поисках утраченного смысла. Очерки литературы трагического гуманизма во Франции. М., 1979. С. 56–57.
- ³ Батракова С. Театр для Пикассо // Искусствознание. 2010. № 3–4. С. 295.
- ⁴ См. об этом: Бор Н. Атомная физика и человеческое познание. М., 1960; Гейзенберг В. Шаги за горизонт. М., 1987; Налимов В.В. Вероятностная модель языка. М., 1979; Лотман Ю.М. Феномен культуры // Лотман Ю.М. Избранные статьи: 3 т. Таллинн, 1992. Т. 1; Витгенштейн Л. О достоверности // Вопросы философии. 1984. № 4.
- ⁵ Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. М., 2004. С. 65.
- ⁶ К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 132, 160.
- ⁷ 2x2=5: Листы имажиниста // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000. С. 256.

- 8 См. об этом: Руднев В. Джон Уильям Данн. Эксперимент со временем. М., 2000.
- 9 Бурлюк Д. «Дикие» России // Синий всадник. М., 1996. С. 19.
- 10 Крученых А. Сдвигология русского стиха // Кукиш прошлякам. С. 68.
- 11 Аксенов И.А. Из творческого наследия // Т. I. М., 2008. С. 200.
- 12 Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 283.
- 13 Бердяев Н.А. Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства. Т. II. М., 1994. С. 414.
- 14 Ортега-и-Гассет Х. Дегуманизация искусства // Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 255.
- 15 Кривцун О.А. Перипетии идентификации художника в творчестве // Искусство и цивилизационная идентичность. М., 2007. С. 397, 398.
- 16 Цит. по: Пикассо П. Сб. статей о творчестве. М., 1957. С. 11.
- 17 Александр Туфанов – три документа о зауми // Культура русского модернизма. М., 1993. С. 223.
- 18 Губанова Г.И. Дети Солнца и дети дохлой луны // Символизм в авангарде. М., 2003. С. 238.
- 19 См.: Сахно И.М. Заумь как форма поэтической беспредметности // Русский авангард 1910–1920-х годов. Беспредметность и абстракция. М., 2011. С. 490.
- 20 Власов В.Г. Стили в искусстве. СПб., 1995. Т. I. С. 38. Резкость суждений автора доводит его до грани некомпетентности, свидетельством чего может служить следующая фраза из той же статьи АВАНГАРД, АВАНГАРДИЗМ: «Всем течениям авангардистского искусства действительно свойственна подмена духовного содержания прагматизмом, эмоциональности – трезвым расчетом, художественной образности – простой гармонизацией, эстетикой форм, композиции – конструкцией, больших идей – утилитарностью» (С. 37).
- 21 См., напр.: Герловина Р., Герловин В. Концепты. М., 2012.
- 22 Малинина Т. Формула стиля. Ар Деко: истоки, региональные варианты, особенности эволюции. М., 2005. С. 191.
- 23 Герман М. Модернизм. Искусство первой половины XX века. С. 16.
- 24 Карасик И. Манифест в культуре русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н.И. Харджиева. С. 134.
- 25 Турчин В.С. Л.И. Жевержеев и художники «Союза молодежи» // Волдемар Матвей и «Союз молодежи». М., 2005. С. 233.
- 26 Смирнов Л. Год Малевича // Наше наследие, II. 1989. С. 113.
- 27 Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 107.
- 28 Ханзен-Лёве Оге А. Русский формализм. С. 67, 68.
- 29 Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. I. М., 2001. С. 206.
- 30 См. об этом явлении, напр.: Гофман И. Gesamtkunstwerk как главная движущая идея искусства XX столетия // Москва – Берлин / Berlin – Moskau, 1900–1950. М., 1996.
- 31 См.: Иванова О.Н. Gesamtkunstwerk: культурфилософские основания, их репрезентация в театральном и художественном наследии Р. Вагнера. Автореферат дис. на соиск. уч. степ. кандидата культурологии. Киров, 2007.
- 32 Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 161, 254.
- 33 Там же. С. 261.
- 34 Там же. С. 515.
- 35 Раку М. Эйзенштейн в «вагнеровском проекте» советской культуры // Германия. XX век. Модернизм, авангард, постмодернизм. М., 2008. С. 127.
- 36 Гофман И. Gesamtkunstwerk как главная движущая идея 20 столетия // Цит. соч. С. 32.
- 37 Там же. С. 31, 35.
- 38 См.: Gómez Molleda M.D. Los reformadores de la España contemporánea. Madrid, 1966. P. 75.
- 39 Васильева С. Пятая раса. Эстетические взгляды Хосе Васконселоса. СПб., 2003. С. 120.
- 40 Там же. С. 160.
- 41 Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Л., 1986. С. 23.
- 42 Аскольдов-Алексеев С.А. Концепт и слово // Русская речь. Новая серия. Вып. II. Л., 1928.

- 43 Лихачев Д. «Концептосфера русского языка» // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1993. Т. 52, № 1. С. 3.
- 44 Там же. С. 5.
- 45 Степанов Ю. Константы. Словарь русской культуры. М., 1997. С. 42.
- 46 Зусман В. Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. 2003. №2.
- 47 См. об этом, напр.: Филкова П. Концептосфера русского языка и анализ текста // Русистика 2003: Язык, коммуникация, культура. Университетско издательство «Епископ Константин Преславски», Шумен, 2003.
- 48 Филатова А. Концепт интеллигенция в смысловом пространстве современной русской культуры // Логос. 2005. 6. С. 206.
- 49 Степанов Ю.С. Константы. Словарь русской культуры. С. 40.
- 50 Там же. С. 38.
- 51 Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 416.
- 52 Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Собр. соч.: В 4 т. Т. II. М., 1991. С. 413.
- 53 Там же. С. 413.
- 54 Флоренский П. Храмовое действо как синтез искусств // Он же. Соч.: В 4 т. Т. 2. М., 1995. С. 376.
- 55 Паунд Э. Вортизм // Антология имажизма. М., 2001. С. 336.
- 56 Цит. по: Азизян И.А. Диалог искусств XX века. М., 2008. С. 98.
- 57 Ремизов А. Взвихренная Русь. М., 1991. С. 334.
- 58 Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. СПб., 2007. С. 444.
- 59 Там же. С. 335.
- 60 Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2. Материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 2004. С. 16.
- 61 Кассирер Э. Цит. соч. С. 29–30.
- 62 Малинина Т. Формула стиля. Цит. соч. С. 191.
- 63 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 185.
- 64 Futurismo & Futurismi. Milano, 1986. P. 506.
- 65 Зверев А.М. Монтаж // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. С. 509.
- 66 Замятин Е.И. О синтетизме // Избр. произв.: В 2 тт. Т. 2. М., 1990. С. 383–384.
- 67 Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2002. С. 50, 51.
- 68 Сахно И.М. Морфология русского авангарда. М., 2009. С. 21.
- 69 Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: истоки и мифологемы. Автореферат дис. на соискание ученой степени доктора культурологии. М., 2002. С. 14, 15.
- 70 Шатских А.С. Малевич после живописи // Казимир Малевич. Собр. соч.: В пяти томах. Т. 3. М., 2000. С. 8.
- 71 Зльднева Н.В. «Свет фонарный» и лезвие луча (к проблеме доизобразительного в живописи) // История культуры и поэтика. М., 1994. С. 203.
- 72 Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М., 1998. С. 146.
- 73 Ястребова Н.А. Дипластия и эстетическое сознание // Актуальные вопросы методологии современного искусствознания. М., 1983. С. 329.
- 74 Драгомощенко А. Предисловие // Уайнбергер Э. Бумажные тигры. СПб., 2007. С. 9.
- 75 Азизян И.А. Диалог искусств XX века. С. 35.
- 76 Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. М., 2001. С. 71.
- 77 Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. М., 1991. С. 25.
- 78 Diego G. Imagen (1922). Málaga, 1989. P. 145.
- 79 Зверев А.М. Модернизм в литературе США. М., 1979.
- 80 См. ст.: Авангардизм и Модернизм // Литературная энциклопедия терминов и понятий. М., 2001.
- 81 Эткнд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 292.

- 82 См.: Янгфельдт Б. Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг. М., 2009.
- 83 Бобринская Е.А. Русский авангард как историко-культурный феномен // Авангард в культуре XX века (1900–1930). Теория. История. Поэтика. Кн. 2. М., 2010. С. 9.
- 84 Покровская Е. Слово в языке и образ в искусстве: сущностные и оценочные преобразования // Научно-культурологический журнал Relga №9 [63] 08.05.2001. <http://www.relga.ru/>.
- 85 Вольф Н. Экспрессионизм. М., 2006. С. 9.
- 86 От символистов до обэриутов. Поэзия русского модернизма. Антология. Кн. вторая. М., 2002. С. 212.
- 87 Кандинский В.В. К вопросу о форме // Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 1. М., 2001. С. 220.
- 88 Герман М. Парижская школа. М., 2003. С. 152.
- 89 Там же. С. 152–153.
- 90 Тараканова Е. Парадоксы времени в музыке XX века // Мир искусств. Альманах. М., 1995. С. 216.
- 91 Полностью фраза звучит так: «Я есть я плюс мое обывание, и если я не спасу себя, то не спасу и мое обывание» (См. «Размышления о Дон Кихоте»).
- 92 См.: Чудакова М.О. Поэтика Михаила Зощенко. М., 1979.
- 93 Бердяев Н. Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства. М., 1994. Т. II. С. 409–410.
- 94 Земсков В.Б. Одноглазый Янус. Пограничная эпоха – пограничное сознание // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. Часть 1. М.: ИМЛИ РАН, 2002. С. 6, 8.
- 95 Кружков Г. Не просто совпадение, возможно: Йейтс и Введенский // Ирландская литература XX века: взгляд из России. Специальный выпуск журнала «Диапазон». М., 1997. С. 77, 79.
- 96 Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов. М., 2002. С. 90–92.
- 97 Базилевский А. Деформация в эстетике сюрреализма и экспрессионизма // Сюрреализм и авангард. М., 1999. С. 35, 41.
- 98 Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI – начало XX вв.). СПб., 2003.
- 99 Кондаков И.В. Между «хаосом» и «порядком» (О типологии пограничных эпох в истории мировой культуры) // Кануны и рубежи. М., 2002. С. 59–60.
- 100 Леф. 1924. № 1. С. 35.
- 101 Базилевский А. Цит. соч. С. 43, 42.
- 102 Аполлинер Г. Новое сознание и поэты // Писатели Франции о литературе. М., 1978. С. 58.
- 103 Грякалов А. Русский космизм в пространстве интерпретаций // Философия космизма и русская культура. Белград, 2004. С. 49.
- 104 Едошина И.А. Цит. соч. С. 16.
- 105 Эндер З. О дневниках Бориса Эндера // Органика. Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М., 2000. С. 76.
- 106 Цит. по: Эпштейн М. Фигура повтора: философ Николай Федоров и его литературные прототипы // Вопросы литературы. 2000. № 6.
- 107 Поэтические начала // Русский футуризм. М., 1999. С. 56.
- 108 Циолковский К.Э. Живая Вселенная (1918) // Вопросы философии. 1992. № 6. С. 152.
- 109 Троцкий Л.Д. Литература и революция. М., 1923. С. 196.
- 110 Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., 1990. С. 149.
- 111 Жеребин А.И. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004. С. 73.
- 112 Циолковский К.Э. Космическая философия. М., 2001. С. 13.
- 113 См. об этом: Бобринская Е.А. Новый человек в эстетике русского авангарда 1910-х годов // Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003.
- 114 Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М., 2007. С. 61.
- 115 Флакер А. Системность и несистемность авангарда // Живописная литература и литературная живопись. М., 2008. С. 64.
- 116 Там же. С. 68.

- 117 Там же. С. 69.
- 118 Аксенов И.А. Из творческого наследия. Т. II. Москва, 2008. С. 29.
- 119 Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 117.
- 120 Крылова Н.В. Медный век: Очерк теории и литературной практики русского авангарда. Петрозаводск, 2002.
- 121 Рабинович В.Л. Авангард как нескончаемое начало // Вопросы литературы. 1996. № 1. С. 292.
- 122 См. об этом, в частности: Клинг О. Серебряный век – через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) // Вопросы литературы. 2000. № 6.
- 123 Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. С. 11.
- 124 Ст. «Русский авангард» // Русская философия. Словарь. М., 1995. С. 426.
- 125 Юшкова О.А. Представители русского авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 46.
- 126 Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2002. С. 9.
- 127 Мириманов В.Б. Европейский авангард и традиционное искусство // *Arbor mundi* – Вып. 2, 1993. С. 94.
- 128 Замятин Е.И. О синтетизме // Избр. произв.: В 2 т. Т. 2. М., 1990. С. 383.
- 129 Кузнецов Б.Г. Эйнштейн. Жизнь. Смерть. Бессмертие. М., 1980. С. 578.
- 130 Там же. С. 652.
- 131 Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года. М., 1998. С. 21.
- 132 Гидион З. Пространство, время, архитектура. М., 1984. С. 32.
- 133 Там же.
- 134 Иванов Вяч.Вс. Наука о человеке. Введение в современную антропологию. М., 2004. С. 26.
- 135 Иванов Вяч.Вс. Хлебников и типология авангарда XX века // *Russian Literature*, XXVII. 1990. P. 11.
- 136 Соколов Ип. Ренессанс XX века // Русский экспрессионизм. М., 2005. С. 57.
- 137 Малевич К.С. Из книги о беспредметности // Казимир Малевич. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 2004. С. 208.
- 138 Якобсон Р. Язык и бессознательное. М., 1996. С. 261.
- 139 Цит. по: Азизян И.А. Коллаж в скульптурных картинах А. Архипенко // Русский авангард 1910–1920-х годов. Проблема коллажа. М., 2005. С. 95.
- 140 Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. С. 403.
- 141 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 263.
- 142 Цит. по: Мазаев А.И. Искусство и большевизм. 1920–1930. СПб., 2007. С. 239–240.
- 143 Уилсон Ст. Искусство и наука как культурные действия // *Логос*. 2006. № 4. С. 112–113.
- 144 Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года. С. 8.
- 145 Иванов Вяч. Вс. Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 4: Знаковые системы культуры, искусства и науки. М., 2007. С. 347.
- 146 Бердяев Н. Кризис искусства // *Философия творчества, культуры и искусства*. М., 1994. С. 400.
- 147 Бердяев Н. Русский духовный ренессанс начала XX в. и журнал «Путь» // Там же. С. 302.
- 148 Кандинский В.В. Ступени. Текст художника // Он же. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 292.
- 149 Сарабьянов Д.В. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 266.
- 150 Зд.: «понятийный концепт» – Ю.Г.
- 151 Нойхаузер Р. Авангард и авангардизм // Вопросы литературы. 1992, вып. III. С. 125.
- 152 Власов В.Г. Стили в искусстве. Т. I. М., 1995. С. 36, 38.
- 153 См.: Стернин Г.Ю. Современное искусство и проблема стиля в художественной жизни России на рубеже двух веков // Стернин Г.Ю. Русская художественная культура второй половины XIX – начала XX века. М., 1984. С. 167.
- 154 Цит. по: Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. С. 72.
- 155 Свидерская М.И. «Девочка на шаре» и «Девушка с лотосом» // Каталог выставки «Диалоги в пространстве культуры». М.: ГМИИ им. Пушкина, 2002. Цит. по: www.msviderskaya.narod.ru.

- 156 Кузмин М. О прекрасной ясности // Антология акмеизма. М., 1997. С. 196.
- 157 Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля в новом искусстве. (Предисловие к первому изданию). М., 2009. С. XXXII.
- 158 Там же. С. XXXIV.
- 159 Ларионов М. Лучизм // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917). СПб., 2008. С. 112.
- 160 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 184.
- 161 Там же.
- 162 Там же. С. 185.
- 163 Жирмунский В.М. Задачи поэтики // Он же. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 18.
- 164 Там же. С. 34, 37.
- 165 Там же. С. 35.
- 166 Там же. С. 37, 38.
- 167 Там же. С. 100.
- 168 Шпенглер О. Закат Европы. М., 1993. Т. 1. С. 373.
- 169 Из истории советской эстетической мысли. 1917 – 1932. М., 1980. С. 437.
- 170 Базилевский А.Б. Польские версии авангардизма // Авангард в мировой культуре (1900–1930). Теория. История. Поэтика. М., ИМЛИ РАН. 2010. Кн. 2. С. 576.
- 171 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 216.
- 172 Клиг О. Серебряный век – через сто лет («Диффузное состояние» в русской литературе начала XX века) // Вопросы литературы, № 6, 2000. С. 83. Эта проблематика подробно представлена в сб. статей: Символизм в авангарде. М., 2003.
- 173 Герман М. Модернизм. СПб., 2008. С.186.
- 174 Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 321.
- 175 Рид Г. Краткая история современной живописи. М., 2006. С. 143.
- 176 Цит. по: Каплун А.И. Стиль и архитектура. М., 1985. С. 12.
- 177 Раку М. Эйзенштейн в «вагнеровском проекте» советской культуры // Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Германия. XX век. М., 2008. С. 144–145.
- 178 Пастернак Б. Об искусстве. М., 1990. С. 325.
- 179 Хренов Н. Социально-политический аспект культуры 30–40-х годов // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М., 1995. С. 61.
- 180 Пахсарьян Н.Т. К проблеме изучения литературных эпох: понятие рубежа, перехода и перелома // Литература в диалоге культур-2. Материалы международной научной конференции. Ростов-на-Дону, 2004. С. 17.
- 181 Фабрикант М.И. Признаки стиля // Искусство, кн. I. 1927. С. 9.
- 182 Калугина О. Стиль как культуроспецифический код // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008. С. 107.
- 183 Бергер Л.Г. Пространственный образ мира (парадигма познания) в структуре художественного стиля // Вопросы философии. 1994. № 4. С. 114.
- 184 Устюгова Е.Н. Стиль и культура. Опыт построения общей теории стиля. СПб., 2006. С. 15.
- 185 Там же. С. 167, 168.
- 186 Там же. С. 169.
- 187 Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса, их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Критерии и суждения в искусствознании. М., 1986. С. 338, 337.
- 188 См.: Гирич Ю.Н. Авангард как исторический стиль // Творчество'98; он же: Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002.
- 189 Стиль // Котович Т.В. Энциклопедия русского авангарда. Минск, 2003. С. 306.
- 190 Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. (Материалы Первого международного симпозиума «Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре». Роверето, Венеция, 1989.) Vern, 1991. С. 57.

- ¹⁹¹ Левин В. Проза начала века (1900–1920) // История русской литературы: XX век. Серебряный век. (Пер. с франц.). М., 1995. С. 272.
- ¹⁹² Бычков В., Маньковская Н. Хронотипология неклассических форм художественно-эстетического сознания // Искусствознание. 2008. № 4. С. 94.
- ¹⁹³ См.: Прокофьев В.Н. Художественная критика, история искусства, теория общего художественного процесса, их специфика и проблемы взаимодействия в пределах искусствознания // Критерии и суждения в искусствознании. Цит. соч.
- ¹⁹⁴ См., напр.: Сарабьянов Д.В. К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века // Он же. Русская живопись. Пробуждение памяти. С. 283.
- ¹⁹⁵ Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. С. 29.
- ¹⁹⁶ Лукичева К.Л. Методологические проблемы изучения кубизма // Пикассо и окрестности. Сб. статей. М., 2006. С. 42–43.
- ¹⁹⁷ Флоренский П.А. Сочинения. Т. 2. М., 1996. С. 632.
- ¹⁹⁸ Вернадский В.И. Мысли о современном значении истории знания. (1926 г.) // Комиссия по истории знаний. 1921–1932. Из истории организации историко-научных исследований в Академии наук. СПб., 2003. С. 97.
- ¹⁹⁹ Арто А. Театр жестокости. (Второй манифест) // Театр и его двойник. М., 1933. С. 133.
- ²⁰⁰ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М., 1978. С. 614.
- ²⁰¹ Баткин Л. Об истоках трагического в Высоком Возрождении // Микеланджело и его время. Сб. статей. М., 1978. С. 151, 154, 153.
- ²⁰² Кантор В.К. Расцвет и падение эпохи артистизма // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. М.: ИМЛИ РАН, 2002. Часть II. С. 308–309.
- ²⁰³ См.: Гальцова Е.Д. Сюрреализм: от эстетики разрыва к «суммированию» культуры // Авангард в культуре XX века (1900–1930). Теория. История. Поэтика. Кн. 1. М., 2010.
- ²⁰⁴ Ораич Толич Д. Заумь и дада // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern, 1991. С. 77.
- ²⁰⁵ Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. I. М., 2001. С. 276.
- ²⁰⁶ Герман М. Модернизм. Цит. соч. С. 77.
- ²⁰⁷ Крусанов А. Русский авангард. 1907–1932.: В 3 т. Т. 1. СПб., 1996. С. 8.
- ²⁰⁸ Герман М. Модернизм. С. 83.
- ²⁰⁹ Лукичева К.Л. Методологические проблемы изучения кубизма // Пикассо и его окрестности. М., 2006. С. 43.
- ²¹⁰ Там же. С. 43.
- ²¹¹ Айхенвальд Ю. Похвала праздности. М., 1922. Цит. по: Голубков М.М. Утраченные альтернативы. Формирование модернистской концепции советской литературы. 20–30-е годы М., 1992. С. 86.
- ²¹² Раппапорт А.Г. Утопия и авангард: портрет у Малевича и Филонова // Вопросы философии. 1991. № 11. С. 33.
- ²¹³ Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. Искусство советской детской книги 1920-х годов. М., 2002. С. 219.
- ²¹⁴ Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2002. С. 140.
- ²¹⁵ Вехи. Из глубины. М., 1991. С. 73–74.
- ²¹⁶ См., напр.: Гройс Б. Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда // Вопросы литературы. 1992. № 1.
- ²¹⁷ Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 16.
- ²¹⁸ Адашкина Н. О двух пониманиях классики в советской художественной культуре // Искусствознание. 1999. № 2. С. 449–450.
- ²¹⁹ Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 20.
- ²²⁰ См.: Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993.
- ²²¹ См.: Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.
- ²²² См.: Морозов А.И. Конец утопии. Из истории советского искусства в СССР 1930-х годов. М., 1995.
- ²²³ Герман М. Модернизм. Цит. соч. С. 366.

- 224 Альманах Уновис. № 1. Факсимильное издание. Подготовка текста, публикация, комментарии, вступительная статья Т. Горячевой. М., 2003. С. 21, 42.
- 225 Власов В.Г. Стили в искусстве. Словарь. Т. 1. СПб., 1995. С.107.
- 226 Деготь Е. Русское искусство XX века. С. 63.
- 227 Ле Корбюзье. Градостроительство // Он же. Архитектура XX века. М., 1970. С. 29.
- 228 Батракова С.П. Искусство и утопия. М., 1990. С.196.
- 229 Ле Корбюзье. Новый дух в архитектуре // Он же. Архитектура XX века. М., 1970. С. 71.
- 230 Альманах «Уновис». С. 43.
- 231 Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. М., 2004. С. 53.
- 232 Злыднева Н.В. Об одной пространственной модели авангарда «на излете» // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 384–385, 386–387, 389, 390, 393–394.
- 233 Азизян И.А. Диалог искусств XX века. С. 240, а также с. 250.
- 234 Блок В. Советский театр 30-х годов // Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М., 1993. С. 220.
- 235 Костина О.В. Московское метро (30–50-е годы) // Искусство Востока. Миф. Восток. XX век. СПб., 2006. С. 27.
- 236 Там же. С. 32–33.
- 237 Цит. по: Хмельницкий Дм. Зодчий Сталин. М., 2007. С. 63.
- 238 Деготь Е. Русское искусство XX века. С. 75.
- 239 Паперный В. Культура Два. С. 227.
- 240 Цит. по: Герман М. Модернизм. С. 198.
- 241 Вольф Н. Экспрессионизм. Berlin, 2006. С. 40.
- 242 Там же.
- 243 Цит. по: Рид Г. Краткая история современной живописи. Цит. соч. С. 194.
- 244 Адашкина Н. О двух пониманиях классики в советской художественной культуре. С. 450.
- 245 Паперный В. Культура Два. С. 213.
- 246 Эшер М.К. Графика. Предисловие и аннотации художника. Köln, 2001. С. 5.
- 247 Турчин В.С. По лабиринтам авангарда. С. 133.
- 248 Злыднева Н.В. Мифологема начала в позднем авангарде // От конструктивизма до сюрреализма. М., 1996. С. 146.
- 249 Азизян И.А. Диалог искусств XX века. С. 279.
- 250 Там же. С. 220–221.
- 251 Цит. по: Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 19. См. также: Арто А. Театр и его двойник. М., 1993.
- 252 Мильдон В.И. «Мы» как мифологическая форма русской мысли // Теория художественной культуры. Вып. 13. М., 2010. С. 355.
- 253 См.: Хмельницкий Дм. Зодчий Сталин. М., 2007.
- 254 Хмельницкий Дм. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007. С. 78.
- 255 Пленков О.Ю. Тайны Третьего Рейха. Культура на службе вермахта. М., 2011.
- 256 Флоренский П.А. Сочинения. Т. 2. М., 1995. С. 526, 651, 652.
- 257 Бердяев Н. Смысл истории. М., 1990. С.141.
- 258 Бердяев Н. Философия творчества, культуры, искусства. Т. I. М., 1994. С. 457.
- 259 Фюре Ф. Прошлое одной иллюзии. М., 1998. С. 187.
- 260 Цит. по: Чащина Л. Павел Васильев: трагедия «вольного каменщика» // Вопросы литературы. 1991. № 6. С. 17–18.
- 261 Евреинов Н.Н. Театр для себя. Часть II. Театр в будущем. Петроград, 1916. С. 103.
- 262 Ницше Ф. Воля к власти. REFL-book, 1994. С. 97. (Репринт издания 1910 г.).
- 263 Замятин Е. Я боюсь // Замятин Е. Лица. Нью-Йорк, 1955. С. 151.
- 264 Ле Корбюзье. Архитектура XX века. М., 1970. С. 25.
- 265 Малевич К. О «Я» и коллективе // Альманах Уновис. Факсимильное издание. Подготовка текста, комментарии, вступ. статья Т. Горячевой. М., 2003. С. 103.



ЧАСТЬ III

ОНТОЛОГИЯ

Мифологизм авангард

Волей-неволей приходится в который раз отмечать парадоксальность природы авангарда как типа культуры переходной по преимуществу, проникнутой ретропроспективными утопиями¹. Отсюда и неизбежная двойственность ее системы: она, как двуликий Янус, обращена одновременно и в будущее и в прошлое. Кризисное состояние мира порождает спасительную атмосферу мифологизма. М.В. Гришин писал по этому поводу: «В первой половине XX в. в европейской культуре произошли кардинальные перемены <...> Почти синхронно событиям, происходившим в политической и социальной жизни Европы, иногда чуть раньше, иногда чуть позже или параллельно, в культуре западного Модерна происходит интеллектуальная реабилитация традиционного мифа и соответствующих ему структур и представлений. Попытки глубинной интерпретации и реабилитации архаического мифа в теоретических трудах Э. Дюркгейма, Э. Кассирера, Л. Леви-Брюля, А.Ф. Лосева, К. Леви-Строса, Б. Малиновского, К.Г. Юнга, О.М. Фрейденаберга, М. Элиаде и многих других философов, религиоведов, этнологов, социологов и теоретиков культуры были не случайными и, видимо, отвечали общей направленности европейской культуры, в которой тон стали задавать иррациональные силы, представленные вырвавшейся из подполья массой, руководимой радикально настроенными политическими вождями, создававшими новые мифологии и тут же воплощавшими их в прямое политическое действие»².

Является общепризнанной оценка авангардной эпохи как утопической по преимуществу. Но тип, характер и этиология самого этого утопизма обретают свои подлинный смысл и значение лишь при соотнесении с центральным мифом эпохи, и миф этот – эсхатологический, предполагающий преобразование мира через гибель и разрушение: «космогнозэсхатологический миф», в терминологии О.М. Фрейденаберга, или «творчески-активный эсхатологизм», по Н. Бердяеву. Не случайно именно в этот период Н. Бердяев рассуждал: «В глубочайшем смысле слова история есть творимый миф <...> История – то, что вечно есть, как динамика духа. Историзм должен быть применен к самим глубинам духовной жизни, а сама история понята как динамика духа, как духовная жизнь в творческом процессе»³.

В подтверждение этого тезиса (могущего быть обширно иллюстрированным), достаточно привести воспоминание А.Ф. Лосева о докладах П.А. Флоренского: крупный религиозный мыслитель, пришедший к своего рода «философскому авангардизму» (Р. Гальцева), страстно утверждал, что «все существующее должно быть доведено до окончательного распада, распыления, расплавления, что покамест все старое не превратится в чистый хаос и не будет истерто в порошок, до тех пор нельзя говорить о появлении новых и устойчивых ценностей»⁴. Пожалуй, единственным авангардным проявлением, лишенным эсхатологического мотива, был сюрреализм, но в сюрреализме чрезвычайно значимой была революционаристская составляющая, вписывающаяся в эсхатологическую перспективу. Но и сюрреализм, как можно судить уже по самому термину, изначально

но предполагал некое трансцендирование смысла в n-измерение бытия. Целью сюрреалистического творчества А. Бретон считал достижение «подлинной жизни», лежащей за пределами рационального умопостижения.

Видимо, идея распыления мира была своего рода мировоззренческим топором, характерным для духовного ландшафта эпохи: не случайно Н. Бердяев в эссе «Кризис искусства» (1918) постоянно возвращается к образу «космического распыления и распластования», «космического разложения», «распыления плоти мира». Но все дело в том, что понимал философ под «распадом» и «распылением». Ведь по сути, речь идет о возврате к изначальным первоэлементам материального мира и способа его выражения (в поэзии происходило то же самое) с целью выхода в некий трансцензус, в инобытие, в новую, надбытовую, космически обустроенную жизнь. Об этом и писал Н. Бердяев в очерке о Пикассо, который вызывал у него «чувство жуткого ужаса». И тем не менее: «Пикассо – гениальный выразитель разложения, распластования, распыления физического, телесного, воплощенного мира <...> Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами <...> Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, – там уже внутренний слой природы, иерархия духов. Кризис живописи как бы ведет к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план»⁵. Вот и все. Этим и обозначен весь процесс развития авангардного искусства, устремлявшегося к великой утопии завтрашнего дня. И вся «жуть распластования, дематериализации, декристаллизации мира, распыление плоти мира» есть не что иное как «пророчество о новом бытии»⁶. Соответственно: «Все каноническое, классическое, культурно-дифференцированное <...> ставит консервативные, задерживающие преграды пророческому творческому духу»⁷.

Этот парадоксальный вывод, сделанный Н. Бердяевым еще в 1912 г., будет тезисно подкреплён им же через целых двадцать лет: «Именно в наше, материалистическое время все приобретает духовное значение, все становится под знак духа»⁸. «Новая, лучшая жизнь есть прежде всего духовная жизнь»⁹. Таким образом «деформированность» материальных форм классической культуры оказывается проявлением нового типа духовности, вернее сказать – мистериальности «единобытия», по выражению Е. Муриной, применившей его к культуре экспрессионизма. Об этом писала и О.А. Юшкова: «Как ни парадоксально, но поиск целостного “нового сознания”, устремленного к восприятию разнообразных явлений Вселенной в их единстве, осуществлялся через распыление, разложение любого явления на его составные части»¹⁰. «Распыление» (или «Рассеивание») – так назывался сборник стихов португальца М. де Са-Карнейро, вышедший в 1914 г. Его соотечественник Ф. Пессоа предпринимает полное расслоение поэтического «я» на ряд гетеронимов. «Анатомия рассеянной души» (1910) – так назвал свою рукопись Ортега-и-Гассет, посвященную «душе, рожденной в катастрофе коллективного духа» и одолеваемой «неудержимым желанием новой, подлинной жизни». Почему так? «Новое восприятие, – пишет испанский философ, – начинается с самоощущения: прежде чем заметить, что вещи стали иными, человек чувствует, что само восприятие изменилось, стало не таким, как раньше»¹¹. Вот почему К. Малевич мог написать такую странную и – на первый

взгляд – нелепую фразу: «Кубизм – искусство распыляющее». Так говорил Малевич. С другой стороны, Матюшин утверждал: «расплавленное слово в своем звукоряде дает силу новому». Итак, практически одновременно происходят диссоциация, распыление, разложение образа мира и личности и – консолидация массовых волей, мультипликация авторского «я», образование многосубъектного тела. «Стоять на глыбе слова “мы”» – было сказано практически в ту же эпоху.

Проводящий типологические сопоставления духовного опыта двух пограничных культур – русской и австрийской – А.И. Жеребин отмечает: «Та и другая питаются острым предчувствием надвигающейся гибели; накануне обещанного рокового дня, когда история окончательно их отменит, они переживают небывалый расцвет, результатом которого становится превентивная отмена истории – антиципация всей культуры XX века»¹². Такой тип культурного сознания, концептуизирующий себя в отталкивании от категорий времени, историзма и проблематизирующий самую реальность, Е.Г. Эткинд обозначал понятием *этернизм*¹³. В этом смысле показательны стилистика и фразеология К. Малевича, сопроводившего свой комментарий о «Победе над солнцем» («букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово») библейской аллюзией «Завеса разорвалась...». Еще убедительнее метапоэтические строки Малевича:

Человек первобытный
 день за днем шел к распылению, и наш
 20-й век является одним из грандиознейших
 веков прошлого, он образует ясно порог
 через который человек не переступит иначе
 как только через распыление, и это распыление
 совершилось...¹⁴

Со своей стороны, М. Матюшин постулировал необходимость «расплавленного слова», которое должно «дать силу новому». Характерно, что именно в отрицании исторической реальности, наличной действительности и рождается утопическое «слово», уводящее в трансцендентную инобытийность – об этом ярко свидетельствует поэтесса А. Платонова с его самородным «веществом существования».

Любопытно, что к концу XX века европейский философский дискурс вновь приходит к категории «распыления», «рассеивания» («диссеминации») образа мира, окончательно лишившегося сколько-нибудь устойчивых, структурно детерминированных оснований. В начале же века было совсем другое: «Пафос распыления, стремление выйти за “нуль форм” и творить новые миры из ничего, уподобляя свой творческий акт акту Божественного творения, был пафосом выхода человеческой мысли в космические пространства, которые она пыталась освоить и в которых искала нового, неведомого Бога»¹⁵. С несколько иной точки зрения можно предположить, что концепт вселенского «распыления», укорененный в мифосознании авангардистской эпохи (см., напр., «Зангези» Хлебникова), удерживал в себе в редуцированном виде представления о космологическом акте рождения нового мира. Именно эта идея и именно в 1920-е годы оказалась зафиксированной в столь далекой от сферы искусства области, как астрономия, обретя свое выражение в креационистской, по сути дела, тео-

рии «Большого Взрыва», т. е. «расширяющейся Вселенной». Подразумевалось, что в какой-то момент (в «точке сингулярности») Вселенная представляла собой ноль пространства, ноль объема – «нужь форм» (которому соответствовал «нулевой речевой материал» Ю.Н. Тынянова), как сказал бы Малевич, наполнивший в 1920 г. положительным смыслом по видимости негативный концепт «распыления»: «путь к единству один – распыление, а распыление не что иное, как собиание частиц элементов единого начала и действия»¹⁶. (Свою идею он даже проиллюстрировал «Графиком соединения “распылений”».) Этот тезис есть характерная формула авангардистской культуры, связующая, казалось бы, противоположные смыслы картины мира, складывавшейся в первой трети XX века, в изоморфности ее эпистемологических установок.

Эту внутреннюю противоречивость авангарда Н.В. Злыднева концептуировала в характерно мифопоэтической диалогичности и взаимосоотнесенности таких примордиальных мифологем как «начала» и «концы», поскольку «адепты “горячей” культуры с ее пафосом линейного времени и быстрой смены ориентиров искали новое в древнем – глубинных слоях культурной памяти, восходящих к культуре “холодной”, отмеченной переживанием статичности и циклической повторяемости мира. Такое парадоксальное совмещение усилило диалог “начал” и “концов”, укрепило первозданность этого противостояния <...> можно сказать, что авангард есть культура инициации *par excellence*. В коде инициальных формул читаются такие фундаментальные категории поэтики авангарда, как “сдвиг”, который можно уподобить самому акту инициации как кризису перерождения, “остранение” (одна из форм инициации), “орнаментализм” (медитация иницируемого) и т. п. Однако на более глубинном уровне авангард как культура инициации раскрывается именно в мифологеме “начала”»¹⁷. Можно предположить, что мифологема начала (начала/конца) вполне соотносима с мифологемой творения (творения/разрушения), что и было обозначено О.М. Фрейденберг как «космогнозехатологический миф».

Методологически важным представляется и следующий формульный тезис Н.В. Злыдневой. «В изобразительном искусстве, – пишет она, – “начальностью” структурно проникнута любая редукция формы, будь то Черный Квадрат или другой минимализм в живописи, сведение архитектурного объема к чисто геометрическому телу или скульптурной массы к ее конструктивной основе (спираль “Башни III Интернационала”). К той же редукции можно отнести и обнажение фактуры в живописи, введение до-живописного (незагрунтованный открытый холст и т. п.) или вне-живописного как пограничного пред-состояния (введения букв и надписей в живописное произведение). В стилевом выражении “начало” может быть обозначено как выбор языка примитива, цитат из африканского искусства или первобытной скульптуры»¹⁸.

Мифомышление авангардного художника было имманентно его «обстоянию» и не обязательно зависело от его личной интенции. Автор исследования творчества «крестьянского поэта» Клюева очень точно отмечает необъяснимость того обстоятельства, что «во всех случаях (а их великое множество) повторенным оказался только один-единственный мотив – параллелизм космоса и человеческой анатомии <...> Неосознанное повторение мифа идет, однако, в творчестве Клюева рука об руку с сознательной ориентацией на миф <...> Мы располагаем

свидетельствами, что Клюев осознанно концептировал свою личность и судьбу мифопоэтически, пользуясь для этого стилизациями мифа и подлинными мифологическими мотивами»¹⁹. Это замечательное наблюдение можно распространить на очень большой страт авангардного (да и не только) типа творчества.

С этой точки зрения становится очевидным, что такие, казалось бы, конституирующие признаки поэтики авангарда, как деформация, слом, разрыв, распыление и прочие понятия того же синонимического ряда, являются отнюдь не главенствующими в данной системе смыслов, а всего лишь дериватами центральной миропреобразующей идеи²⁰. Ибо мифологическая система представлений, лежащая в основе авангардистской картины мира, предполагала мифологический же операционный принцип: прежде чем создать новый мир, необходимо было не просто разрушить старый, а именно вернуть его в прежнее, предшествующее порочно или превратно устроенному состоянию мира, т. е. обратить его в изначальный хаос. «Мы свели пластичность слова к точке, откуда ее трудно будет превзойти», – вот характерное высказывание дадаиста Х.Балля²¹. Попутно стоит заметить, что изоморфный концепту сдвига концепт диссонанса (связанный, в свою очередь, с мотивами распыления, смерти, катастрофизма, апокалипсиса и т. д.), в авангардистской поэтике отнюдь не обладал однозначно негативными и деструктивными коннотациями. И мифологизм авангарда бывал вполне рационалистичным. «Гармония и диссонанс – основные явления мироздания, – утверждал, например, Н. Кульбин. – Они универсальны, общи для всей природы. На них основано искусство»²². Со своей стороны, Ф. Марк с восторженным удивлением писал: «Идея, которая не покидает меня сегодня при рисовании и которую я воплощаю в живописи: ведь это вообще не обязательно, чтобы комплементарные цвета располагались, как в призме, последовательно, их же можно разложить и разместить так далеко друг от друга, как вздумается. Частичные диссонансы, возникающие при этом, при общем восприятии картины растворяются и вновь взаимодействуют консонантно (гармонично)»²³.

Один из заметных деятелей русского авангарда, Ип. Соколов, заявлял: «В эпоху борьбы и катастроф должна быть одна только музыка диссонансов». Но какие смыслы вкладывались в это понятие? Оказывается, содержательное наполнение термина «диссонанс» (который Кандинский именовал по-своему – «противозвучием», а также «противоположением» или «контрапунктом») в авангардистском сознании было весьма специфичным: «Диссонанс – это движение, порыв, взлет, беспокойство, прилив, страстность и напряжение, это жизнь»²⁴. Н. Кульбин видел в диссонансе жизненосный фактор, но замечал: «Только при очень целесообразном применении диссонансов и разрешений их в гармонию возникает жизнь в природе и в искусстве <...> Вообще по мере развития культуры применение диссонансов во всех отраслях искусства получает все большее и большее распространение и значение»²⁵. О важности диссонанса как разрушительно-созидательного приема не единожды писал Малевич, например: «В идее кубизма есть разрушительное стремление вещи, в которой лежат причина освобождения моего “я” от вещи и выход к непосредственному творчеству <...>, и путем противоречащих форм и цветовой фактуры достичь особой напряженности живописного формового диссонанса»²⁶. Катастрофизм как миро-творящий акт настойчиво провозглашался Кандинским: «Живопись есть грохо-

чужее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос – оно проходит путем катастроф, подобных хаотическому реву оркестра, выливающегося в конце концов в симфонию, имя которой – музыка сфер. Создание произведения есть мироздание»²⁷.

По этому поводу Е. Вязова отмечает: «Диссонансные структуры в эстетике футуристов были связаны не только с отрицанием, сколько с утверждением. Диссонанс воспринимался как форма, наиболее соответствующая самой жизни (“Диссонансами вызывается <...> жизнь” – утверждал Н. Кульбин), и сопрягался, с одной стороны, с темой зарождения новой жизни, а с другой – превращался в своего рода путь к постижению жизни. А Крученых отождествляет диссонанс и разрушение с программным утверждением нового видения реальности (“Диссонансы, неправильное построение <...> дают движение и новое восприятие мира”). Сплавленность тем разрушения-смерти с приемами развеществления-диссонанса <...> не только подводит к ощущению мира у предела, обозначая новый метод постижения возникающей реальности в ее собственных формах – диссонансных, “отрицательных”, – именно через диссонанс и разрушение торжественно декларируется момент явления нового мира»²⁸. В связи с этим нельзя не обратиться к творчеству И.Ф. Стравинского, протейической личности, который сам говорил: «Я вобрал в себя всю историю музыки». В соответствии с логикой авангардистской поэтики Стравинский преображал фольклорный мелодический материал приемами новаторской инструментовки, достигая эффекта гармонического диссонанса. Творческий путь И. Стравинского включал в себя и обращение к традиции, и ее преображение новыми средствами.

Стало быть, речь идет не столько о разрушении традиции, ощутимой в ее поверхностном миметическом коде, сколько о создании новой системы конвенциональностей – не только художественных, но и гносеологических. И возникшая в этот период атональная система А. Шёнберга означала не только разложение собственно музыкальной гармонии, но передачу нового мировидения и создание адекватными средствами новой картины мира. Кстати, ведь термин «диссонанс», в основном музыкальный по принадлежности, точно таким же образом функционировал и в музыкальной картине мира эпохи авангарда. Однажды специалист-музыковед задался вопросом: кто на самом деле является изобретателем новой музыкальной системы – додекафонии? И с изумлением обнаружил, что автором атональной техники является не А. Шёнберг, а само время. «Нельзя сказать (кто изобрел) “12-тоновую технику” конкретно, так как это не одна техника, а много разных <...> 12-тоновость первоначально образовалась стихийно, непреднамеренно; как техника она была осознана уже после того, как применялась. Поэтому правильно надо сказать (перефразируя высказывание Веберна): 12-тоновость была не изобретена, а обретена»²⁹. Комментируя раннее творчество С.С. Прокофьева, современный ему критик отмечал существующую «параллель между искусством Прокофьева и наиболее искренними и талантливыми из наших “кубистов” и “футуристов” <...> Любопытно, например, проследить аналогию между многотональной гетерофонией многих прокофьевских вдохновений и той гетерофонией, которая приводит многих художников-

новаторов к разложению предметов на отдельные плоскости и к совмещению на одном полотне разом нескольких систем графических и красочных пластов». Добавим, что параллель этой концепции можно увидеть в идее «многопараметровости» А. Веберна, творчески развившего принципы А. Шёнберга и заложившего принципы новой музыкальной эстетики³⁰.

Тему музыкального авангарда следовало бы продолжить такими именами, как Э. Варез, А. Берг, А. Мосолов, Н. Рославец, А. Лурье, в творчестве которых рождалась «музыка диссонансов» XX века, утопистские интенции которой, облеченные в мистериальную форму, обрели свое наивысшее звучание в творчестве А.Н. Скрябина. Причем именно Скрябин «искал выхода своим иномирным открытиям не только в музыке, но и в определенном действе, в котором, как он предполагал, в одно целое сольются музыка и свет, поэзия и мысль, искусство и архитектура. Это действо он назвал Мистерией Преображения, смысл которой состоял в коллективном, соборном действии – в соединении миров различных состояний материи. Мистерия, по его замыслу, носила Космический характер и должна была пролить на землю поток энергетики иных миров, без которой было невозможно эволюционное восхождение человечества и преодоление им Пути Творящей Красоты в движении к Новому миру. Для Мистерии он решил построить сферический Храм, в центре которого должна была творить преобразующая мысль Того, Кто нес в себе эту иномирную Реальность. В этом мистериальном действии он, композитор и художник, должен был уподобиться Богу-Творцу, но не противостоять последнему, а быть ведомым его рукой в полной гармонии с ним и сотрудничестве. "Вокруг этой центральной фигуры построено все остальное <...> Центральное переживание как бы излучает вселенную в формах времени и пространства <...> Действительность представляется мне множеством в бесконечности пространства и времени: причем мое переживание есть центр этого шара бесконечно большого радиуса"»³¹.

Чисто техническое новаторство в сопряжении с утопическим мировоззрением были типологически общими чертами авангардной эстетики: «В 10-х годах XX века Скрябин и Айвс, живущие на разных сторонах земли, параллельно приходят к мысли о создания мистических сочинений, повествующих о возникновении Вселенной, ее истории и о последнем завершении и преобразении космоса и человечества (у Скрябина – "Предварительное действо", а у Айвса "Вселенская симфония"). У Вышнеградского эти замыслы находят реализацию в виде его симфонии "День бытия" в 1917 году. В то же время Шёнберг пишет свои наиболее мистические сочинения "Счастливая рука" и "Лестница Иакова", последнему из которых суждено было остаться незавершенным»³².

Имманентный телеологизм авангарда придавал ему сходство с христианской догмой – упования на «новое небо и новую землю» сопрягались с адамическим «нареканием имен» вечноности мира, то есть созданием нового языка культуры, нового синтаксиса бытия, вообще – «миростроительством», по Малевичу. Собственно говоря, синтаксис как упорядоченный свод правил авангардным сознанием как раз и отвергался, по поводу чего не раз делались в высшей степени рационалистические заявления. «Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить, как попало, как они приходят на ум. Глагол должен быть в неопределенной форме... Надо отменить прилагательное... Надо отменить наречие...

Пунктуация больше не нужна... А чтобы указать направление или что-нибудь выделить, можно употребить математические символы + – × : = > < и нотные знаки», провозглашал «Технический манифест футуристской литературы» (1912)³³. «Затоптан синтаксис... Фразы ошибочные или неправильные, несоединимость частей меж собой, забвение уже сказанного, непредусмотрительность относительно дальнейшего, разногласие, невнимание к правилам, каскады, неправильности... смещение времен, замена предлога союзом, непереходного глагола переходным», педантично фиксировал проявления анормативности Л. Арагон в своем «Трактате о стиле» (1928)³⁴. Но разве не о том же думал в 1933 г. О. Мандельштам, когда писал в «Разговоре о Данте»: «Другими словами – нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направлением дательными. Это закон обратимой и обращающейся поэтической материи, существующей только в исполнительском порыве»³⁵.

И вот эта именно осознанная программность всех типичных деклараций, отрицающих синтаксическую упорядоченность мироустройства, свидетельствовала о наличии определенной, пусть и не всегда отрефлектированной системы интуиций, воззрений и убеждений в отношении новой картины мира: «неправильное построение предложений... дает движение и новое восприятие мира», утверждал А. Крученых. В. Хлебников приветствовал даже опечатки, видя в них «один из видов соборного творчества». В это же время на латиноамериканском континенте сознательно культивировал поэтику орфографических ошибок и опечаток бразильский писатель и поэт Ж. Освалд де Андраде. Вообще феномен опечатки, ошибки, прием осознанной случайности, будучи манифестацией общей поэтики сдвига, иновидения, обретал в контексте авангардистской культуры онтологический смысл. Впервые в истории искусств художник (живописец, поэт) занимался не только, если и вовсе не искусством – он строил новый мир, который, по замыслу, должен был интегрировать искусство и жизнь, преобразить их в некую инобытийность. «Художник – это прежде всего человек, который стремится выйти за пределы человеческого», писал Г. Аполлинер в работе «О живописи» (1909)³⁶, на добрые пятнадцать лет опередив итоговые соображения Х. Ортеги-и-Гассета о т. н. «дегуманизации искусства». Эта мировоззренческая позиция и была трактована Ю.Н. Тыняновым в 1924 г. как фактор новой поэтики: «Собственно говоря, каждое уродство, каждая "ошибка", каждая "неправильность" нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип...»³⁷

Поэтому творческий импульс мог приобретать и отрицающие видимую реальность формы, парадигматическим примером чего может служить «Черный квадрат» (ибо «квадратов» и прочих геометрических фигур было много, и не только черных) того же К. Малевича. Такими парадоксальными путями в лоне искусства возникал «новый мир, рождающийся путем катастроф» (В. Кандинский). В принципе, отношение авангарда к языкам предшествующих культур носило двойственный – полемически-ассимилирующий (или, как пишет И.А. Азизян, «диалогический») – характер. Новая мера эстетического базируется, прежде всего, на соположении, совмещении двух противоположных типов мироотношения: творчество/разложение. Дадаист Хуго Балль лапидарно выразил этот центральный для авангардистской поэтики концепт в срединный момент ее эволюции – в

1915 г.: «Разложение в самый сокровенный момент творчества». Эта идея была универсальной. Так, перуанец С. Вальехо утверждал: «С революционной точки зрения, понятия разрушения и созидания неотделимы друг от друга». В. Хлебников в своем творчестве прямо постулировал поиск и утверждение «обратного духа», «обратных двойников» идей, понятий, слов, событий, но найденные противоположности он стремился объединить в одно целое («двоякоумная», «двуумная» речь) посредством своего «закона качелей». Подобного рода ситуацию на материале сюрреализма удачно прокомментировала Ж. Шенье-Жандрон: «Следует ли в данном случае *сначала* отвергнуть готовые смысловые значения – или же создать условия для явления нового смысла? Оба этих намерения реализуются *одновременно*, и одно является оборотной стороной другого»³⁸. Именно такова природа авангардной «духовности», требующей определенных мистериальных практик, каковые могли быть осуществлены не иначе как с помощью и посредством искусства театра, о чем речь впереди.

«Духовность»

«В центре внимания творческих сил была проблема Духовного», – утверждает современный исследователь³⁹. Это настолько справедливый тезис, что стоит задаться вопросом, какой же смысл вкладывали в понятие «духовного» сами авангардисты. Здесь, конечно, на первом месте оказывается наш соотечественник В. Кандинский, автор трактата «О духовном в искусстве» (1911). Но ведь и Кандинский вдохновлялся поначалу деятельностью группы «Мост», как раз и стоявшей у истоков авангардного движения (образована в 1905 г.). А «Мост» – самоназвание символическое: оно восходит к тексту Ф. Ницше «Так говорил Заратустра»: «В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он *переход и гибель*»⁴⁰. Эта и другие подобные притчи Заратустры служили автору для обоснования тезиса о сверхчеловеке, читай – человеке альтернативном, ином. С учетом этого контекста становится ясным, что трансгрессивная суть авангарда была предопределена самой историей культуры. Выдвинутая, а вернее, распространенная Г. Аполлинером концепция «нового духа» стала плотью мирового искусства много позже, когда «новый дух», или «новая духовность» уже стали фактом общественного сознания – новой концептосферы.

Безусловно, концепт духовности не был ни преимущественно русским явлением, ни индивидуальным открытием В. Кандинского – его истоки следует искать в получившей широчайшее распространение метафилософской доктрине немецко-австрийского писателя-эзотерика, художника и политика Р. Штайнера (1861–1925), проповедовавшего «рациональную мистику». Круг интересов и практических активных действий Р. Штайнера был необычайно широк, он один составил целый этап в развитии мировой социально-политической и культурной жизни, во многом опередив свое время. Сам Кандинский, испытавший, как и значительная часть русских интеллектуалов того времени (антропософами были А. Белый, М. Волошин и многие другие)⁴¹, обаяние идей Р. Штайнера, считал его своим учителем. Последователь Е. Блаватской, создатель Антропо-

софского общества, претендовавшего на вселенскость и на материалистически-идеалистическое мирообъяснение, основатель Гетеанума, подобия светского храма, Р. Штайнер вовлек в свою орбиту важнейшие токи эпохи.

В основе учения Штайнера лежит понятие «духовного видения» или «духовного ока» (повлиявшее на концепцию М. Матюшина), которое позволяет выстроить целую систему, объединяющую микрокосм человека с макрокосмом Вселенной, где все оказывается взаимосвязанным. Вот где сходилось все и вся: и Вагнер (целокупность, тотальность, музыкальность, мифологизм), и космизм (который также не был прерогативой русского мировоззрения, тем более, что и сам термин «мировоззрение» был чистой калькой с немецкого); здесь и диссонансы, возвращающие человека к своей истинной природе через обращение вспять; здесь и посмертная жизнь, и четвертое измерение, и эвритмия, и мистерия Нового времени, и значимость ритуальных действий (культов), и Парсифаль со всей его громоздкой мистикой, которой отдал дань и Т.С. Элиот и т. д. и т. д.

Исследовавшая практически синхронные доктрины Р. Штайнера и Вс. Мейерхольда Т.М. Сурина пишет, что их «духовная связь» «была в видении музыки не только как сопровождающего и подчеркивающего эмоциональное значение момента, а как отражение основ жизни, природы бытийного существования, душевных и умственных переживаний»⁴². Здесь и истолкование духовной сущности музыки (не исключено, что отсюда берет начало и своеобразное истолкование «звука» как цвета В.Кандинским. И все это – антропософия, запечатленная Р. Штайнером в 354 томах письменного наследия, не считая его громадной «просветительской» и организаторской деятельности. Суть учения Р. Штайнера, которое он объяснял на разные лады, сводилась к следующему: «Антропософия – путь познания, призванный духовное в человеке привести к духовному во Вселенной» («Антропософские руководящие положения», 1924–1925).

Кандинский же, проклиная «кошмар материалистических воззрений», утверждал (не уступая в косноязычии Малевичу): «Художник будет искать пробудить более тонкие чувства, которым сейчас нет названия. Сам он живет более сложной, сравнительно более утонченной жизнью, и выросшее из него создание непременно вызовет в зрителе, к тому способном, более тонкие эмоции, для которых не найти слов на нашем языке <...> Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой форме: вперед и вверх. Это движение есть путь познания». Далее выясняется, что это движение выражает «вечное стремление к новому выражению, к новой форме, к новому “как”»⁴³. Все дальнейшие витиеватости выражают одну идею: новая духовность есть новая форма выражения, новая материальность, т. е. полная противоположность «духовности» в традиционном понимании – в совершенном соответствии с бердяевскими тезисами. Более того, Кандинский прямо говорит: «И, как это бывает бесконечно часто, а быть может, и всегда, по таинственным причинам и это движение к утонченно материальному, или, для краткости скажем, духовному, не лишено было исканий в арсенале чисто материальных средств»⁴⁴. И это было характерно для нового искусства, в котором Ортега-и-Гассет не случайно увидел своего рода «дегуманизацию», пресловутое «удаление психологического аспекта», о котором писал и К. Эдшмид. Итак, духовность на самом деле

означала деспиритуализацию и устремленность к новым материальным формам, которые как раз и призваны были обеспечить построение нового, идеального мироздания.

В ту эпоху концепт Духовного был чрезвычайно актуален; он наполнился самым разнонаправленным содержанием, но в равной степени отвечал реформаторским, революционным веяниям времен. О.А. Юшкова (редкий специалист, обративший внимание на эту проблему) прямо пишет: «Перестроечный пафос эпохи во многом был вызван основной потребностью времени – осознать проблему Духовного <...> Понимание творчества как некоего вселенского акта – всетворчества – преобразующего мир, в котором будут жить под приматом творческого начала, характерно в равной степени для религиозных философов и авангардистов, невзирая на различия в самом понимании Духовного <...> Если для представителей религиозной мысли Духовное означало Божественное (несмотря на разнородность их взглядов на Церковь и ее миссию), если они искали новое религиозное сознание, то для представителей авангарда область Духовного была антитезой всему материальному, и они искали такое новое художественное сознание, которое было бы направлено от внешних форм мира к их внутреннему смыслу»⁴⁵.

Поэтому, заключает О.А. Юшкова, общая тенденция была таковой: «В сознании людей сталкивались грандиозные утопические замыслы с конкретными задачами жизнестроения. Духовность понимали как божественную реальность и как иное, по сравнению с материальным, пространство. Утверждение Бога в традиционном понимании оспаривалось реформистскими идеями в области религиозного сознания; одновременно пытались воздвигнуть Бога материального рая на земле. Вера в беспредельность человеческих возможностей расшатывалась страхом перед беспомощностью одинокого человека. Эти грани противоположностей определяли поиски нового сознания»⁴⁶. Это сказано справедливо, но духовность была именно проблемой, и проблемой не всегда одинаково маркированной. Скорее она была связана с общим сдвигом мироощущения, его «расшатыванием», по выражению дадаистов. Так, Р. Хюльзенбек писал: «Немецкий писатель – это типичный простофиля, который носится с академическим пониманием “духа” <...> Он не понимает, к какой мистификации прибегает мир с помощью “духа”, не понимает и того, что эта мистификация – нужное дело»⁴⁷.

Да, проблема духовности как инструмента преобразования всеобщего мироустройства была, действительно, универсальной и, действительно, различной по своим трактовкам. Особенно разительной она предстает в связке с, казалось бы, противоположным концептом общественного сознания и исторического факта эпохи – концептом *войны*, подлежащим в данной работе отдельному рассмотрению. Здесь, конечно, на первом месте опять оказывается отечественный философ – Н.А. Бердяев. Именно он не переставал рассматривать войну (Первую мировую) прежде всего как *духовный феномен* по преимуществу: «Война есть духовное событие, духовная борьба, прежде всего духовная, а потом уже материальная»⁴⁸. Война есть возрождение, она чревата новой духовностью, особенно для такой провиденциалистской страны, как Россия. Конечно: «Война – страшное зло, но не только зло, она двойственна, как и многое на свете»⁴⁹. Почему так? А вот почему: «Война вызывает чувства столь противоречивые, что

почти невозможно привести их к согласию. Мучительное переживание ужасов войны, подавленность смертью, страданием и разрушением, которые она несет в мир, сменяется гордым сознанием беспредельности сил человека, героизма человеческой природы, лишь прикрытого толстым пластом слишком мирной жизни, но никогда не умирающего. Ленив человек, и огромные духовные силы его дремлют. Нужны великие потрясения, катастрофа личная и мировая, чтобы пробудить все силы человека»⁵⁰. А главное: «Завоевание духовности есть главная задача человеческой жизни. Но духовность нужно шире понимать, чем обыкновенно понимают. Духовность нужна и для борьбы, которую ведет человек в мире»⁵¹. Ибо: «Духовность связана или с эсхатологией индивидуальностей, или с эсхатологией всемирно-исторической»⁵². Вот почему война оказывается «одухотворенной», «духовной», несущей не только духовный подъем человечества, но нечто большее: после мировой войны «человека ждет не спокойная и мирная жизнь, а какое-то иное, духовное продолжение мировой войны»⁵³. Все это звучит страшно, но ведь философ всего лишь выражал на своем языке утопистские идеи, витавшие в воздухе и разными людьми высказывавшиеся по-разному.

После этого не кажется удивительным, что, утопический по своей векторности, концепт «духовности» вбирает в себя и архаико-ретроспективистские коннотации, лишь усугубляющие его утопистскую сущность. Уже прошедший парижскую выучку, А. Архипенко выработал своего рода дематериализацию формы в скульптуре, по поводу чего писал: «От готики я научился трансформации пропорций как средству для выражения духовного». Эту цитату приводит в своей книге И.А. Азизян, специально подчеркивающая: «Стремление к архаическим формам, примитиву, народному искусству, предварявшее рождение кубизма, способствовало становлению нового пластического мышления, поиску обобщенных чистых форм»⁵⁴.

Утопизм

«Искусство, религия <...> идут в одну и ту же область надматериального царства идеального духа, совершенствуя лик свой в зеркальном отражении материала материи <...> становятся высшими категориями над научным миром...»⁵⁵, – писал К. Малевич, выражая общие упования на торжество нового духа, способного преобразить мир. «А так как из нематериального рождается и материальное, то со временем из искусства истекают свободно и неуклонно и материальные ценности, и феномены. Вчера безумная "идея" становится сегодня действенной, а завтра из нее выливается реально-материальное <...> И вчера утопическое стало сегодня реальным», – теоретизировал Кандинский⁵⁶. Неудивительно поэтому, что создатель «мерц-искусства», своего рода извода концепции Gesamtkunstwerk, К. Швиттерс, делавший буквально помоечные предметы «такими же равноправными факторами, как и краска» в качестве фактурного овеществления новой, идеализированной картины мира, так мотивировал появление своего приема: «Я писал, прибивал, склеивал, сочинял и осваивал мир... Во мне было как бы отражение революции, не такой, как она была, а такой, какой она должна была быть»⁵⁷.

В 1910-е годы утопическая мысль о четвертом или даже пятом измерении как вполне реальном факторе человекобытия владела умами представителей самых разных культур, на эту тему существовала масса специальных и популярных публикаций. Это было больше, чем поветрие или мода: четвертое измерение стало реальной проблемой, разрабатывавшейся не только на уровне популярных спекуляций, но и в естественно-научном плане: так, в продолжение и в подтверждение специальной теории относительности, выдвинутой А. Эйнштейном в 1905 г., Г. Минковский создал в 1908 г. математическую модель четырехмерного пространства, кодифицировавшую, по сути дела, новую картину мира.

Не только пространство, но и время в 20-е гг. обрело свойства многомерности. Так, английский философ Джон Уильям Данн доказывал, что, если рассматривать время как многомерное, то одно из измерений становится пространственноподобным и по нему можно двигаться вперед и назад, как по пространству⁵⁸. В Советском Союзе безмерно далекий от авангарда (как, впрочем и от своего времени, заложником которого он все же оказался) философ-античник А.Ф. Лосев всю жизнь разрабатывал свою концепцию числа, в котором он видел индивидуацию истории. Такое число он называл гилетическим (от греч *hylē* – вещество). Специально занимавшийся этой проблемой В.Б. Кудрин резюмировал представления философа 1920–1930-х гг. о числе: «По выражению Лосева, “концепция о пространственной и временной безконечности мира есть лишь произвольный миф, измышленный нигилизмом Нового времени”. Представление “классической” математики о безконечном числовом пространстве возникло в ней по аналогии с расхожим представлением дорелятивистской физики о безконечной протяженности физического пространства. Но, подобно тому, как реальное физическое пространство не существует без вещества, так и реальное числовое пространство не может существовать без образующих его чисел <...> Пространство рациональных чисел – лишь координатная сетка, наброшенная на мир, и большой ошибкой было бы отождествление ее с самим миром. Геометрическая модель реального числового пространства – шар, образованный лучами, выходящими из его центра. Каждый такой луч геометрически представляет “овеществленную память” гилетического числа <...> В одной из завершающих глав “Диалектических основ математики” Лосев писал: “Четырехмерное пространство является **первым полным пространством с точки зрения диалектики**”»⁵⁹. Видимо, общность духовного сознания эпохи определяла и типологию идейно-художественной парадигматики.

Но еще более гулким резонатором идей, разлитых в духовной атмосфере эпохи, в русской, а затем и в англосаксонской культурах, служили метафилософские трактаты П.Д. Успенского и прежде всего его «*Tertium organum*», вышедший впервые в 1911 г. В этом труде, своеобразном компендиуме популярных идей того времени, философ формулирует тезисы о «начале перехода к новому типу и новому ощущению пространства», о выработке «чувства четырехмерного пространства», где «время существует пространственно»; о «космическом сознании» и «рождении сверхчеловека», живущего «духовной жизнью» в результате «победы духа» в «живой Вселенной» с «ощущением мировой гармонии», «единства всего» и с «чувством общности во всем» при «торжестве сверхличного начала», ибо «все есть целое».

Подобного рода тезисы, чрезвычайно популярные в авангардистской среде, непосредственно способствовали выработке авангардистской мифологии.

Приняв за исходную точку тезис о мифогенности эпохи и эсхатологичности ее мировидения, следует принять и вытекающий отсюда принцип двойственности эсхатологического типа мировидения. Н. Бердяев убежденно писал: «мыслить о конце мы можем лишь двойственно и антиномически. Конец есть событие духовное, происходящее во времени. Когда мы проецируем конец во время этого мира и объективируем его в истории, то конец двоится, и он одинаково может представляться пессимистическим и оптимистическим, разрушительным и созидательным. Поэтому неизбежна хилястическая надежда. Поэтому эсхатологизм может и должен быть активным и творческим. Через противоречия и конфликты происходит возврат к первоначальному, но в полноте, с обогащением пережитым творчеством <...> Эсхатологическая перспектива не есть только перспектива неопределимого конца мира, она есть перспектива каждого мгновения жизни. В каждое мгновение жизни нужно кончать старый мир, начинать новый мир»⁶⁰. Только в рамках эсхатологического мифа может быть объяснимо противоречиво-антиномичное сочетание апокалиптических и мессианских мотивов, оптимизма и трагизма, жертвенности и профетизма, катастрофизма и утопизма, пронизывающих духовную атмосферу эпохи. Далее в логической развертке возникают следующие две фундаментальные для рассматриваемого предмета закономерности.

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

Тем не менее, главной мифологемой эпохи, во всяком случае, для двух главных ее действователей, является не столько эсхатологизм с его жертвенным преображением, а милленаризм, исполненный бездумной веры либо в беспредельное «светлое будущее», коммунистического упования на «Новый мир», либо в тысячелетнее Третье Царство, назовись оно «третьей революцией духа», или «Третьим рейхом» («Tausendjährige Reich»). Это Третье (или Тысячелетнее) царство, изображенное еще Босхом в триптихе «Сады земных наслаждений», и в российском, и в германском вариантах носило даже не типологически, а прямо-таки исторически, гомологически схожий характер. «Третий рейх (Третье царство) был уже известен во времена раннего христианства, – пишет комментатор книги А. Мёлера ван ден Брука, сделавшего это словосочетание с 1923 г. эмблемой нацистской Германии, А. Васильченко – <...> Христианская троичность оказала сильнейшее влияние на всю европейскую философию, так что отголоски

идеи о Третьем рейхе мы можем найти и у Отто фон Фрайзинга, Томаса Мюнцера, Лессинга, Фихте, Шиллинга, Ибсена. Этот список можно было бы продолжать едва ли не до бесконечности»⁶¹. Естественно, в советской литературе все было иначе: «Термин Третий рейх был заимствован из средневековых мистических учений о трех царствах. Миф о “третьем”, или “тысячелетнем”, рейхе (историческим воплощением первых двух объявлялись средневековая “Священная Римская империя” и Германская империя 1871–1918) являлся идеологическим обоснованием претензий фашизма (хотя это был не фашизм. – Ю.Г.), который объявлял себя “завершающей”, “высшей” стадией социального развития, на мировое господство»⁶².

Это замечательное (само)определение нуждается только в одном дополнении: «Но надо заметить, что эсхатологическую окраску имперская мысль в те дни получила только в России. Только у нас можно было найти созвучие идеи Третьего Рима с идеей о Третьем царстве», – заканчивает свою мысль А. Васильченко. Обобщая российский опыт «третьего пути», историк Ю. Афанасьев пишет: «На самом деле, если отбросить идеологическое и политическое словесное сопровождение, случилась попытка – чудовищная по своему реальному содержанию и по размаху – воплотить все тот же мессианский замысел о Москве как о Третьем Риме и о России, предназначенной стать “Царствием Небесным” на земле»⁶³. Можно привести и более убедительные свидетельства идейной и социальной близости нацизма и сталинизма – вплоть до их доктринальной тождественности. Но есть ведь и какое-то коренное различие – тогда в чем оно?

Видимо, уже можно дать ответ на поставленный в начале вопрос, почему все-таки авангард максимально ярко проявил себя и деградировал в тоталитарную риторичность культурного текста именно в России и Германии: и здесь, и там он произрастал на основе неудовлетворенного национального самосознания, обратившегося одновременно к почвеннической ретроспекции и эсхатологическому утопизму, требовавшему мировой экспансии; и здесь, и там утопизм, соборная метафизика противоречиво сочетались с повышенной индивидуалистичностью субъектного сознания. И все же в России культура авангарда всходила на давно подготавливаемой почве: уже отмечено, что эта «утопическая» струя «питается и подкрепляется открытием ею в русской духовной культуре тех крупных мыслительных синтезов, что стоят на активно-эволюционном, космическом видении, впервые целостно представленном в “Философии общего дела” Николая Федорова и затем развивавшемся в 1920-1930-е гг. в космизме К.Э. Циолковского, В.И. Вернадского, А.Л. Чижевского, В.Н. Муравьева, А.К. Горского, Н.А. Сетницкого...»⁶⁴ В Германии подобной традиции не было – ее культуру определяли иные механизмы, прежде всего – национально-расовый комплекс. Специфической особенностью русского сознания рубежа веков (от символизма к авангарду) была особая приверженность преданиям, легендам, мифам (собственным и античным), народной архаике. На типологически общей, но уже более поздней стадии в тоталитарной модели общественного сознания характерно авангардистское почвенничество (теллуризм, примитивистская константа) преобразуется в родственную, но все же модифицированную идеологему фундаментализма, порождающую уже полностью противоположную изначальной органицистской тенденции механицистскую структуру этатизма.

Здесь возникает решительное несогласие с мнением такого авторитетного исследователя авангардного искусства, как Г. Рид, который принципиально исключал из сферы «современного искусства» творчество примитивистов, с одной стороны, и деятельность пропагандистски ориентированных художников (русских и мексиканских), с другой⁶⁵. Однако, в обозначенном выше контексте иначе выглядят не только внутренний смысл примитивистского мироотношения, но и пресловутое превращение поэта-лирика в политически ангажированного «горлана-главаря». Обращение Маяковского к формам массовой культуры и общая политизация его творчества могут и должны рассматриваться не как вульгарный компромисс художника с властью, а как проявление закономерного для авангардного сознания стремления к расширению возможностей художественного языка за счет вовлечения в сферу искусства элементов иного измерения, относящихся к сфере декларируемой «Революции Духа», – мифологемы, без учета которой невозможно понять, в частности, поэму «Двенадцать» А. Блока. «Миф о революции духа, по-видимому, главный авангардистский миф революционной эпохи, легший в основу большинства футуристических проектов утопического миростроительства», считает А. Крусанов. «В той или иной степени этой идеологии придерживались все деятели авангардистского движения, утверждавшие примат творческой воли над какими бы то ни было другими законами развития искусства»⁶⁶. Революция социально-политическая и революция в искусстве составляли единое целое, и их эволюция была подчинена общим закономерностям. Потому и революция большевиков была для Маяковского лишь предтечей «революции иной», которая «грядет». «Революция, провиденная тогда поэтом, не имеет ничего общего по заданиям своим с той революцией, которая произошла в действительности», – писал по этому поводу И.А. Аксенов⁶⁷. Но в своем реальном воплощении мифологема революции духа требовала жертв и забирала жизни.

Специфику русского авангарда тщательно старалась определить Е. Деготь, которой удалось прийти к интересному умозаключению о том, что «суть стратегии русского футуризма состояла не в отрицании Запада <...> но в объявлении его частным случаем Востока. Западу должна была быть противопоставлена, по мысли футуристов, некая универсальная, всеобъемлющая полнота <...> Русское искусство 1910-х годов искало такого пути к минимализму формы, который миновал бы критическую, разрушительную стадию и был бы построен на синтезе. Победа над Западом и будущим мыслилась как победа над самим механизмом разделения на Запад и Восток, прошлое и будущее, как победа над разумом и временем, а позднее у Малевича – и над солнцем, порождающим контраст между светом и тьмой, Тем и Иным. Лозунгом русского авангарда стала сплошность Иного»⁶⁸.

Ощущение жизни как мистерии, действия по необходимости стимулировали обращенность к *архаическим* формам и жанрам искусства. Парадоксальным образом, обращение к примитиву, к архаике ассоциировалось именно с обновлением искусства и жизни. В 1921 г. А. Гастев выражал ощущение всеобщего энтузиазма: «Наша жизнь отмечена свежим варварством»⁶⁹. В 1922 г. Ю. Тынянов отмечал тот же феномен, но с известным скептицизмом: «ЗНАК ПРИМИТИВА СТО-

ИТ НАД ЕВРОПЕЙСКИМ ИСКУССТВОМ»⁷⁰. К концу десятилетия Н. Пунин делал более оптимистический вывод: «Примитив есть стимул как бы к новому возрождению художественной Европы, во всяком случае, к ее глубокому обновлению <...> Примитив, наконец, дал современному художнику ту жизнерадостную силу и мощную выразительность художественного языка, которые характеризуют искусство нашего времени...»⁷¹ Но так было в Европе. В периферийных культурах, для которых была все еще актуальной задача самостроения, примитивизм оказывался мощнейшим, первичным культуростроительным фактором. В бразильском национальном варианте авангардизма – т. н. модернизме – «примитивизм» выполняет роль аксиологического центра в становлении понятия национализма, оказываясь «той нормативной и методологической ценностью, которая позволяет осуществить пересмотр национальной культуры на основе осознания собственно бразильской реальности»⁷². Причем, в культуре Бразилии 20-х гг. именно примитивизм способствовал становлению национально-идентификационного комплекса, столь необходимого обществу, все еще не вполне освободившемуся от бремени колониальной традиции.

Но тут возникает связка, по-видимому, относящаяся отнюдь не только к бразильской культуре, но ко всей типологии авангардистского строения. Связка эта парадоксальна: похоже, что глубинный, в архаику уходящий национализм, культ русскости ли, германскости ли и т. д. теснейшим образом связан с транснациональной сущностью авангарда, его космическими амбициями, его вселенскими проектами, возникавшими опять же на основе «первоначал». И в этом лишний раз проявляется двуобращенность концептуальной системы авангардной поэтики. Посмотрим, как это выглядит на практике.

Отторгая всю мировую культуру во имя создаваемой культуры завтрашнего дня, авангардисты как будто обращаются в поисках опоры к докультурным, дорациональным первоэлементам архаического бытия, единственно способного обеспечить абсолютную – «адамическую» – чистоту культуростроительного материала. «Как будто» – потому что в этой мнимой простоте кроется невероятная сложность. Да вот хотя бы: «Простая, бесхитростная красота лубка, строгость примитива, механическая точность построения, благородство стиля и хороший цвет, собранные воедино творческой волей художника-властелина, – вот наш пароль и наш лозунг»⁷³. Мало ли? Тут и лубок, и примитив (вещи разные), и рациональная механистичность делания, и стиль, и профессиональная воля творца, и мифологема демиурга – едва ли не полный набор авангардистского художественно-идеологического комплекса. Можно и добавить: «Они хотели вернуть вещам их первоначальный, простейший смысл», – писал об акмеистах, удивительным образом сопрягавших в концепте «слово как таковое» примитивистский вектор с классицистским, Вл. Ходасевич, которого, кстати, в постсимволистский период почему-то стали считать неоклассицистом; а ведь поэт, пусть и не принявший акмеизма, с его явственным ощущением *вещности* мира остро воспринимал «шум земного бытия». К тому же «творимая легенда» прото- и метаавангарда, органично сочетавшая архаику и хтонический теллуризм с утопическим космизмом (махайродусы и ящеры у М. Зенкевича и фантастическая Звезда Маир Ф. Сологуба), имманентно культивировала характерную мифологему *Homo totus*, подразумевавшую

«полный расцвет физических и духовных сил» (Н. Гумилев). Но тут же возникает еще более показательная взаимосвязь: «Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековым»⁷⁴. Вот и латентная органика с физиологизмом, вот и средневековье в авангарде... Д.Г. Лоуренс не был авангардистом, но его роман «Любовник леди Чаттерлей» (1928) является классическим образцом теллурико-примитивистской поэтики. И это всего лишь одна из граней авангарда, одна модель, где, как можно видеть, срабатывают общие закономерности.

Вообще говоря, примитивистские тенденции авангарда были обусловлены вовсе не появлением в Европе экзотических образцов «примитивных» культур, породивших т. н. афростиль, – таковые, собственно, и были замечены только потому, что отвечали повсеместной потребности в причащении архаической стихийности бытия, управляемого лишь первобытным чувством ритма и обрядовой единокупности, трибального коллективизма. Кстати, вопреки распространенной легенде, Пикассо вдохновлялся вовсе не африканской (это, скорее, прерогатива Брака), а в первую очередь древнеиберийской скульптурой, обращаясь, таким образом, к собственным корням. К тому времени западноевропейские художественные музеи обладали уже неплохими коллекциями образцов «примитивных» культур, значение которых в общественном сознании стремительно возрастало благодаря интенсифицировавшимся фольклорно-этнографическим экспедициям и исследованиям. Несколько иначе дело обстояло в крестьянской по преимуществу России, где архаика, деревенский и городской лубок составляли мощный культурный – и актуальный! – субстрат предавангардного искусства.

В России авангард вдохновлялся не столько африканскими скульптурами (В. Матвей – возможно, единственное исключение, хотя и он интересовался лубком и культурой русского Севера), сколько собственной (включая и азийскую) архаикой: Стравинский и Хлебников⁷⁵ – самые яркие тому примеры. В 1912 г. В. Маяковский набросал тезисы для выступления «О новейшей русской поэзии»:

1. Связь нашей поэзии с мифом, в частности, с русским, культ языка как творца мифа.

2. Свойства слова – поэтический импульс.

3. Возрождение первобытной роли слова.

Особенно разительно проявление патриархально-утопических и религиозных мотивов в творчестве «бубнововалетцев»: Н. Гончаровой и М. Ларионова, культивировавших поэтику примитива и утверждавших приоритет предметного мира. Однако воскрешаемый ими лубок и примитив парадоксальным образом смыкались с поэтикой кубизма. М. Ларионов писал в каталоге одной из выставок народного искусства: «Контур лубка очень разнообразен, в большинстве случаев совершенно свободный, рассматривающий предмет целиком в разных плоскостях, с разных точек зрения, так как сам в себе предмет нерушим, но только на плоскости распределяется в разных положениях. Но у них есть и более сложные построения – рассмотрение помимо этого еще и самого предмета с разных сторон и с разных точек зрения (как у наших современных художников Пикассо и Брака), причем это последнее, выдвигаемое лубками и нашими теперешними художниками, является наилучшим доказательством уничтожения времени, так

как в один момент дается то, что можно получить, обойдя глазом предмет, что требует уже известного течения времени»⁷⁶.

А теоретик русского примитивизма А. Шевченко писал в 1913 г.: «Слово примитив прямо указывает на восточное происхождение, так как в наше время под ним принято подразумевать целую плеяду искусств Востока – японское, корейское, индо-персидское и т. д.»⁷⁷ Вообще, как полагает М. Грыгар, «русский “примитивизм” – явление более сложного типа, его суть состоит не только в подражании – стилизации или пародии – “примитивным” формам народного искусства, но в стремлении открыть, так сказать, первобытные, элементарные источники художественного выражения, освободиться от норм миметического и идеологического искусства»⁷⁸. Эту мысль продолжает А. Луканова: «Неопримитивистские тенденции носили общеевропейский характер <...> но именно в России эта тенденция была развита в целостную программу, затем в направление искусства, главным принципом которого стала опора на национальные традиции во всех исторических проявлениях»⁷⁹. М. Ларионов, например, видел в лубке возможности обратной перспективы, иконописи, кубизма. Н. Гончарова, исповедовавшая принцип «всёчества», была открыта и символизму, и кубизму, и фовизму. «Бубновый валет» не исключал интонаций и ритмов современности, проникнутой «площадным живописным действием»⁸⁰. Еще бы: ведь малявинские «Бабы», пусть и теллуристичные, но самоценные, эстетически много значительнее и лубка, и «площадного» примитива»; особенно «Вихрь» (1905). Тем большим ужасом веет от его портретов Ленина-недотыкомки (в отличие от спокойно-монументального, погруженного в свойственную художнику надмирность «Ленина» П. Филонова).

В Германии мифологизированный тезис «Blut und Boden» («Кровь и почва») становится основой национальной (националистической) идеологии. В Испании, где теллурическая составляющая никогда не ослабевала, в 20-е годы «обращенность вспять» принимает двойную форму: в виде культа «Золотого века» национальной литературы и в виде мифологизации национального природно-этнологического ландшафта. Еще в 1908 г. В. Бласко Ибаньес, склонный к социально-историческому исследованию национальной жизни, издает роман «Кровь и песок». Даже итальянский футуризм с его культом механистичности и техницизма выстраивает свою систему будущего мира и будущего человека на основаниях первобытной стихийности, иррационализма и витализма – особенно на втором своем этапе, простирающемся от 1920 до 1930 гг. В Испанской Америке и в Бразилии художественное сознание включало в свою орбиту культуру автохтонных жителей. В самых разных культурах наблюдалось практически одновременное обращение к примитивным, изначальным формам бытия, в которых предполагалось обрести первоизданную цельность мировосприятия, призванную возместить основность мира, в котором психологизм и рационализм перестали играть роль главных культуурообразующих факторов. Говоря словами современника, Я. Тугенхольда, «это архаическое, мощное, выразительное, вечно новое искусство обозначает надежду на обновление, на “омоложение”, если сказать словом Гогена...»⁸¹ Поэтому в авангарде столь ощутима и выпукла материальная вещественность мира, шероховатая, первоизданно необработанная фактура письма: пластического, литературного, вообще – текста жизни.

Весьма показательно разительное пристрастие авангардистов к *анималистским* мотивам. Процесс деиндивидуализации, деперсонализации и дегуманизации человека оборачивался антропоморфизацией и более того – онтологизацией мира животных. В этом смысле живопись Филонова («Животные», 1925–1926) составляет пластический аналог поэзии Заболоцкого; в свою очередь, «Лицо коня» («Столбцы») просвечивает в записи Пришвина о редкости дара «видеть лица у диких животных и растений». Дар этот был в высшей степени присущ Хлебникову, певцу «восстания природы», своеобразно проявлялся в работах «лучистов» Ларионова и Гончаровой («Петух», «Голова быка»); ярко отразился в скульптуре «Тюлень» (1913) А.С. Голубкиной, явившей собой «некий надмировой феномен, своеобразный эстетический эйдос, вобравший сразу два начала, стихийное – материальные элементы неодушевленной природы, и душевное – мыслящую субстанцию, и одновременно как бы вознесенный над обеими, существующий в мире верховных идейно-поэтических ценностей»⁸².

Подлинный культ зверя пронизывает поэзию И. Сельвинского (практиковавшего одновременно идеограмматически-цифровой код); «Звериные истории» есть у Ф. Кафки, «Бестиарий» – у Аполлинера; «Звериные рассказы» характерны для поэтики «Серрапионовых братьев», стремящихся «делать вещи»; Асеев, Есенин и Маяковский с его «звериками», «щениками» оказываются в одном ряду с П. Нерудой – издателем журнала «Зеленый конь». И очень не случаен тот факт, что А. Крученых обратился к теме «Маяковский и зверье», где проследил эволюцию от интимно-животной человечности к агрессивной-бездушной «технизации». Уместно вспомнить и картины М. Шагала, писавшего с долей субъективности: «Похоже, в то время корова была главным действующим лицом в мире. Кубисты рассекали ее на куски, экспрессионисты терзали кто во что горазд»⁸³. И в самом деле, известна даже абстрактная композиция Т. ван Дусбурга под названием «Корова» (1916). Склонный к антропоморфизации природно-животного мира Есенин («Корова», «Песнь о собаке»), готов был анимализировать (а затем и онтологизировать) весь зримый оком («Облак, как мышь, подбежал и взмахнул / в небо огромным хвостом» и т. д.), по которому он и сам готов был проскакать «на розовом коне».

В свою очередь поэтическая энергичность «красного коня» Петрова-Водкина, ориентированного на русскую сакральную традицию, единственность серии «синих», «красных» и «желтых» коней (1910–1911) Ф. Марка, писавшего: «Есть ли для художника более занимательная мысль, чем вообразить себе, как отражается природа в глазу животного? каким видит мир лошадь? или орел, овца или собака?»⁸⁴ Эта же мысль ощущается и в небольшой сюите П. Элюара «Животные и их люди, люди и их животные» (1920) и во «Внутренних животных» (1920) пуэрториканского поэта-авангардиста Л. Палеса Матоса. А. Макке создает целый триптих под названием «Большой Зоопарк» (1912). Мексиканский художник Х. Сабогаль пишет в 20-х картину «Лошади на побережье», где также изображены желтые и голубые животные. Остраненная антропоморфизация характеризует «Бестиарий XX века» (1930) итальянца А. Палаццески. Бразильские авангардисты с чрезвычайной серьезностью отождествляют всю нацию то с черепахой, то с тапиром. Наконец, остается только назвать – поскольку эта огромная тема заслуживает обстоятельного

рассмотрения – образ быка у испанского поэта М. Эрнандеса, в котором содер­жится квинтэссенция авангардистского художественного сознания. Эр­нандесовский «бык» – это символ экзистенциальной тоски и одновременно творческого начала, неразрывной взаимосвязи смерти и жизни – ср. «Песнь смер­жизни» чилийца В. Уйдобро:

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

В этом пристрастии, так же как и в обращении Пикассо к образам быка (ср. «Очеловеченная голова быка», 1937), минотавра, фавна, сказывалась жажда вос­создания абсолютных ценностей Золотого века, причащения примитивно-животворному началу. «Эта земляная тема <...> дана в поэзии Маяковско­го и Хлебникова в сгущенном физиологическом воплощении (даже не тело, а мясо); ее предельное выражение – задушевный культ зверья и его животной мудрости»⁸⁵, – писал Р. Якобсон. Такую же «земляную тему» практиковали, в част­ности, Заболоцкий, Олейников, Неруда, Багрицкий с его «фламандскостью».

Что это означало? Преломлением всеобщих утопических тенденций было неосознанное воссоздание в искусстве примитивистски-теллурического нача­ла как первоосновы бытия. На первый взгляд – противоречивое, даже взаимо­исключающее сочетание. Но что, если почва служила в поэтике авангарда средством преодоления пространства и времени? А, кроме того, почвенниче­ство предоставляло некую бытийную альтернативность; так, обращение к мифу, архаике выступало альтернативой отвергаемой «культуре». Спасительной осно­вой выступал в каждой национальной культуре собственный ли, экзотический ли, но непременно почвеннически примитивный субстрат – древнегерманский, праславянский, цыганский, индейский, африканский, – преобразовывавшийся в мифопоэтическом мышлении художника эпохи тотальной пермутации в коллек­тивный образ народного эпического героя, мифологему национального Я, пере­ходящую в магистральную тему народа как носителя высшей человеческой, или даже надчеловеческой истины. В результате теллурическая доминанта дублиру­ется своей противоположностью – икарийско-солярной составляющей, равно принадлежащей мифопоэтическому типу сознания, оперирующему двубращен­ными мифообразами. К примеру, в большевистском политическом бестиарии со­лярному образу орла противопоставлялись акулы, волки, свиньи, собаки и пр. с соответствующими атрибутами и эпитетами. Эта клиническая «терминология» заслуживает самого серьезного внимания, поскольку обнаруживает совершенно мифологическое разделение небесной и хтонической сфер в по-своему ме­тафизичной картине мира.

Сама заумь с ее трансрациональными интенциями была изоморфна как ар­хаическому опыту, дорациональным способам восприятия, так и «трансфинит­ности» «расширенного», устремленного в космос зрения, «супремации» жизни в чистое бытие – бытие «как таковое». Б.М. Эйхенбаум трактовал привержен­ность к «заумному языку» как стремление «к предельному обнажению “само­ценности”» слова «стиховой речи» («Теория формального метода», 1927). Как

образно писал О. Мандельштам, «бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен»⁸⁶. Соответственным образом, тяготение к *архаике* и *примитивизму*, находившее едва ли объяснимое иными причинами воплощение в мрачно-красочном физиологизме и «брутальности» русских художников (П. Филонов, к которому как нельзя более применимо выражение Малевича «зеленый мир мяса и кости», Х. Сутин, ослинохвостовцы и др.) и поэтов (вначале – В. Нарбут и М. Зенкевич, Д. Бурлюк, затем – И. Терентьев, обэриуты, Н. Заболоцкий), сопровождающееся териологическими мотивами (где антропоморфизация природного мира оборачивалась зооморфизацией человека), анимализмом («Признаки “остранения” мира через зверя» – Ю. Тынянов) – все это также свидетельствовало о поиске изначальных первооснов, интуитивном воссоздании утопии «Золотого века» и т. п. Эта тенденция особенно ярко сказалась в феномене русского неопримитивизма с его естественной опорой на стадильно предшествующий этап неорусского стиля, который развивался в рамках культуры модерна. Чрезвычайно схожие процессы одновременно происходили в Германии, на культурном поле, простирающемся от экспрессионизма до «новой вещественности».

Кстати, именно немецкая культура может с полным правом оспаривать у французской пальму первенства за открытие африканской пластики. Еще в 1896 году в Берлине состоялась Первая немецкая «колониальная выставка», организаторы которой развернули настолько широкую пропаганду уклада жизни масаев, что в Германии возникла настоящая мода на все африканское, а немецкие музеи оказались переполнены атрибутами африканского быта. Этой экзотикой и вдохновляются участники группы «Мост» (1905–1913), построившие на ней свои новаторские эстетические принципы. А когда К. Эйнштейн издает уже обобщающую книгу «Негритянская пластика» (1915), эти принципы становятся всеобщим достоянием. Естественно, подобные процессы были свойственны не только немецкой, и не только русской культурам: тенденция к первобытности, брутальности, плоти «как таковой» была всеобщей, иначе как объяснить, например, спазматический физиологизм полотен Х. Сутина, выходца из России, работавшего в Париже. А если вспомнить еще и мексиканский мурализм (Х.К. Ороско, Д.А. Сикейрос, Д. Ривера) с его теллуризмом, физиологизмом и космизмом, к тому же совмещенными по идеологическому вектору, то конфигурация авангардной поэтики станет окончательно ясной.

Русский неопримитивизм, равно как и типологически родственное ему увлечение примитивом в европейском искусстве, составляли подсистемную компоненту более широкой *теллурической* константы авангардистской поэтики. Вообще, теллуризм в 10–20-е годы XX в. был универсальным явлением в мировой культуре; как духовный комплекс, он был шире узко тенденциозного почвенничества и таких факультативных проявлений, как немецкая *Heimatliteratur*, комплекс *Blut und Boden*, или «новокрестьянская поэзия» в русской литературе 20-х годов. Теллуризм включал в себя устремленность ко всему истинному, подлинному, изначальному, примитивному в этимологическом смысле слова, ко всему, что составляло самоидентификационную основу субъекта культуры, и что вошло, в частности, в поэтику немецкоязычного и скандинавского экс-

прессионизма. И опять парадокс: теллуризм не только не исключал духовной составляющей, но почти обязательно включал ее в качестве некоей архаико-мистической компоненты.

Теллуризм подразумевал тягу к миру простых, надежных, извечных, а потому и совершенных вещей (сюда же типологически вписывается и акмеизм); мифологизирующую обращенность к миру земли, животных, растений, вообще – *органике*, а также к собственной традиции и универсальной архаике. Так, музыковед И.А. Кряжева пишет: «Фалья чисто интуитивно выходит на уровень архаичных структурных универсалий, которые можно отнести к своего рода музыкальным архетипам»⁸⁷. Характерно высказывание О. Вальцеля: «Экспрессионизм [т. е. современное искусство. – Ю.Г.] сознает, что у него существуют предки, что он не вступает в мир, как нечто неслышанно новое. Он находит себя в примитивной религиозности, у египтян, ассирийцев и персов, в готике, у старонемецких художников, у Шекспира»⁸⁸. Несколько раньше ту же мысль и почти теми же словами высказывал К. Эдшмид в своей речи «Экспрессионизм в поэзии» (1917). Таким образом, поэтика (нео)примитивизма, ретроспективизма вообще означала прежде всего поиск и актуализацию корневых, архетипических моделей. Конечно, произошедшее на сломе веков открытие старинных образцов немецкой подстекольной живописи, да и пресловутых африканских масок несоизмеримо с открытием древнерусской живописи и, в частности, иконописи, явивших новому искусству бездонные глубины забытой и погребенной в памяти культуры, однако типологически все подобные «открытия» безусловно принадлежали общей тенденции: ведь именно к 1920-м годам относятся и первые исследования о «примитивном мышлении» Л. Леви-Брюля.

Естественно, в силу внутренней логики примитивизм включал и идеалистическую устремленность к утопии, к мифообразу Золотого века (который Гоген, например, въяве искал на окраине мира). Обе тенденции смыкались в мифологическом коде первоначалия бытия, выводящем к концепту вселенскости, космизма. «Мы хотим вложить Вселенную в произведение искусства», – писал Дж. Северини. Об этом ярко свидетельствуют рассуждения К. Эдшмида в той же речи, где теллуризм и космизм оказываются взаимобратимыми категориями: «человек простой, безыскусный... отдается природе, он часть ее <...> Он понимает мир, он сросся с землей <...> Вот он стоит перед нами, абсолютно первозданный... Он часть космоса, вернее, космического чувства»⁸⁹. Взаимобратимое сочетание примитивистско-теллурической и утопико-провиденциалистской мифологием наблюдается и в феномене русского скифства. Любопытный случай представлял собой русский биокосмизм («вулканизм»), лидер которого, Александр Святогор, проповедовал иммортализм, воскрешение павших за правое дело, всеземную и межпланетную солидарность, торжество революции духа, «эры бессмертия и бесконечности» и т. п. Согласно его установкам (несомненно, восходившим к традиции русского космизма), собственно эстетические вопросы решались с позиций утилитарности, подчиняясь общим практическим задачам освоения мира: «Нам нужен новый синтаксис, построенный на параллельности, пересечении, параболичности космических рядов. Нам нужны предложения, творимые по принципам геометрии. Ведь грамматика только неудавшаяся математика. Мы решили быть Лобачевскими в грамматике»⁹⁰.

Самое любопытное состояло в том, что «интерпланетаризм» биокосмистов легко и непринужденно включал в себя теллурическую составляющую, получившую у них наименование «бестиализм», а также концепт массивности, парадоксально сочетавшийся с гипертрофированным эгоцентризмом, и еще несколько специфических для авангардистского комплекса концептов. «Согласно Святогору, биокосмизм – “это упругие мускулы и краснощекое здоровье <...> мы уподобляемся ликующему зверю <...> Мы даже хорошо не знаем, что прежде – зверость или биокосмизм. Вернее – это один упруго смотанный клубок. Жажда личного бессмертия – это звериная, пышущая жаром любовь к себе <...> Это зоркость благородного хищника. Это быстрота птицы, переходящая в быстроту космического мотора. Вот почему мы провозглашаем звериность, бестиализм. Нужно ощутить в себе зверя, взыграть и возликовать. Нужно учиться абсолютному нюху у пса, инстинкту у насекомых, хозяйственному добродушию у медведя, гедонизму у ящерицы, победе над темными силами у петуха. Но это особый зверь. Глубоко этический, высоко эстетический, аристократический зверь. А не какое-нибудь животное. Прежде всего аристократизм, но который обращается к массам, к человечеству. Радость ликующего зверя – вот точка отправления и стимул нашего движения”»⁹¹. Этот пассаж из статьи (1922) лидера в общем-то маргинального движения, слабо проявившего себя в художественной практике, заключает в себе, тем не менее, целую формулу авангардистской философии, выражающей к тому же еще и принцип ее строения: «один упруго смотанный клубок». Еще более разительно соположение концептов зверя, числа и языка в поэтике Хлебникова: «В черновой записи Хлебникова начала 20-х годов “Что я изучил” (V, 274) на первом месте – “звери”, потом “числа” и “азбука”»⁹².

Много серьезнее типичный для авангарда процесс соположения – и взаимоположения – различных стилевых тенденций выглядит, скажем, в творчестве К.С. Петрова-Водкина. Дело не только в анималистических мифообразах и обращении к древнерусской (архаической) живописи. Стилистически Петров-Водкин был очень близок к символизму, набидам и даже к югендстилю с его претенциозной арт-идеологичностью. К 1911 г. Петров-Водкин обращается к манере, которую можно определить «живопись как таковая». Он «делает главный акцент на изучении самих первооснов живописи, цвета и формы (линий); таким образом, он как бы отбрасывает все наслоения многовекового живописного опыта, оставляя лишь самые первичные элементы <...> вдруг вернувшись чуть ли не к “варварскому” восприятию мира во всей его огрубленной яркости»⁹³.

Концепт «примитивности» искусства был внутренне сложен, противоречив и включал в себя по принципу агрегатности соотносительные коды авангардистской поэтики. Так, итальянские авторы манифеста «Футуристическая живопись» (1910), в частности, декларировали: «Вы думаете, мы сумасшедшие. Наоборот, мы – примитивы (! – Ю.Г.) нового, совершенно измененного мироощущения»⁹⁴. В книге «О новых системах в искусстве» (1919), сопровождавшейся эмблематичным изображением черного квадрата, К. Малевич, как всегда, тезисно и категорично постулировал: «В наш век примитивного в искусстве не может быть, ибо мы перешли через примитив первобытного изображения и кажущаяся примитивность есть новый подход – [к] контрпримитивному движению. В своей сути оно имеет обратное движение – разложение, распыление собранного на отдельные

элементы, стремление вырваться от порабощения предметной тождественности изображения <...> к непосредственному творчеству. Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира <...> Получается как бы распыление всех добытых богатств на элементы для нового образования тела»⁹⁵. Как можно видеть, концепт «примитивности» (по крайней мере, в малевической трактовке) включает в себя одновременно идеи «разложения, распыления» мира и целенаправленного обновления его творческой волей.

Рассечение быт

Нет ничего удивительного в том, что в сюрреализме эмблематичный статус обретает лотреамоновская формула «Прекрасно... как неожиданная встреча на анатомическом столе швейной машинки и зонтика» («Il est beau comme ... la rencontre fortuite sur une table de dissection d'une machine à coudre et d'un parapluie!»). Эта знаменитая и как будто абсурдная формула примечательна сразу в нескольких отношениях. Во-первых, она манифестирует заявку на категоризацию нового эстетического измерения, отличного от рационально постижимого пространства культуры. Во-вторых, сам образ анатомического стола (не столь уж и случайный) имплицитно подразумевает понятие деятельности, направленной на разъятие целостности предметного мира. В-третьих, мифологема разъятия оказывается соположенной с мифологемой встречи, т. е. акта по определению конструктивного, смыслопорождающего, но и предполагающего предварительное вмешательство случайности. А «встреча» случайных, разнопорядковых элементов, то есть собственно их монтаж, является основным принципом не только сюрреалистической эстетики, но и авангардистского формотворчества вообще. Так, работавший в русле общеевропейского авангарда чилиец В. Уйдобро утверждал в манифесте «Эпоха творения» (1921), что творить – «значит делать так, чтобы вещи, параллельные друг другу в пространстве, могли бы встретиться во времени, и наоборот; и чтобы, совместившись, представили бы нечто совершенно новое»⁹⁶. В типологически общем поле, но на более раннем этапе (1915) А. Крученых разрабатывал концепцию «моментального творчества», упредившую сюрреалистскую идею «автоматического письма».

Кроме того, в концепте «встречи» ощутимо присутствует и по-разному разрабатывавшаяся сюрреалистами идея «объективной случайности» (присутствовавшая и в русском авангарде). Таким образом, систематически утверждавшийся и дадаистами, и сюрреалистами, и русскими авангардистами принцип случайности был проявлением общего принципа пермутации, сдвига, трансгрессии по отношению к системе закономерностей, т. е. сложившейся картине мира. «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 размы-

ваются 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»⁹⁷.

Возможно, здесь значим сам момент стыка, *пограничности* (а сумеречность и есть граница и смыкание дня и ночи), встречи двух культурных семиосфер, двух парадигм – ведь именно пограничье, ситуация переходности рождает новые смыслы. И не случайно самый рационалистичный из всех «-измов» (при всем своем декларативном иррационализме) – сюрреализм – культивировал мифологему *встречи* как смыслопорождающий момент. Русский поэт Пастернак никакого отношения к сюрреализму не имел, но, принадлежа своей эпохе, был, как и многие его современники, по неизбежности вписан в общий духовный контекст. В 1913 г. его стихотворение, начинающееся со слов

Вокзал, несгораемый ящик
Разлук моих, встреч и разлук...

имело следующую концовку:

И я оставался и грелся
В горячке столицы пустой,
Когда с очевидностью рельса
Два мира делились чертой.

В 1928 возникает другой вариант концовки:

И вот уже сумеркам невтерпь,
И вот уж, за дымом вослед,
Срываются поле и ветер, –
О, быть бы и мне в их числе!

Здесь уже явлен совсем иной образ мира, выражающий финал новой, центробежной поэтики. Разумеется, это всего лишь частный и не самый яркий пример эволюции авангардистской парадигмы.

Вышеприведенная формула встречи/невстречи могла бы остаться всего лишь эпизодом истории сюрреализма, если бы она не резонировала с умонастроениями и с основными мифологемами эпохи. Еще в 1911 г. К. Малевич пишет картину «Корова и скрипка», сопроводив ее комментарием на обороте холста: «Алогическое сопоставление двух форм – “скрипка и корова” – как момент борьбы с логизмом...». В 1915 г. (почти буквально повторив свои слова через год) К. Малевич формулирует по сути дела ту же идею в концепции «диссонанса наибольшей силы напряжения», подразумевающей «неожиданность встречи двух анатомических строений»⁹⁸. Причем концепция Малевича подразумевала именно «новую красоту» в том, что на интуитивном уровне воплощало в искусстве («в вещах») «энергию диссонансов, полученных от встречи двух противоположных форм»⁹⁹. М. Эрнст объясняет технику коллажа как «систематическое объяснение случайных или искусственно спровоцированных встреч двух и более чуждых друг другу по сути своей реальных предметов на абсолютно неподходящем для этого в данный момент уровне...»¹⁰⁰. Типологический ряд примеров такого же порядка¹⁰¹, вписывающийся в вышеприведенный анти-хронотоп диссоциации связей мира, хорошо объясняется следующим интерпретационным те-

зисом: «Абсурдное с точки зрения здравого смысла сближение разнородного... прокламировало неявную всеобщую связь явлений»¹⁰². Наконец, столь типичное для авангардистской поэтики сопоставление разнородных предметов, их символическая «встреча» объясняется повышенным статусом фактурности, знаковости предметов в их качестве «вещей» мира. Этот поистине парадигматический сюжет был по-своему выражен Г. Бенном: «Одна лишь встреча всем осколкам мира суждена: / мистическое их соединенье словом» (Пер. Н. Пестовой).

Как ни странно, в данном контексте пастернаковский образ вокзала оказывается далеко не окказиональной метафорой – он тоже сопричастен (или агрегатен) целой системе мифологем, что явствует из содержательной статьи Е.Н. Морозовой «Вокзалы: место встречи развлечения и искусства (вторая половина XIX – начало XX века)»¹⁰³. Что вокзал по определению представляет из себя хронотоп развилки, перепутья, точки бифуркации и т. п., ясно изначально. «Вокзал – один из устойчивых мотивов футуристического искусства и своеобразный символ нового индустриального “кочевья” – стал темой для серии работ Боччони конца 1911 и начала 1912 года»¹⁰⁴. Но вот то, что в указанную (и нас именно интересующую) эпоху топос вокзала был сопряжен с поэтикой балагана, которая специально будет рассмотрена ниже, автор показала впервые, причем ярко и убедительно. «Вокзал становился и местом действия, а зачастую и действующим лицом литературных произведений, символом многообразия бытия, встреч и расставаний, жизни и смерти»¹⁰⁵. И далее: «Это пространство создавало ощущение не только “выхода” из обыденной жизни, праздника, но и придавало некоторую маскарадность, надевалась личина, когда человек прятал или подчеркивал свое “эго”, двойственность...»¹⁰⁶. Причем, как подчеркивает автор, «это было характерно не только для России». Естественно, с этим мотивом органично связаны характерные для культуры пограничья мотивы-концепты очуждения, бездомности, безытности, буквально – *dépaysement* в ортегианском смысле (см. об этом несколько ниже).

Н.В. Пестова по этому поводу замечает: «При всех различиях в программных заявлениях и в творческой продукции импрессионистов, неоклассиков, неоромантиков, символистов, экспрессионистов, футуристов и т. д. их объединяет восприятие своей эпохи как времени чудовищных катаклизмов, научных потрясений и необратимых исторических перемен, сопровождающихся крахом верований, духовных и научных ценностей, которыми жили предшественники, а также появлением нового фундаментального мироощущения “трансцендентной бездомности” (Г. Лукач) минимум двух поколений модерна – Я перестало чувствовать себя в мире как дома или, как выразился Г. Бенн, “*ich unzuhause*”»¹⁰⁷. *Unzuhause* – это бездомье, бесприют, чужость, маргинальность, это ортеговское *dépaysement*, а в конечном счете – все тот же тотальный сдвиг и пограничность миробытия.

Очевидно, что, непосредственно связанная с основополагающим для культуры XX в. принципом случайности, структурного сдвига, мифема встречи/невстречи оказывается его иноформой, ставящей под сомнение механицистски-рационалистическую модель реальности и постулирует возможность существования иных измерений и иных миров, как раз и полагаемых художественно-идеологической системой авангарда. В ту пору была обыч-

ной мысль: «Бытие человека трехмерное (по Минковскому – четырехмерное). Но, может быть, на самом деле, существует не 3 или 4 измерения, а 20 или 30 измерений»¹⁰⁸.

В излюбленной сюрреалистами фразе примечательно, кроме прочего, латентное присутствие идеи сечения, обусловленной буквальным значением термина *dissection*: иссечение новых смыслов происходит за счет рассечения прежней смысловой целостности. «Мы рассекли объект! Мы стали видеть мир насквозь. Мы научились следить мир с конца... Таким образом мы даем мир с новым содержанием», – писал А. Крученых в 1913 г.¹⁰⁹ «Живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне речетворцы разрубленными словами, полусловами и их причудливыми хитрыми сочетаниями (заумный язык)», утверждали в том же году А. Крученых и В. Хлебников, авторы манифеста «Слово как таковое»¹¹⁰. Рассечение форм и плоскостей и было основным приемом кубофутуристической поэтики. «Расчлененное тело (впоследствии разложившаяся плоть в сюрреалистической поэтике) – характерный образ в живописи и поэзии русского авангарда 1910–1920-х годов»¹¹¹. (Хронологическая привязка здесь очень важна, так как к 1930-м годам наблюдается уже прямо противоположный процесс: сплочение массового сознания в некую общую массовидную субстанцию.) Именно эти стилевые особенности имел в виду уже упоминавшийся 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, перевертывание 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, разворачиваются в фонические и семантические конструкции...»¹¹². Иначе говоря, в этой эстетике семантика фактуры словесной конструкции оказывается весомее ее прямого вербального значения.

Вообще, слова-концепты «сечение», «пересечение», «рассечение» были чрезвычайно характерны для понятийного тезауруса эпохи и применялись безраздельно представителями практически всех течений. Темы вскрытия, анатомического стола привлекали экспрессиониста Г. Гейма: одна из его новелл так и называется: «Вскрытие» («Die Sektion», 1911), где вскрытие мертвого тела подразумевало извлечение духа. «Проникая друг в друга, будут расслаиваться плоскости», – утверждал, например, К. Швиттерс в одном из «мерц-манифестов»¹¹³; о сюрреалистическом «рассечении» реальности писал и Иван Голль; тезис «интерсексионизма» провозглашал в 1913 г. португалец Ф. Пессоа (стихотворение «Косой дождь», в оригинале несущее в себе коннотацию смещенности, скошенности). Пожалуй, автоматически возникающие ассоциации с Маяковским, с Пастернаком, скорее окказиональны. Однако вовсе не кажется случайным, что одним из первых сюрреалистических образов, вдохновивших А. Бретона, был именно «человек, разрезанный окном пополам» («Первый манифест сюрреализма», 1924). А до того Д. Бурлюк создал иллюстрацию ко второму выпуску «Садка судей» (1913), изображающую человечка в цилиндре (автора?), словно рассеченного на части. Как полагает Г.И. Губанова, автор исследования, посвященного над солнцем», характерный мифообраз разъятия тела подразумевал «переход в новое состояние, восхождение на иную духовную высоту, к иной целостности

<...> при всей кажущейся деструктивности этого образа» он являл собой «метафору перехода от множественности к новому единству»¹¹⁴. По поводу самого же художественного оформления «оперы», выполненной К. Малевичем, где он впервые продемонстрировал «Черный квадрат», вполне достаточно привести воспоминание Б. Лившица, пораженного тем, как на сцене человеческие фигуры «кромсались лезвиями фаров, попеременно лишались рук, ног, головы, ибо для Малевича они были лишь геометрическими телами, подлежащими не только разложению на составные части, но и совершенному растворению в живописном пространстве»¹¹⁵. Х. Гюнтер считает, что «ключевой термин Боччони "compenetrazione dei piani" имеет почти дословное соответствие в "сдвиге плоскостей" Бурлюка»¹¹⁶.

Эту «разорванность бытия» по-своему описал искусствовед Е. Штейнер: «Сдвинутость жизни во всех ее проявлениях и ипостасях породила новые ощущения пространства и новые его взаимоотношения с человеком и вещным миром. Архетипическим символом нестабильного изменчивого бытия – то ли порыва куда-то, то ли падения – стала диагональ. Диагональные построения и связанные с ним резкие ракурсы <...> вот основные вехи визуально-пластического воплощения этого феномена»¹¹⁷.

Агрегатной – икарийско-виктимационной – мифологемой к этому комплексу примыкает и оброненное мрачно-желчным В. Ходасевичем (о котором еще будет сказано ниже):

Счастлив, кто падает вниз головой:
Мир для него хоть на миг – а иной.

В этот же ряд естественно встает и бунюэлевский образ рассеченного глаза с его двойственной семантикой обыначенного мировидения – стало быть, речь шла не более и не менее, как о сечении тела мира, подлежащего перестройке, переименованию, реструктуризации. В поэтике сюрреализма идея сечения слова предполагала именно момент смыслопорождения, как это явствует из текста М. Лейриса от 1925 г.: «Рассекая любимые нами слова, не заботясь ни об этимологии, ни о принятом смысле, мы открываем их самые скрытые возможности и тайные разветвления, пронизывающие весь язык: они концентрируются в ассоциациях звуков, форм и идей»¹¹⁸. Е.Д. Гальцова пронизательно замечает по поводу, казалось бы, противоположной рассечению процедуры – коллажа (где принципы соединения и разъединения вступают в отношения энантиосемии): «Будучи подвергнуты процессу фрагментации ("разрезанию"), элементы коллажа обретают не только новый смысл, но и новый, не-знаковый, безусловный статус вещи или тела (выделено мной. – Ю.Г.)»¹¹⁹. Образ как модель мира теряет цельность, он превращается в «разломанный образ» (Т.В. Балашова), где понятие целостности обретает иное качество и обеспечивается иными факторами. Этот принцип подтверждается следующим фактурно-вещным парадоксом: щусевский Мавзолей, будучи репликой конструктивистского кубизма, при всей его тяжелой монументальности чисто пространственно дает именно секущие друг друга объемы. В скобках заметим, что, построенный на квадратном модуле мавзолей, в сущности, подразумевал отмену времени и утверждение вечности.

Что прием рассечения предметного мира был характерен для художественного сознания эпохи, следует хотя бы из пастернаковских строк, написанных уже в 1930 г., на излете авангардной поры: «Перегородок тонкоробость / Пройду насквозь, пройду, как свет. / Пройду, как образ входит в образ / И как предмет сечет предмет». (Случайно ли, что в этом поэтическом универсуме и возникли строки: «Вокзал, несгораемый ящик / Разлук моих, встреч и разлук...»?) Еще через десять лет В. Шкловский скажет, вспоминая о Маяковском: «Он вдвинул образ в образ»¹²⁰. Здесь можно видеть почти буквальную реализацию бердяевской формулировки: «Нарушаются все твердые грани бытия, все декристаллизуется, распластывается, распыляется. Человек переходит в предметы, предметы входят в человека, один предмет переходит в другой предмет, все плоскости смещаются, все планы бытия смешиваются <...> Это – сплошное нарушение черты оседлости бытия, исчезновение всех определенно очерченных образов предметного мира»¹²¹. В авангардистской художественно-идеологической системе «темы всегда пересекают, пронизывают друг друга, охватывают землю в целом, человечество, космос», – писал в 1933 г. И. Иоффе в своей фундаментальной работе¹²². Впрочем, тут нельзя исключить и другой фактор, связанный с общими визуальными доминантами эпохи: «С одинаковым, если не большим успехом можно изложить догадку о внушенности бесчисленными в то время фотографиями целых, полуцелых и совсем поломанных аэро – представлявших самое неожиданное сочетание плоскостей со стержнями и создававших небывалое зрительное ощущение»¹²³.

Здесь можно наблюдать любопытный случай реализации в частном художественном приеме общей онтологической идеологемы «распыления» мира: смыкание происходит в центральном для авангардистской картины мира концепте «сдвига», остранения, оказывающемся изоморфным другому, не менее адекватному сфере идей эпохи понятию: «в языке того времени у “остранения” обнаруживается близкий синоним – “диссоциация” <...> расщепление ассоциаций, непременно лежащее в основе всякого творчества. “Остранение” оказывается не изолированным понятием, оно включено в богатую традицию, продолжателями которой были не только формалисты»¹²⁴. Вряд ли имеет смысл напоминать о брехтовском *Vermfremdung* – ключевом понятии, которое, как полагают исследователи, следовало бы переводить именно исходным, заимствованным термином: «остранение»¹²⁵ (или вернее «сдвиг»). В сущности, тот же принцип остранения лежит в основе введенного Г.К. Честертоном понятия «мурефок» (*coffe-room*, прочитанное наоборот), служащего для «обозначения того внезапного остранения давно привычных для нас вещей, когда они вдруг предстают в неожиданном ракурсе». Более того: этот принцип включен в синхронную ему универсальную типологию идей, где он обретает массу коррелятов, например: «...порой чувствуешь страшную тревогу, замешательство, как бы обеспокоенность, неудобство. Тут точнее всего подойдет французское слово “*dépaycé*” – отстраненный. Ты словно отстранен, потеряв связь с окружающим. Но рухнуло не вовне, а в тебе самом», – это фрагмент из «Смерти и воскресения» Х. Ортеги-и-Гассета¹²⁶. Позднее понятие «*dépayement de la sensation*» («сдвиг в ощущении») было специально разработано Бретоном в качестве одной из ведущих категорий сюрреалистской эстетики. Собственно говоря, лексема «*dépayement*» и буквально и

этимологически в точности соответствует понятию «остранение» как в значении иновидения, так и в значении иноземства, т. е. в общем смысле подразумевает иноязычие, иначествование, анаграмматизм.

Однако в начале века диссоциация прежнего, устойчивого образа мира отнюдь не являла собой однозначно деструктивный процесс, что объективно удостоверял русский философ, предметом исследований которого был именно «кризис искусства»: «Истинный смысл кризиса пластических искусств – в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости <...> Человек не пассивное орудие мирового процесса и всех происходящих в нем разложений, он – активный творец <... > Космическое расплавление может лишь способствовать выявлению и укреплению истинного ядра “я”. Человеческий дух освобождается от старой власти органической материи <... > Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным. То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной исторической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира»¹²⁷. Или иначе: «Апокалиптические предчувствия нашей эпохи знаменуют мировой кризис, переход к новому космическому периоду. Все приходит к концу в старом мире, на всех линиях выявляется предельное и конечное. Незримо и катастрофически зреет новое сознание, новая жизнь, невыводимая эволюционно из жизни старой»¹²⁸. Итак, кризис, слом, новое / старое... «И узел рассекут земной / секирами зари», писал В. Маяковский в поэме «Человек» (1916–1917).

На первый взгляд, двуобращенный концепт сечения / диссоциации может показаться преимущественным проявлением деформирующей тенденции авангарда (безусловно связанной с заменой вертикальной оси картины мира на диагональ, наклон, смещение, асимметрию). Однако более внимательный исследовательский взгляд прочитывает в этих проявлениях как раз конструктивную, смыслоутверждающую тенденцию. Как было отмечено в отношении самого широкого спектра авангардных искусств «классического этапа» – «будь то живопись, скульптура или пространство вербальных текстов», – «идея развернутой сферы», «рассечение морфем и лексем», вообще, раскрытость, разверстость, любые «ментальные проекции рассеченной сферы, которые от акта препарированности не только не утрачивают, но еще больше акцентируют свои свойства быть шаровым пространством», принадлежат именно перспективе «обретения нового смыслового целого»¹²⁹. Таким образом, характерно авангардистская диссоциация образа мира с непереносимостью подразумевала свою противоположность – *тотальную интеграцию* в некоем ином измерении бытия, что и порождало, собственно, как сам прием, так и различные практики инодействования, сдвига. Очень верно отмечала И. Азизян, что «сведение поэтики футуризма только к умножению форм в целях изображения их мелькания во время движения не отвечает существу многоаспектного новаторства поэтики футуризма и, главное, сути ее пространственного ядра – бесконечности, непрерывности, взаимопроникновения пространства, его пластичности, конструктивности и яркой цветности»¹³⁰.

Любопытно, что концепт сечения, очевидно, обусловивший поэтику и практику кубизма, имплицитно содержал в себе и свою противоположность – идею

совмещения (как аналитизм имманентно подразумевал синтетичность). Так, журнал «Nord-Sud» (1917–1918) одним своим названием, обязанным пересекавшей Париж с севера на юг линии метро, воспроизводил идею (пере)сечения; однако программно был ориентирован на снятие временного антагонизма между культурами прошлого и будущего. Кубизм, орфизм, лучизм – все эти явления принадлежали одному общему вектору, приведшему, в конце концов, к конструктивистской структурированности картины мира. Что же касается собственно кубизма (термин, как известно, появился случайно), то как программно и организационно оформленного движения такового никогда не существовало. В отличие от большинства «измов», появление кубизма не сопровождалось и тем более не предварялось никакими декларациями – он обростал лишь многочисленными объяснительными комментариями (Глеза и Метценже, например). В данном контексте становится очевидным, что кубизм был не отдельным, самостоятельным движением, а скорее проявлением общего принципа сдвига, неким стимулирующим фактором, так или иначе вошедшим практически во все крупные движения и определившим художественную жизнь эпохи.

Впоследствии М. Элиаде убедительно показал, что системообразующая тенденция к тотальному разрушению есть импликация универсального мифа «обновления мира» («Эсхатология есть всего лишь префигурация космогонии будущего»), требующего отмены истории и вообще исторического времени, поскольку «новое творение не может совершиться, пока этот мир не будет окончательно разрушен. Речь идет ... об уничтожении старого мира с тем, чтобы воссоздать мир *in toto*». (Ср. у Маяковского: «Будет день! / Пожар всехсветный, / чистящий и чадный» и у В. Каменского: «Я горю неизбывным пожаром / мирового строительства». Характерный призыв к раздуванию мирового пожара «на горе всем буржуям» имел глубоко мифологическую основу, поскольку в нем актуализировалась мифологема *экипиросиса* – всемирного пожара, необходимого для обновления мира космического катаклизма¹³¹.) Это «возвращение вспять» предполагает «восстановление первоначального времени, которое единственно способно обеспечить тотальное обновление Космоса, жизни и общества». Причем, как утверждает М. Элиаде, и «наша современность в секуляризированной, мирской форме еще сохраняет эсхатологическую надежду универсального обновления, осуществляемого или определенным социальным классом, или даже какой-нибудь партией или отдельной личностью»¹³².

Очевидно, можно сделать общий вывод о том, что в культуре авангарда кризис, разложение, диссоциация состава мира с целью сотворения нового есть под-сознательная, мифологическая, по сути, установка, проявляющая себя на всех уровнях социального бытия. Этот тезис находит неожиданное подтверждение в самой этимологии европейских языков, рассмотренных в семасиологическом плане, что и было проделано М.М. Маковским. Оказывается, что мифомышление многих народов ассоциировало такие разнородные концепты, как разрывание и созидание: «разрывание божеством хаоса создает божественный порядок <...> и вместе с тем соотносится с понятием божественного творения <...> и бытия <...> а также становление и долженствование»¹³³. Более того, в этом же семантическом ряду оказываются такие концепты, как «видеть» (букв. «разрывать сомкнутые веки»), «делать (творить)», «знать (ведать)» и, наконец, «лексе-

мы со значением "слово"»¹³⁴. Поэтому, взятая в широком смысловом объеме, вся авангардная эпоха может рассматриваться как акт великой мистерии в нераздельности ее интуитивно-чувственных и историко-социальных аспектов, когда творчество понималось как Творение. Очень верно писала Т. Котович: «Мистерия "нового мира" с его трагическим и возвышенным карнавалом пронизывает все пространство авангарда»¹³⁵. О том, что это была за мистерия, и что это был за карнавал, будет сказано ниже, а пока попытаемся выяснить, почему это действие было столь же трагичным, сколь и утопичным.

Танатология авангардной поэзии

Как ни странно, оборотной стороной основного мифа эпохи – мифа строительства нового мира – был *танатологический комплекс*, изначально встроенный в утопистски-космистский проект авангарда. Как и другие составляющие авангардистской картины мира, концепт смерти обладает энантиосемичной двойственностью, обозначая одновременно свою противоположность – танатофобию, стремление к преодолению смерти, равно как и законов природы (времени, истории, пространства) вообще. Конечно, на первый взгляд кажется довольно неожиданным, что созидание нового мира было означено танатологической коннотацией. Но в мифопоэтической картине мира, актуализация которой неизбежна в эпохи порубежья, пограничности, внесение временного хаоса (аналога смерти) в мироустройство необходимо именно для переупорядочивания его; такая «встряска» требовалась для еще большего и прочного упорядочения мира (что, собственно, и произошло).

В 1919 г. Хлебников писал в работе «Наша основа»: «Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в водах небытия»¹³⁶. Ведь танатология как таковая и есть манифестация онтологического пограничья, порубежья, когда смыкаются концы и начала человекобытия в слитной мифологеме *puer senex*. Поэтому в авангардистской танатологии именно *жертвенность, виктимация* интуитивались как залог будущего, посмертного инобытия, и мифологема смерти парадоксальным образом сочеталась с мифологемой детства. Достаточно привести пример В. Маяковского с его сакраментальным «Я люблю смотреть ...» (при всех возможных переключках с И. Анненским – а с кем у него не было переключек?), где мотив заклания младенца выступает как эквивалент самозаклания: «Связь тем детоубийства и самоубийства несомненна», – утверждал Р. Якобсон в связи с поэтикой Маяковского; – это разные способы лишиться преюбия настоящего, "прервать одряхлевшее время"¹³⁷. С.Г. Семенова отмечала по поводу «Владимира Маяковского»: «в прологе к трагедии особенно видно, насколько поэт именно усиливается провозгласить, подать себя и новым земным Христом, и евхаристической жертвой <...> и всемогущим творцом-демиургом новых возможностей человека»¹³⁸. (Двойственный мотив «жертва/демиург» особенно подробно рассмотрен М. Вайскопфом в его интересной монографии о Маяковском¹³⁹.) Н.О. Осипова полагает, что можно говорить о типоло-

личности данного бинорма: «В художественной картине мира первой трети XX века судьба такой личности прочитывается не только в контексте эпохи, но и вписывается в более широкий культурно-исторический фон, а жизнь поэта, художника тяготеет к мифу, ассоциируется с ипостасью демиурга и жертвы одновременно, что характерно и для эстетических воззрений М. Цветаевой <...> Создавая миф о художнике как личности, наделенной огромной лирической и творческой энергией, энергией микрокосма и его идеей божественного центра, М. Цветаева подчиняет этой задаче всю структуру повествования. Не отступая от факта, следуя ему с предельной точностью, она превращает его в некий мифологический центр события, именуемого “уход” поэта, смерть которого воспринимается как ритуальная жертва»¹⁴⁰.

Этот же мотив кодифицирует смерть мира в метафизическом ритуале новой космогонии, в котором поэт выступает в качестве инициатической жертвы, фармака (ср. гротескную повесть Г. Аполлинера «Убийство поэта», 1916; хлебниковское «Где волк воскликнул с кровью: я юноши тело ем...» и т. п.). Поэтика же сюрреализма и вовсе предполагала подлинный культ самоубийства. Этот мотив глубоко связан с основным космогоническим мифом, т. к. в мифомышлении семантика детоубийства как жертвоприношения коррелирует с семантикой мирового пожара, обновляющего вселенную. Видимо, не случайно универсальный «миф о юноше-сыне» (В. Топоров) актуализируется в эту эпоху в индивидуальной мифологии столь разных поэтических личностей, как Е. Гуро и Г. Мистраль, равно скорбевших по мнимому сыну. Один только русский Серебряный век заканчивается скорбным итогом: «Из двенадцати казнено трое. Еще трое казнят себя сами (один случай спорен: самоубийство или убийство?) Так что каждый второй гибнет насильственно. Из умерших своей смертью четверо уморены до срока: голодом, болезнями, ужасом бытия. Двое, дотянувшие до относительной старости, измучены травлей. Ни один из двенадцати не удостоился от Всевышнего долгой счастливой жизни. В данном случае это уже не просто несчастье, но рок. Мистерия духа, проходящая искус небытием. Взаимовывоз бытия и небытия»¹⁴¹. И это только Серебряный век. Что же касается скандальной строки Маяковского, то поэт и сам дал ей исчерпывающий комментарий: «Неужели вы думаете, что это правда?» (горячее отрицание мнимого цинизма Маяковского со стороны Л. Брик уже кажется избыточным). И этого, а также знания личности поэта, достаточно для избежания всяческих кривотолков. «А сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою...»

Естественно, танатологическим кодом отмечен весь комплекс авангардной эпохи, а не только русской культуры того времени. Как часто бывает, личная судьба художника корреспондировала с историческими обстоятельствами; онтогенез коррелировал с филогенезом. Достаточно привести лишь наблюдения Н.В. Пестовой в отношении немецкого экспрессионизма: «Горькая реальность стоит за сухой статистикой “экспрессионистского десятилетия”. Несчастный случай с Г. Геймом, утонувшим в 1912 году при катании на коньках по льду реки, открывает печальный список слишком ранних смертей. Ф. Мартини называет смерть Г. Гейма “демоническим несчастным случаем” и поражается очень ранней поэтической зрелости всего поколения, “будто бы им надо было по-

быстрее прожить свою жизнь". Более 20 человек становятся жертвами войны, 7 человек по тем или иным причинам умирают за четыре военных года; трое кончают жизнь самоубийством. После войны до прихода к власти нацистов умирают еще 17 человек, 6 человек уходят из жизни добровольно. В период Третьего рейха в Германии умирают 15 человек, а в вынужденной эмиграции за границей с 1933 по 1945 год – еще 19. В концентрационных лагерях погибают 11 молодых литераторов, трое были казнены. Кончают с собой 7 литераторов, среди них цвет экспрессионизма – К. Эйнштейн, А. Вольфенштейн, Э. Толлер, В. Хазенклевер, Э. Вейсс. В результате методичного истребления евреев уничтожены десятки экспрессионистов-евреев. После войны за границей от болезней, нередко в нищете, забытые, умирают еще 47 человек. Мало тех, кто дожил до старости, и еще меньше тех, кто пережил экспрессионизм и после его официальных похорон, объявленных в дадаистском манифесте 1919 года, сумел найти себя в литературе на ее новом этапе. Большинству из них судьба подарила только раннее творчество, почти для всех писателей и поэтов экспрессионизм и был их единственной собственной судьбой. Вне его существенно смогли развить свое творчество очень немногие авторы, к которым немецкие литературоведы причисляют из поэтов – Г. Бенна и Ф. Верфеля, из драматургов – Г. Кайзера, а из прозаиков – А. Дёблина. По замечанию Ф. Мартини, "такие судьбы предчувствовались и свершались как внутренний закон" и "именно они придали всему поколению особую инакость"¹⁴². Список этот далеко не полон и приведен только в качестве примера. Если бы можно было привести (а это просто невозможно) русский виктимационный список, то он был бы бесконечным, да, пожалуй, еще и не полным. Чего стоят хотя бы «философские пароходы» и тысячи других насильственных жертв, пусть и не самоубийственных.

Заметим попутно, что танатологическая виктимация есть форма субъектной трансгрессии. Тот факт, что в дальнейшем трансгрессия чисто метафорическая («Убийство поэта») реализовалась и в жизненно-биографических (реальные самоубийства поэтов, и не только самоубийства) и в литературно-текстуальных дискурсах (обэриуты, поэтика абсурда), лишь удостоверяет ее имманентность авангардной культуре в историческом изводе. Вот что пишет по этому поводу исследователь: «Впадение в крайность становится привилегированным предметом размышлений в антропологическом дискурсе 1920–1940-х гг. Одна из основных интенций антропологии этого периода состояла в том, чтобы сконструировать образ "нового человека", утверждающего себя в экстремальных ситуациях: в состоянии холода, голода, боли, агонии, экстаза. Разнообразные формы жизни *in extremis* нашли отражение в литературе, кино, эстетике и философии. Экстремальные формы жизни изображались в эти годы как героическое поведение (Э. Юнгер), энтузиазм (Д. Вертов), спортивный рекорд (Л. Рифеншталь), мистический эксперимент (Б. Поплавский и М. Бланшо), некрофилия (Б. Пильняк и Ж. Батай), самопожертвование (В. Ильенков и др.), существование агонизирующего тела (П. Павленко). В литературе рассматриваемого времени можно найти своего рода сборный текст о пределах существования, реконструируемый в различных европейских культурах в их тоталитарных, анти тоталитарных и паратоталитарных манифестациях»¹⁴³.

Началось, однако, раньше. Исследователь русской философской танатологии К.Г. Исупов замечает: «Первое десятилетие XX в. отмечено приоритетным влиянием этой темы, в частности, в литературе; параллельно философская публицистика культивирует апокалипсис культуры, образ Антихриста, эсхатологические пророчества. В 1910 г. выходит альманах “Смерть” с обзором литературной танатологии, а еще раньше “Группа литературного распада” с позиций почти марксистского иммортализма подвергает критике декадентски-богемное любование смертью». В продолжение обзора автор статьи рассматривает метафизику детства как встроенную в танатологический комплекс альтернативу смерти, ибо: «В детях дана субстанция жизненности и онтологическая иллюстрация бессмертья»¹⁴⁴. Как полагает Т.В. Артемьева, танатологическая доминанта вообще специфична для русской культуры, особенно – для культуры начала XX века: «Событие смерти рассматривается русской культурой в свете его насыщенности аксиологическими смыслами. Она далеко не всегда является наказанием и трагедией, а скорее наградой и апофеозом. Образ “русского героя” как мученика и страдальца делает ее приход желанным, а облик привлекательным <...> Эпатирующие строки В.В. Маяковского: “Я люблю смотреть, как умирают дети” вовсе не оторваны от почвы российской культуры, а написаны скорее в ее традициях», т. е. продолжают линию «литературного инфантицида». (Вспомним и хармсовское: «Я не люблю детей, стариков, старух и благоразумных пожилых». И его же: «Травить детей – это жестоко. Но что-нибудь ведь надо же с ними делать!»)

В России, пишет далее автор, «утопическое мировосприятие превращается в танатопическое. Идеальный мир помещается в пространство и время смерти: “...Как один умрем в борьбе за это...” И верно, нужно жить после “этого”. Величественные Necrotopos и Necrotempus завораживают и манят усталого российского странника, бредущего по бесприютной жизни. У-мир-отворение для него превращено в у-мир-ание. Он хочет покоя, и должен стать покой-ником. Главным является не достижение идеала, а смерть за него. Жизнь и смерть не противопоставлены друг другу, а взаимосвязаны и даже взаимозаменяемы <...> В стихотворении Д. Мережковского “Двойная бездна” говорится о зеркальности, а следовательно равнозначности жизни и смерти. Та и другая “родные бездны”, они “подобны и равны”, при этом не понятно, да и не имеет значения, где смотрящийся, а где отражение. Жизнь и смерть – это два зеркала, между которыми помещен человек, путающийся в многократно повторенных ликах зазеркалья»¹⁴⁵.

Но не только теоретические построения той эпохи трактовали смерть как онтологическую проблему, подлежащую разрешению, как некий недолжный, ошибочный, подлежащий исправлению атрибут бытия – здесь достаточно только упомянуть религиозно-философские концепции представителей русского космизма, Н.Ф. Федорова, в первую очередь, о котором Н.А. Бердяев писал: «Для него, как для Маркса и Энгельса, философия должна не познавать теоретически мир, а его переделывать, должна быть проективной. Человек призван активно овладеть стихийными силами природы, несущими ему смерть, и регулировать, упорядочивать не только

социальную, но и космическую жизнь»¹⁴⁶. Ученик и последователь Н. Федорова К. Циолковский утверждал (уже в 1933 г.), что жизнь есть животное существование организованной материи, которая должна быть преобразована в «высший разум», поскольку «жизнь возможна лишь в высшей форме. Все высшие жизни атома сливаются в одно субъективное непрерывное блаженное бытие <...> Отсюда вывод: теперешняя краткая и мучительная жизнь совершенно ничтожна в сравнении с посмертной жизнью»¹⁴⁷. Эти же мысли проводились им в статье «Радость смерти» (1933). «Смерть – это лишь другая, невидимая и не освещенная нами сторона жизни, – писал в 1925 г. Р.-М. Рильке, словно дополняя русского космиста. – Мы должны попытаться достигнуть высшего сознания нашего бытия <...> Истинная жизнь простирается на обе области <...> нет ни этого, ни того света, но лишь одно огромное единство»¹⁴⁸.

«Смерть как магистральная тема в поэзии Элиота» становится предметом рассмотрения А.А. Аствацатурова¹⁴⁹, исследовавшего эту тему в контексте английской культуры. Подлинный культ смерти сопровождал творчество и жизненные судьбы представителей авангардного искусства, что в высшей степени проявлялось в опыте испанской и французской культуры того времени. Достаточно вспомнить Ф. Гарсиа Лорку, все творчество которого проникнуто танатологической топикой; даже рисовал он именно Смерть. Очистительная смерть властвует в его трагедии под оксюморонным названием «Кровавая свадьба»; странным образом жизнелюбец Лорка жил ощущением смерти, ее и воспевал. «В искусстве поэта каждый предсмертный крик, каждый ужас надвигающейся ночи, каждый нож, вонзенный в сердце, переживается как первая во вселенной смерть. Смерть, сотрясающая ее основы и отзывающаяся в каждом осколке разбитой этим ударом вселенной. Это пространство мифа», – пишет В.Д. Куприна, специально исследовавшая образы смерти в творчестве испанского поэта¹⁵⁰. Но и сам танатологический комплекс претерпевал в художественно-идеологической системе авангарда ту же эволюцию, что и другие ее составляющие. В начале 1930-х А. Введенский манифестировал уже совсем иное мироотношение: «Лежит в столовой на столе / труп мира в виде крем-брюле. / Кругом воняет разложением». Окончательное и отвратительное умирание мира свидетельствует написанный уже в 1937 г. безнадежно абсурдистский «Потец».

Таким образом, в авангардистской картине мира танатологический код, содержащий в себе целый спектр основных мифологем, является стержневым, выступая своего рода противоположностью, реверсом кода утопически-трансформационного. Человек чувствовал себя стоящим у основания мира, и неудивительно поэтому, что в его сознании детский код сливался с кодом танатологическим: филогенез взывал к онтогенезу. Танатологический код включал в себя компоненты героизма, мученичества, жертвенничества, трансцендентности, *иммортализма* (неслучайна организация в 1922 г. Петроградской «Северной группы биокосмистов-имморталистов») с такими их дериватами как *икарийский комплекс* и соответствующими ему мифологемами *авиатора*, *авиации*, комплекса падения, взлета, птицы (сокола), акробата, циркача и т. д. и т. д. Поэты-биокосмисты «ставили перед наукой,

искусством, техникой и государством три главных задачи: "осуществление космического полета", "реализация личного бессмертия", "воскрешение из мертвых"¹⁵¹. Исследуя полотно «Формула петроградского пролетариата» (1920–1921), М. Грыгар приходит к выводу, что «Филонов хотел передать революционные события тех дней не как апофеоз победы новой силы, а как миф о самопожертвовании и о поиске скрытой цели»¹⁵². Вот только формула эта была универсальной в контексте эпохи.

У В. Незвала, в частности, образ Пьеро-циркача ассоциируется с аэропланом; в его глубоко символической поэме «Акробат» (1927) падение канатоходца, «акробата Вселенной», двойника Солнца (образ, безусловно, ницшевский) оборачивается, как и в русской «Победе над Солнцем», не гибелью смельчака, но его воскрешением и преображением в новой сущности. (Отметим, кстати, и появление в 1929 «Нового Икара» его соотечественника К. Библа.) Помимо прочего, испытание, соприкосновение со смертью, ритуальное, по сути, причащение ей были для авангардной личности способом легитимации иного, вненормативного типа поведения как одного из аспектов тотальной пермутации, но дело было не только в виктимационной тенденции. Нельзя забывать, что в РСФСР в результате государственно институционализированного и легализованного Красного террора только в период 1918-1923 одни русские люди с необъяснимой жестокостью замучили и уничтожили сотни тысяч (!) других русских людей. Может быть, большевиками также водила извечная русская идея, утрированная и деформированная соответственно универсальному принципу пермутации? Во всяком случае, танатологический код эпохи был множественным, содержал в себе одновременно целый «пучок смыслов», реализующийся в характерных умонастроениях и практике, построенных по принципу семиотической инверсии.

Но если бы даже рассмотренные со всех сторон части единого целого и не позволили бы выявить их внутренней культурообразующей связи, то достаточно было бы обратиться к фантастически богатой личности Велимира Хлебникова, самой парадигматичной фигуре эпохи, чей творческий и жизненный облик в своем единстве резонирует всей гамме смыслов его времени, вплоть до соответствия индивидуального жизненного поведения образу неприкаянного бродяги, которого История лишила Дома. Объединивший в своей космологической идее «мыслезема» человека и историю, вещество и дух, Хлебников писал в статье «Наши основы» (1919): «Слово делится на чистое и бытовое. Можно думать, что в нем скрыт ночной звездный разум и дневной солнечный <...> Отделяясь от бытового языка, самовитое слово <...> отрешается от признаков данной бытовой обстановки и на смену самоочевидной лжи строит звездные сумерки <...> Пусть человек, отдохнув от станка, идет читать клинопись созвездий. Понять волю звезд – это значит развернуть перед глазами всех свиток истинной свободы»¹⁵³. В космологической мистерии Хлебникова звездная ночь как смыслонаполненный абсолют (так у Малевича его «черный квадрат – зародыш всех возможностей») равнозначна утопическому Дню (ср. День Божий в христианской эсхатологии), пришествие которого требует «строительной жертвы» – гибели поэта. «Сумрак – умная печаль!..»

Сумерки утопи

В 1925 г. О. Мандельштам перевел стихотворение «Утопия» немецкого экспрессиониста Э. Толлера, автора эмблематической драмы «Человек–масса» (1921):

Утопия, под купол твой свинцовый,
Под твой сияющий зенит,
Под купол твой – лазорево–грозовый
Челн современника скользит!

Но «сумеречно–утопическая» тематика обозначилась гораздо раньше. «Сумерки человечества» – под таким названием в 1919 г. в Германии вышла антология поэтов–экспрессионистов (с характерным подзаголовком «Симфония новейшей поэзии»). Годом раньше Мандельштам написал свои провидческие «Сумерки свободы». В этом же ряду может фигурировать посмертный сборник стихотворений Г. Гейма «*Umbra vitae*» (1911–1912). Несколько ранее заявляет о себе группа итальянских поэтов–«сумеречников» (*serpuscolari*), появляются «сумеречники» в бразильской литературе. Много раньше, в 1913 г., появляются «Сумеречные впечатления» («*Impreções do serpusculo*») португальца Ф. Пессоа, изобретшего собственное течение под названием «интерсекционизм» (вариант кубизма). В 1922 г. выходят «Сумраки» («*Serpusculario*») Пабло Неруды. Такого рода свидетельства одновременного переживания сумеречности бытия в разных концах земного шара убедительно говорят о типологической двойственности мироощущения, облекающегося в образ заката–рассвета и проникнутого предчувствием эсхатологического преображения.

Свет будит тьму
Тьма топит свет

– писал в стихотворении «Сумерки» (1919) немецкий экспрессионист Август Штрамм.

Знаю, умру на заре! На которой из двух,
Вместе с которой из двух – не решить по заказу!
Ах, если б можно, чтоб дважды мой факел потух!
Чтоб на вечерней заре и на утренней сразу!

Так в 1920 г. М. Цветаева утверждала свое предназначение как поэта. Отнюдь не случайно это мироощущение отзывается в поэзии чилийца В. Уйдобро «Песнью смержизни» («*Canção de la muervida*») и вызывает у поэта совершенно иного склада – Р.-М. Рильке – сходный отклик о собственном творчестве: «Утверждение жизни и смерти в “Элегиях” становится единством»¹⁵⁴. Припомним и цикл стихотворений А. Савиньо «Песни полу-

смерти», опубликованных Аполлинером на французском в 1914 г., а также роман «Гермафродит» (1918), повествующий о двуполом существе, а глубже – о двуприродности существа. Все это – свидетельства ощущения двусоставности бытия как макро- и микрокосмоса. Эта двойственность выражалась уже в том, что параллельно с «Сумерками человечества» и в противовес ему был издан сборник «Товарищи человечества», также выдержанный в экспрессионистском ключе, но принципиально оптимистической направленности. Подобная двойственность эпохи, охваченной утопическим азартом, составляет ее имманентное свойство, поскольку сама идея утопии порождает одновременно чувства притяжения и отталкивания, ибо сумерки – это страх перед днем и одновременно ожидание Дня. Совершенно справедливо отмечает Н.В. Пестова: «“Dämmerung” ‘сумерки’ – одна из ведущих “метафор эпохи”. Название главной экспрессионистской антологии “Сумерки человечества” (“Menschheitsdämmerung”, 1919) – метафора главного мировоззренческого, эстетического и структурного принципа экспрессионизма – амбивалентности, так как “Dämmerung” – это и символ захода, заката, конца и символ начинающегося, едва забрезжившего нового дня. В этом символе – типичный экспрессионистский симбиоз “всего и всего ему обратного” от полюса абсолютной негативности до полюса абсолютной позитивности. В нем поэтически воплощен важнейший для этого поколения философский постулат Ф. Ницше о возможности созидания нового только через уничтожение старого»¹⁵⁵.

Очевидно, «сумеречная» константа в мировой культуре возникла как производная от антивагнеровского релятивизма и имморализма Ницше, декларированных в его «Сумерках богов» (1888), написанных, правда, в период, когда сознание самого философа находилось в помраченном состоянии. Более корректная форма названия этой ницшевской книги звучит как «Сумерки божков» (идолов и т. п.), поскольку ее название («Götzendämmerung») представляет собой пародийно-диагональное обыгрывание «Сумерек богов» («Göttendämmerung») из величественно-торжественного «Кольца Нибелунгов» Вагнера с его эпической мироустойчивостью. Эта едкая ирония, пронизывающая все творчество Ницше, с особым сарказмом произносится устами философствующего Заратустры, релятивизирующего все и вся. «Выбор был сделан в пользу свободы, – пишет К.А. Свасьян, – скажем так: свободы от морали, но и свободы для морали, где мораль изживалась бы уже не командными методами общезначимых императивов, а как моральная фантазия свободного индивидуума <...> Открыть самого себя – и этот миф доподлинно разыгрывал структуру всякого мифа: шагать приходилось по “трупам”. “Вас назовут истребителями морали, но вы лишь открыватели самих себя»»¹⁵⁶. В атмосферу сумеречности погружен и Шпенглер с его знаменитым «реквиемом по Западу»: его вышедшая в 1918 г. (рус. пер. – 1922 г.) книга под названием «Der Untergang des Abendlandes» буквально звучит как «Закат вечеряющих стран», т. е. Запада, который в то же время есть и Запад – именно такой смысл вкладывался в это обозначение жителями Юго-Востока, начиная с древних времен. То, что шпенглеровский «закат» тоже идет от Ницше, отмечает и сам К.А. Свасьян: «В сущности, весь “Закат Европы” предстает сплошными

гигантскими вариациями на центральные темы позднего Ницше: “европейский декаданс”, “воля к власти” и “восхождение нигилизма”¹⁵⁷. Нельзя не отметить и двойственную семантику шпенглеровской емкой формулы: «закат Запада» – это звучит сильно.

Конечно, меланхолия есть состояние души поэта по преимуществу, но стоит окинуть взглядом горизонт мировой культуры первых десятилетий века, как тут же обнаруживается очевидная общность умонастроений художников и мыслителей совершенно разных культурных миров. Так, мандельштамовские «*Tristia*» (1920) могли бы стать девизом современной ему поэзии молодого чилийца, заявлявшего: «Знайте: я страдаю не человеческой болью, / Знайте: боль моя больше, чем вся моя жизнь» (П. Неруда, «Вдохновенный пращник»). Сходные строки можно найти у другого чилийца, В. Уйдобро и у перуанца 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». Этот фрагмент из «Стихов в прозе» едва ли не буквально перекликается со строками из манифеста К. Эдшмида «Об экспрессионизме в литературе и о новой поэзии» (1920): «Больной больше не есть просто страдающий индивидуум – он становится самой болезнью, плоть его вбирает в себя боль всего мироздания...»¹⁵⁸. Воистину сумеречное умонастроение царило в искусстве революционных десятилетий. Но эта боль за все мироздание, пронизывающая весь художественный текст эпохи, была так же связана с энтузиастическим пафосом созидания, как вечерняя заря с утренней.

Особенно примечательно мотив сумеречности был развит Т.С. Элиотом в его сборнике «Полые люди» (1925), своеобразно продолжающем «Бесплодную землю». И в том, и в другом сборнике (исполненных всяческой «сумрачности» и «сумеречности») основным конституирующим признаком оказывается некая минусовость, обращающаяся, однако, в свою противоположность (точно так же, как и у перуанца С. Вальехо); ср. у Маяковского: «Такой большой / и такой ненужный». Так, десубстантивация субъекта и объекта бытия (человека и мира) обязаны их мнимости, неистинности: жизнь для «полых людей» – это лишь «призрачное царство смерти», за которым их ждет «иное царство смерти» (здесь опять полная перекличка и с Вальехо, и с Цветаевой). При этом десубстантивация (полость, бесплодность) связана с проблемой зрячести, зрения: «Здесь нет глаз / Глаз нет здесь / В долине меркнувших звезд / В полой долине / В черепе наших утраченных царств <...> Незрячи, пока / Не вспыхнут глаза, / Как немеркнувшая звезда, / Как тысячелестковая / Роза сумрака царства смерти / Надежда лишь / Для пустых людей» (Пер. А. Сергеева). Отметим попутно, что «сумерки» и «слепота» в этимологической ретроспективе – родственные слова. Интересно и то, что «Бесплодная земля» (в оригинале – «*The Waste Land*») транскрибирует образ Инобытия, Иной Земли, взятый напрямую из легенд о Святом Граале: «Элиот учитывает эту версию (известную широкой публике по опере Вагнера “Парсифаль”), но отдает предпочтение фольклорно-мифологическим построениям, выводящим к «Золотой ветви» Дж. Фрейзера, поскольку именно отраженные в этом труде мифостраты позволяют, по его признанию, понять состояние умов современников. Следовательно, сам Элиот сознательно культивировал метод реконструкции древнего предания в мо-

дернистском тексте. Так, он писал в 1923 г. по поводу джойсовского «Улисса»: «Использование мифа, проведение постоянной параллели между современностью и древностью... ни больше, ни меньше, чем способ контролировать, упорядочивать, придавать форму и значение тому громадному зрелищу тщеты и разброда, которое представляет собой современная история»¹⁵⁹.

Странным образом это особенно касается перуанского поэта-авангардиста С. Вальехо, который в своем захолустье вряд ли был знаком с новинками европейской моды. В его поэтике возникает особенный образ 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 безвремяе (*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, 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 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» поэтической формы и затемненность поэтического слова) образуют в его поэтике центральную категорию онтологической неполноты, которая в дальнейшем творчестве поэта ляжет в основание его метафизической картины мира и определит его собственную меру эстетического. В сборнике стихов под заумно-беспредметным названием «Трильсе» (1922) Вальехо выстраивает собственный образ мира и создает адекватный ему поэтический язык, индивидуализированный культурный синтаксис, направленный, как это ни парадоксально, на достижение универсальной тотальности, сопричащения всех существ и вещей мира. Он мифологизирует отрицательные предметы, образы и понятия: голод, дождь, одиночество, смерть, страдания, возводя бытовые, конкретные реалии в степень онтологических категорий. Но если псевдополнота «конечной» жизни неприемлема и невыносима, то истинная полнота, «благодать численной сени», достижима лишь для ущербного, «увечного», который, «тем не менее, вполне цел и не нуждается ни в чем», то есть настолько развоплощен, что выпадает из мира, отсутствует в жизни («Есть один увечный»). 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 уничтожение, 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 делает культурного героя создателем/обновителем мира (ср. образ *третьего*, или *младшего*

сына в народной мифологии). Разрешение бедственности человеческого удела, естественно, мыслилось всемирным, абсолютным, в соответствии с представлениями о «новом космогоническом мировосприятии», проникнутом «духом человеческого и космического единства», как он писал в 1927 году.

Мотив осиротелости, заброшенности, одиночества, оторванности от почвы, очага, гуманистической колыбели контрапунктировал в общественном сознании эпохи с мотивом слиянности с человеческой общностью, массой, образуемая неповторимый настрой, трагическая совокупность которого убедительно представлена в «Степном волке» Г. Гессе (1927). Эта экзистенциальная коллизия была интерпретирована на философском уровне К. Ясперсом в такой терминологически законченной дефиниции: «Я один не есть самость для себя, но становлюсь таковой во взаимодействии с другой самостью». Идея солидарности, всемирного товарищества всех людей, предложенная еще унанимистами и расцветшая в коммунистическом обетовании, выражала, в конечном счете, упования на коллективное спасение в прогрессистской модели новой утопии, подобно тому, как спасение индивидуальное виделось в самопожертвовании во имя этой утопии. Вообще, безоглядный социальный оптимизм 20-х сопровождался неизбывным и тяжким ощущением «древнего ужаса», окрашивавшего картину эпохи в трагические тона.

Менялась мировоззренческая парадигма, менялась картина мира. В этом новом образе мира повседневное существование в условиях омассовления социума лишается ощущения подлинности, а посему, согласно Хайдеггеру («Бытие и время», 1927), единственным гарантом обеспечения ценности индивидуальной жизни предполагается модус «бытия–к–смерти», сопровождаемый острым переживанием метафизического страха, тревоги, тоски, заброшенности, богооставленности. (Совсем не случайно в 1919 г. у Б. Пастернака вырвались слова «А в наши дни и воздух пахнет смертью».) Соотношение сознания индивидуального и сознания массового транскрибируется Хайдеггером в категориях *Angst* и *Furcht* – страх онтологический и страх бытовой. Эта ситуация была настолько универсальной, что искусствовед Г. Рид, говоря о 1910-х годах, посчитал возможным обобщить: «Метафизическая тревога – глобальное состояние человечества»¹⁶⁰. Двойственность танатологического кода авангардистской картины мира, реализуемого как процесс, была интерпретирована уже в 1929 г. М. Хайдеггером через понятие «ничтожения»: «Это отталкивание-отсылание к ускользающему существу в целом, отовсюду теснящее нас при ужасе, есть существо Ничто: ничтожение. Оно не есть ни уничтожение сущего, ни итог какого-то отрицания <...> Ничтожение не случайное происшествие, а то отталкивающее отсылание к ускользающему существу в целом, которое открывает это сущее в его полной, до того сокрытой странности как нечто совершенно Другое – в противовес Ничто»¹⁶¹. Таким образом, личность авангардистской эпохи, типологизируемая как поэт-творец-демиург, по необходимости выступает в роли заложника Другого в мире «ускользающего сущего», где вместо высшей субстанции выступает Ничто, а сам человек подвергается последовательной и систематичной трансформации, неизбежному «ничтожению» в процессе реализации прогрессистско-революционаристского проек-

та, проходя через практики деиндивидуализации, омассовления, механизации и связанный с этими процедурами ритуал «очищения».

В пучке авангардистских смыслов волевая интенциональность, чувство неминуемой гибели и интеграция в коллективную общность выступают взаимосоотносимыми факторами, образующими в совокупности культурный код эпохи. В упоминавшейся уже статье от 1930 г. Р. Якобсон отмечал «неразрывность мотивов в творчестве М/аяковско/го: революция и гибель поэта». В другом месте он вспоминал потрясающую фразу Пастернака: «А знаете, Роман Осипович, я все больше прихожу к убеждению, что у нас, да и не только у нас, сейчас, а может быть, и не только сейчас, жизнь поэта, а может быть, и не только поэта, пришла не ко двору»¹⁶². Мотив обреченности (достаточно вспомнить «Стихи о неизвестном солдате» Мандельштама), сгущение катастрофизма бытия пронизывают поэзию той поры, обретая свое формульное выражение в цветаевском: «Жизнь – это место, где жить нельзя».

В целом, идея смерти была парадигматична для умонастроений эпохи и коррелировала с соответствующей социально-исторической проблематикой. Такие связанные между собой константы этого мироощущения, как мотивы жертвы, обреченности, смерти, отчаяния, тоски, страха, были совершенно специфичны для данной эпохи и подразумевали нечто большее, нежели только минорный эмоциональный настрой, – они были оборотной стороной пафоса переустройства мира, энтузиазма революционаристских устремлений. Некрополь на Красной площади, а до того – всенародные самозабвенные похороны жертв революции являют собой важный культурогенный феномен, ждущий своего осмысления. Это очень сложный феномен, трудный для понимания и для объяснения. Поэтому никто и не знает, что, собственно делать с гробницей на гульбище. Сто лет назад все представлялось иначе.

Смерть демиурга / искупителя мыслилась как залог его воскрешения и массового спасения адептов. «После смерти Ленина, или Его, за нас умершего, ленинисты должны следовать Ему и пасть в дальнейшем за Него, чтобы приобщиться к Нему»¹⁶³, – писал К. Малевич в 20-х годах. В акте смерти высшего (и не только) существа смыкались концы и начала. «Это не смерть – то, что мы пережили сейчас, это – апофеоз, это – превращение живого человека, которому мы недавно еще могли пожать руки, в существо порядка высшего, в бессмертное существо», возглашал А. Луначарский¹⁶⁴. «Могила Ленина – колыбель человечества!» – гласил характерный плакат. (О двойственности мотивов смерти/преображения см. ниже.) По мнению А. Гачевой, «воскресительная» тенденция тех лет уходила в глубины русской народной культуры. Мифологическая традиция сплавлялась с рационалистическим прогрессизмом: «Планетарно-космические чаяния первых лет революции органически включали в себя мечты о победе над смертью»¹⁶⁵.

Уже на этом примере выявляется неразрывная связь танатологического и входящего в него виктимационного кодов с концептом иммортологии, структурировавшим всю художественно-идеологическую и даже социально-политическую ткань авангардной эпохи. Здесь логика исследования выводит на масштабную тему культа смерти и похорон в стране строителей нового мира – культа, нашедшего свое беспрецедентное воплощение в мавзолее

вождя. По недостатку места достаточно будет привести одно соображение А.А. Панченко, имеющее непосредственное отношение к затрагиваемой проблематике: «Речь идет, таким образом, не столько о воспроизведении каких-либо ритуальных образцов, сколько о конструировании (! – Ю.Г.) нового, невиданного погребального обряда»¹⁶⁶. Причем реализация этого обряда включала в себя две взаимоисключающие, казалось бы, функции: погребальный курган (или пирамида) служил одновременно праздничной трибуной (реплика сцены, райка, вертепа, балагана, совмещенных с идеей трона или патрицианской ложи). Само же действие происходило внизу, перед взорами приобщенных к вечности жрецов. Следовательно, мавзолей Ленина выступал одновременно в роли склепа, алтаря и трона нового вождя (вождей). Он же был и *сценой* (ибо актером на театре жизни всегда выступает диктатор) и *театральной ложей*, из которой избранные наблюдали разворачивавшееся перед ними действие, и перед которой колоннами дефилировали исполнители, в свою очередь составлявшие единого массового зрителя. Изоморфизм гроба, ложа, храма и подмостков (в виде вертепа, театра) убедительно доказала еще О.М. Фрейденберг в давней работе о вертепе (1926), в которой есть примечательные слова: «Так кто же эти куклы, если их театр так тождествен храму? <...> Кукла есть не дублер человека, но подлинное божество...»¹⁶⁷

Как ни странно, гробница Ленина, как знак своего времени, удерживает в себе гораздо более емкие смыслы, чем принято полагать. Исследовавшая эту проблему Н. Тумаркин замечает: «На этот сложный вопрос не существует однозначного ответа, но, учитывая обстоятельства, можно вычленить четыре ее предполагаемых источника: открытие гробницы египетского фараона Тутанхамона за год и три месяца до смерти Ленина; русская православная традиция, по которой нетленность останков служит свидетельством святости; влияние на большевистскую интеллигенцию философии Федорова, который видел спасение человека в воскресении во плоти; и, наконец, движение богостроительства в рамках большевизма, вознамерившееся сделать большевизм новой религией»¹⁶⁸. Это соображение касается скорее фактологической стороны явления.

Что же касается его феноменологии, то этот аспект был замечательно рассмотрен М. Грыгаром в статье «Ленинизм и беспредметность: рождение мифа», где, как явствует из названия, образ мавзолея Ленина удерживает в себе совершенно противоположные, но равно значимые для русского сознания смыслы: стихийной религиозности и мистицизма и актуального для современников материализма, пусть и своеобразно понимаемого. Даже и в этом случае срабатывал специфичный для авангардной эпохи принцип энантиосемии. В контексте поэтики авангарда крайне существенны еще два отмечаемых М. Грыгаром момента: «Материалистическое толкование личности Ленина отличалось также своеобразной риторикой: некоторые авторы сравнили Ленина с *чрезвычайно важной частью громадной машины, с максимально эффективным аппаратом, с винтом необыкновенных размеров и т. п.* (выделено мной. – Ю.Г.). Материалы такого типа резко отличались от преобладающих “религиозно” окрашенных характеристик; таким образом они

подчеркивали расстояние между реальной личностью и ее мифической проекцией, между смертным, малым "он" и вечным, великим "ОН"¹⁶⁹.

Можно предположить, что мумия Ленина – символ пресуществленного в вечности «обывания» – выражает не только код русской ментальности¹⁷⁰ и символизирует не только труп русского авангарда, но удерживает в себе некий метафизический смысл, вытекающий из ментальности эпохи в ее вселенском масштабе. (Ср.: «Чтобы, умирая, воплотиться...» Задумаемся: «Я люблю вас, но живого, а не мумию...») Существенно само наличие мифологемы, а не ее персонализированность.) Таким образом, усыпальница-витрина Ленина (идола массового сознания) выступала не в качестве объекта, а оказывалась подлинным субъектом массовидного тела, воплощавшим смыкание а-временного и временного, вечно-космического, над-плотского и теллурического, если не хтонического начал.

Сознание носителя авангардистского сознания, человека той эпохи вообще было расколотым, расщепленным. Н.А. Гуськов отмечает, что «творческое преобразование жизни, и превращение искусства в факт реальности в 20-е годы содержали в своей основе острое противоречие. Люди конструировали окружающий их мир, но одновременно сами становились его частями, подчиненными действующим в этой карнавальной среде законам»¹⁷¹. Этим, в частности, объясняется столь характерная и вроде бы беспричинная маета платоновских (и не только!) персонажей, их неукорененность в действительности, которую они сами же и стремятся построить в сверхчеловеческих, но тщетных усилиях. Ведь не только жизнь обращалась в смерть, не только личность втягивалась в массу – двусмысленными оказывались все значимые операционные действия. Так, «строить» на языке эпохи означало не только «созидать», «возводить», «сооружать», но и совершать минус-действия – такие, как рытье пресловутого котлована, «строительство» шахт, метро (с их выворотной пространственно-тектонической семантикой), каналов, водохранилищ, т. е. некоторых «выемок»-разрушений в прежде целостном теле мира. Коллективный герой эпохи, – пишет Е. Штейнер, – «строит все, что угодно, но только не то, что пригодно для человеческого существования»¹⁷². К этому же типу «пересотворения» тела мира относится и идея поворота вспять и соединения рек. Дело преобразования мира включало в себя как прибавление качества, так и вычитание «ненужного» материала (в том числе и человеческого) из суммы унаследованной социально-природной данности.

Проблема эта носила не собственно физический, материальный характер – это было онтологическое свойство картины мира 1930-х годов. Ж.-Ф. Жаккар справедливо утверждает: «Заумь была одной из попыток расширить до бесконечности <...> границы [мира], найдя некое абсолютное Слово <...> Хармс искал это слово всю жизнь»¹⁷³. Он не мог его найти, как не смог найти его и А. Введенский. «Слово в поэзии Введенского выполняет функцию пустого, чистого знака. Оно не собирает в пучок семантические признаки мира (как, например, у Хлебникова, Мандельштама и др.), а как бы "вырезает" эти признаки из мира, оставляя на их месте зияющую прореху»¹⁷⁴.

В недавней публикации Н. Григорьева отмечает: «Апофатическая анатомия по-разному проявляет себя в позднем авангарде и в соцреализме. В ро-

манах "Как закалялась сталь", "Счастье", в "Повести о настоящем человеке" речь идет не о врожденной, а о приобретенной телесной дефицитарности, причем герои не желают признавать свое несовершенство, не мирятся с утратой важных частей тела – ног или рук, а с лихвой компенсируют дефицит, как это делает Алексей Мересьев, научившийся летать на истребителе и танцевать на протезах. Между тем, нехватка у персонажа позднего авангарда компенсации не подлежит, поскольку она ирреальна: помимо патологической инфантильности, этим персонажам свойственна монструозная некрсоматика: они существуют после утраты жизненно важных органов, собственно после смерти <...> Апофатическая анатомия была важным элементом также во французской радикальной мысли 1930-х годов. В 1936 году философ Жорж Батай предлагает художнику Андре Массону оформить новый журнал "Ацефал", на обложке которого просит изобразить "безглавого бога". Параллельно журналу было создано одноименное тайное общество <...> Человек тридцатых годов чувствует дефицит потустороннего и переживает отсутствие Бога, желая тем не менее соприкоснуться с ним, пусть в индивидуальных, квазимистических ритуалах. Люди позднего авангарда стремились, каждый по-своему, компенсировать нехватку трансцендентного говорением о ней. Это говорение бывало столь страстным, что достигало порой степени экстаза. "Внутренний опыт" Батая, "Вклад в дело философии (О событии)" ("Beitrag zur Philosophie (Vom Ereignis)") Хайдеггера, стихи Введенского насыщены словесным выкликиванием отсутствующего Бога¹⁷⁵.

При этом в авангардистском мироотношении имманентная органическая составляющая (или, скорее, минусовость) парадоксально сочеталась с воздействием на самое органику, на состав мира и социума. Происходило это оттого, что каждый бывший «новым человеком» уже не являлся им – он был марионеткой, рабочим сцены, в лучшем случае актером, и на каждого находился свой режиссер.

Масса versus индивидуум

Во всех сферах культуры, а не только искусства, заявляет о себе трансцендирующая человека и человечество ориентация на некое предзнание об идеальном (новом, будущем, утопичном) мире. Но уже с самого начала язык искусства из средства делается его же объектом, подвергается опредмечиванию, корреспондируя с онтологизацией концепта вещи. Циничный Дюшан, скандализовавший весь мир своим «Фонтаном» (1917), на деле всего лишь десемантизировал предмет искусства, заместив его «ready made», но, по сути, он отразил общеавангардистскую стратегию «мены всех»: переименования, переодевания, рекодификации образа мира как такового, подчиненность его творческой воле. Так, в манифесте «Имажинизма основное» (1920) читаем: «Вещи, чуждые друг другу, вещи, находящиеся в различных планах бытия, поэт соединяет, одновременно приписывая им одно действие, одно движение. Рождается многоликая химера <...> Вещи мира мы принимаем только как материал для творчества. Вещи мира поэт пронизывает творческой волей сво-

ей, преобразует их или создает новые миры, которые текут по указанным им орбитам»¹⁷⁶. «Мы креаторы, – писали биокосмисты в 1921 г. – Нами уже основан “Креаторий биокосмистов”»¹⁷⁷. Суверенное творчество было главной задачей любого «креатора» – художника, поэта, особенно в сфере фактурного выражения; для пишущего – в языке. «Художник не только уполномочен, но и обязан обходиться с формами так, как это необходимо для его целей», – писал еще в 1911 г. В. Кандинский в своем трактате «О духовном в искусстве». И добавлял: «Художник вправе пользоваться в целях своего творчества любой формой»¹⁷⁸.

Дух экстравертивного активизма соприносил рождению новой эпохи, как и предвещал Евреинов: «Появится новый род режиссеров – режиссеров жизни. Перикл, Нерон, Наполеон, Людовик XIV» («Театр как таковой», 1912). И ведь появились... Уже трагическая эстетика экспрессионизма, выражавшая «пафос волевого действия индивида», «всесилие художника, свободно конструирующего и перекраивающего мир из его отвратительных обломков»¹⁷⁹, строилась на принципе преображающего мироотношения (см. об этом выше). Понятие творчества перестало быть прерогативой искусства и вообще художественно-интеллектуальной деятельности и сделалось категорией социально-исторической. «Творческий историзм предполагает дерзновенный почин, возложение на человека великой ответственности, свободу и произволение человеку, которые получают санкцию лишь впоследствии»¹⁸⁰, – утверждал не кто иной, как Н. Бердяев. Революционаризм политический и революционаризм эстетический были явлениями одного порядка, воплощавшими код авангардистской эпохи, о чем собственно, и писал Л.Д. Троцкий. Сюрреалистическая революция шла рука об руку с революцией социальной. Не имеет существенного значения, разделял ли художник-авангардист коммунистические идеи или расходился с ними – революционерами считали себя все, и Бретон, и Бунюэль, и даже Лорка, воскликнувший незадолго до своей гибели: «Какой я политик – я революционер!». «Купание красного коня», «Черный квадрат», «Весна священная», революция в Мексике – все эти и другие утопические символы эпохи составляли некий событийный ряд особого, метаисторического содержания, естественным продолжением которого оказалась и мировая война и русская революция 1917 г. Вопрос в том, что стояло за этим событийным рядом, что объединяло столь разнородные явления и на каком уровне.

Произошла трагическая, но закономерная трансформация духовного состояния общества: дух творческого преобразования мира, пресуществляясь в повседневных свершениях, материализовался в итоге в государственно-политические институты, мертвящие окаменелости, в риторизм культуры. Произошло это в силу очень простой логики: любой утопизм, а тем более авангардный, подразумевает целеполагание, он есть аттрактор в системе бифуркаций, выражаясь языком синергетики. (Вообще, системность поэтики авангарда очень хорошо описывается в категориях синергетики, но нам достанет и историко-культурного категориального аппарата.) В результате закономерной внутренней эволюции самой системы авангарда космический замах, духовный максимализм, вселенский утопизм, появление нового субъек-

та исторического действования – массы – породили мышление тотальными категориями инструментально–агрессивного характера. Справедливо заметил Н.А. Хренов: «Страсть к колоссальному объясняется не столько особенностями личности диктатора, сколько закономерностями восприятия массы, толпы»¹⁸¹, неоднократно повторив и усилив эту мысль. Особый интерес представляет собой субъект авангардной эпохи, сделавшийся объектом собственного активизма, что проявилось в его эволюции от мифообраза Всечеловека к образу человека-массы – этот аспект авангардной культуры подлежит отдельному рассмотрению. Целая литература посвящена этой проблематике: Лебон, Канетти, Замятин, Оруэлл...

И здесь будет нелишним обратиться к прорицанию испанского философа. Автор «Восстания масс» (1930) утверждал, что «и большевизм и фашизм, две политические “новинки”, возникшие в Европе и по соседству с ней, отчетливо представляют собой движение вспять», «откат к варварству». Но отчего так? Оттого, что оба суть «типично массовые движения, возглавленные, как и следовало ждать, недалекими людьми старого образца...»¹⁸². Вот здесь просвечивает уже что-то знакомое. Ну, как же – «Дегуманизация искусства» (1925) того же автора: «Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена, или ранга – орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спасительному разделению. Неопределенная общность, бесформенное, хаотическое, лишенное внутреннего строя объединение без какого-либо направляющего начала <...> не может существовать далее»¹⁸³. Пожалуй, под таким заявлением самого известного противника омассовления сознания подписался бы любой тоталитарный вождь.

А вот что писал еще через пять лет после «Восстания масс» другой выдающийся мыслитель – Ж. Батай, трансформировавший ортегианскую антиномию в противопоставление «однородной» и «кинородной» форм экзистенции: «Пример фашизма, поставившего под вопрос само существование рабочего движения, достаточно хорошо показал, чего можно ожидать от своевременного обращения к обновленным аффективным силам. Эпоха утопического социализма миновала – сегодня нравственные или идеалистические соображения не должны приниматься нами в расчет, как не принимает их в расчет фашизм: система знаний, нацеленных на изучение социальных движений аттракции или отторжения, должна предстать в своем истинном виде, как оружие»¹⁸⁴.

Очевидно, что авангардная историческая парадигма утверждалась не только слева и справа, но и на всех уровнях и стратах общественного сознания. Парадигма общественного сознания 1930-х исключительно мифогенна, поэтому рассмотренная выше массовидность объективируется даже в предельно противоположном себе феномене – сознании индивидуальном. Элиас Канетти, автор труда «Масса и власть», в романе «Ослепление» (1935) трактовал понятие массы уже как диалектическую субстанцию, движущую силу истории: «Чудовищное, дикое, могучее и жаркое животное, она бродит в нас всех, она бурлит в глубинах куда более глубоких, чем материнские <...> Мы ничего не знаем о ней; мы все еще живем так, словно

мы индивидуумы»¹⁸⁵. Следовательно, феномен тоталитарного вождизма может рассматриваться как проекция мифологемы коллективной (роевой, трибальной, массовидной) общности на индивидуальную личность, выступавшей в роли культурного героя. Диктатор – не антагонист толпы, массы, народа, в конце концов, он воспринимает себя его сублимацией, высшей инстанцией. Диктатор – плоть от плоти массы, он немислим и бессмыслен вне ее, он часть ее тела. Ф. Фюре отмечает, что Гитлера привела к высшей власти «именно его способность быть выражением мыслей и страхов, общих для миллионов людей. Он проклинал демократию на языке демократических масс. И он уничтожил ее от имени народа»¹⁸⁶. Изощенный Сталин тактически действовал иначе, но в конечном счете его стратегия совпадала с гитлеровской. Поэтому, отвечая на поставленный тезис, мы можем констатировать, что главный вопрос эпохи состоял не в противостоянии «левых» и «правых» сил на геополитической арене, а в противостоянии двух природно-начал в душе каждого человека, оказывавшегося собственной жертвой и палачом одновременно.

Сама реальность переименовывалась людьми, выступавшими не под своими именами, а под псевдонимами, что представляется своеобразным преломлением общеавангардной поэтики сдвига, отказа от традиции и в то же время опоры на архаику, миф, культурный плюсквамперфект. «Каждый псевдоним, подсознательно, – отказ от преемственности, потомственности, сыновности», – писала М.И. Цветаева¹⁸⁷. В этом контексте приобретает особую значимость сам эволюционировавший характер реноминаций: ведь до того, как некто Иосиф Джугашвили (бывший уголовник по кличке Чопур, что по-грузински значит «рябой») сделался Сталиным, он назвался Кобой, взяв себе имя персидско-грузинского «царя-коммуниста» Кобы-Кобадеса¹⁸⁸. (Кстати, в биографии Сталина симптоматична постоянная самоотнесенность с библейской ономастикой¹⁸⁹.) Вообще же, как отмечает В. Похлебкин, автор книги «Великий псевдоним», «весь сталинский номо-фонд составит 32 единицы», а «число псевдонимов В.И. Ленина <...> составляет 146 единиц, причем из них 17 иностранных и 129 русских». Не случайна и обостренная реакция носителей псевдонимов на псевдонимы-пародии (Клим Чугункин). В рамках того же мироощущения А. Лентулов утверждал, что «Бурлюки» – это не фамилия, а определение.

Новый псевдоним Сталина, возникший в 1912 г., отвечал новым тенденциям эпохи с ее характерной «стальной» символикой, коррелирующей, в свою очередь, со специфической мифологемой «нового человека». (Типологическое родство советской «кузнечно-металлургической аллегорике» с образностью нацистской Германии отмечает М. Вайскопф, указывающий: «В 1925 году генсек напрямую связал ее с созданием нового, коллективистски-централизованного общества – и, соответственно, нового человека, – а задом процитировал максиму “железного рыцаря”: “Тов. Дзержинский прав, говоря, что наша страна может и должна стать металлической”»¹⁹⁰). Специфичность автономинаций отмечалась и ощущалась многими. «В тот период это означало не столько личную характеристику, сколько характеристику направления», – цитировал Л.Д. Троцкого, вообще обостренно ощущавшего

маркированность имени¹⁹¹, немецкий исследователь Х. Гюнтер¹⁹². Но и Троцкий был далеко не единственным псевдонимом Л.Д. Бронштейна, жившего по законам своего времени.

«Не меньшее распространение нашла железо-стальная символика при национал-социализме, – продолжал Х. Гюнтер. – Уже Эрнст Юнгер в книге “Борьба как душевное переживание” (1922) писал о солдатах мировой войны как о героических “стальных натурах” и о “стальных личностях” со взором орла, являвших собой нового человека, новую расу. Машиноподобный человек с его бронированным телом выступает частицей уже полностью механизированного войска. Идеалом Адольфа Гитлера были “солдаты, твердые, как сталь”, он ратовал за развитие в юношестве “стальной гибкости” через спорт. В 1933 году Йозеф Геббельс в своей речи на открытии имперской Культурной палаты говорил о “стальной романтике” героев. Бойцовская закалка, о которой писал Ницше, призывая сделаться твердыми – “тверже бронзы, благороднее бронзы”, – становится неперенным атрибутом героя и всего общества»¹⁹³. Однако в то же время: «При сходстве стальной символики, в Советском Союзе и Германии идеологии этих стран придавали ей своеобразие. Если для героя-большевика нет ничего важнее, чем железная воля и стальная целеустремленность, героизм национал-социалистический немыслим без брони солдатского тела – третий рейх давал образцы подобной крепости в виде обнаженной скульптуры»¹⁹⁴.

Кстати, пристрастие революционных деятелей, переустроителей жизни, к псевдонимам, то есть, переделке собственного имени, странным образом коррелировало с идеями русской философии имени¹⁹⁵. Нельзя не отметить, что использование псевдонимов в ту пору было приметой времени в мировом масштабе. В случае сталинского псевдонима симптоматична двойственная мифоориентация: с одной стороны – на образ героя нартского эпоса Сослана, тело которого было из чистой стали (булата), а с другой – на органико-машинную образность новой эпохи: ведь и партия виделась вождем «сколоченной из стали» (характерна и стилистическая корявость, обязанная не только изначальной иноязычности автора высказывания); ср.: тихоновское «гвозди б делать из этих людей». Очевидно, что и в том, и в другом акте реноминации, соответствующей парадигме авангардной эпохи, имела место неосознанная апелляция к архетипике, причем, противонаправленного свойства. Даже имя дочери Сталина (имя Светлана в 1920-е гг. звучало необычно) оказывается нагруженным колоссальными семантическими коннотациями: с одной стороны, для него она означала нартскую «Сатанку», с другой – символ электротехнического прогресса («свет»)»¹⁹⁶.

Весьма примечателен и выбранный Вс.Э. Мейерхольдом псевдоним: Доктор Дапертутто – с одной стороны, это персонаж комедии «дель арте», коннотирующий поэтику балагана, а с другой – персонаж повести Э.Т.А. Гофмана «История о потерянном отражении». В Гофмане Мейерхольда интересовала прежде всего гротесковость его поэтики, а в комедии дель арте – деперсонализированность персонажей. Есть и еще одно соображение: «Выбор псевдонима, сделанный Мейерхольдом, – “Доктор Дапертутто” – глубоко не случаен. В нем заложен принципиально важный смысл. Образ злого волшеб-

ника Дапертутто, управляющего человеческими судьбами, служит иронической метафорой роли режиссера в новом театре»¹⁹⁷. Л. Аннинский замечает по поводу И. Сельвинского: «Тут что-то провиденциальное: всю жизнь он как поэт влезает в чужие шкуры: то царь, то бунтарь, то развеселый бандит Улялай, то железный комиссар Гай, то спец-интеллигент Полуяров, то партократ Кроль – фамилии сплошь “значимые”. И – чужие»¹⁹⁸. В. Луговской и вовсе декларативен: «Хочу позабыть свое имя и званье, на номер, на литер, на кличку сменить». Реноминация стала универсальным явлением: некий Фредерик-Луи Созе (Заузер) становится известным поэтом Блезом Сандраром; Жан Грендель – Полем Элюаром, его жена Елена Дьяконова берет себе прозвание Гала; Сарра Штерн берет себе псевдоним Соня Терк, после чего становится известной как Соня Делоне. И т. д., и т. д.

Отчуждающе-гротескное поведение оказывалось своеобразной нормой: им были отмечены и гонимые, и гонители, гротеск же и гнавшие, поскольку видели в нем отклонение от нормы, от стереотипа. Но гротеск и становился стереотипом, а норма отходила в область виртуального, обращалась в идеал. Таков и феномен соцреализма: якобы норма была на самом деле полнейшей дереализацией, но постулировалась в качестве нормативности. А понятия массовых стереотипов утверждались именно гротесковыми приемами. Стереотипизация массового сознания, по сути, и есть гротесковый, аномальный феномен. Поэтому колоссальный конструктивный потенциал, массовый энтузиазм тоталитарных обществ оказывался направлен на деструктивные цели – не на созидание, а на покорение, завоевание, подчинение, в т. ч. и самоподчинение верховной идее, силе, личности. Срабатывал архетип: царь утверждался через шуту. А человек – через машину. Е.В. Тырышкина точно формулирует: «Лирический субъект предстает как феноменальное существо, наделенное свойствами, превосходящими человеческую природу (различные комбинации гибридов “человек / механизм / вещь / потустороннее существо и т. д.”)»¹⁹⁹.

Очень знаменательна эта фигура смыкания и взаимоперехода архетипической семантики и новейшей идеи машинизированного человека, которая, в свою очередь, выводит к смежным сrostкам смыслов – и так до тотальной соотносимости всех концептов в единой парадигме авангардистской картины мира. Эта имманентная авангарду соотносимость понятий чрезвычайно выразительно в своей парадоксальности проявляется в поэтике А. Платонова: самый «технический» из всех писателей, действительно технически мыслящий человек, воспевавший и проектировавший машины, он в своем творчестве, полном трагического гуманизма, был привержен исключительно «органическому» мировидению и способу художественного выражения этого мировидения. Отчего это происходило? Одно из возможных объяснений предлагает В.Б. Шкловский: «Вещи бунтуют у поэтов (характерный для поэтики авангарда мотив “Бунта вещей”. – Ю.Г.), сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем новый облик <...> Это поэт совершает семантический сдвиг, он выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось, и перемещает его при помощи слова (тропа) в другой смысловой ряд, причем мы ощущаем новизну нахождения предмета в новом ряду. Новое слово сидит на предмете, как новое платье. Вывеска снята. Это один из способов

обращения предмета в нечто осязаемое, в нечто, могущее стать материалом художественного произведения»²⁰⁰. Это объяснение дает ключ, в частности, к произведением М. Шагала, к творениям художников, сознательно практиковавших примитивистскую поэтику – а таких была целая плеяда во всем мире.

Существенен, однако, сам механизм обращения к мифологическим стратам. Механизм этот уже был убедительно проанализирован в применении к литературе. Эпос, фольклор, архаика, опора на устойчивые мифологемы, самоидентификация с сакральными образами, либо же (или даже одновременно) обращение к примитивистским началам – вся эта гипертрофия статики была необходимым и непреложным условием выстраивания принципиально иной, гипердинамичной картины мира. Да и самый концепт «футуризм» возник не случайно, а в отталкивании от понятия «пассеизм», которым Маринетти обозначил все «прошлое» искусство. Португалец Ф. Пессоа, изобретший, помимо других «течений», еще и «сенсационизм» (1916), обозначал его следующим образом: «Сенсационизм представляет собой эстетику во всем блеске ее язычества»²⁰¹.

Новый культурный текст не возникал из ничего – он творился на основе прочнейших претекстов, и чем радикальнее было слово, тем больше оно содержало рефлексов древнейших времен. Причем, как полагает И.П. Смирнов, именно «футуризм раздвинул границы автономности семиотических единиц <...> Футуризм сообщил смыслу свойство вещи, материализовал семантику художественного знака, уравнивал идеологическую среду с эмпирической. По этим причинам переделка вещей для Маяковского есть не что иное, как смена имен, обновляющая объекты, с которыми срослись единицы выражения... Подмена вещей знаками вынуждала писателей барокко считать материальное бытие иллюзорным, тогда как футуристы, скорее, были предрасположены к материализации иллюзий»²⁰². Но ведь и сам Маяковский писал в 1922 г., что перед футуристами «встала задача дать образцы современного эпоса»²⁰³. Следовательно, гипериндивидуализация, даже некий эгоцентризм поэтического «Я» подразумевали воистину эпическую концентрацию «пафоса множества» в одной поэтической личности, выступающей в мирообъемлющей жизнестроительной и жизнепреобразующей функции.

Комплекс этот был сложен, противоречив и трагичен. Воспевание «пафоса множества» подразумевало чувство единения с человеческой массой, солидарности с универсальным товариществом, в котором преобразуется маленькое индивидуальное «я».

Мы!

Коллектив!

Человечество!

Масса!

– восклицал Маяковский в стихотворении «1-е Мая» (1923).

Т.В. Балашова справедливо отмечает характерную для авангардного мироощущения связь коллективного «мы» со сферой бессознательно-иррационального. Императив массы был самоочевиден, отличия пролегали в отношении к данности: безоглядному самогипнозу заклинаний типа «Единица – вздор, / единица –

ноль» противопоставлялась стоическая неколебимость индивидуального сознания: «Сомневающийся... / – не стержень / ли к нулям?» (Цветаева). Поэтому слияние с массой несет с собой жертву самоотречения личности; возникает дихотомия «трагического» и «эпического» человека: «Эпическое идет на общую потребу и в круговую поруку жизни преимущественно... трагическое же – социально, как почин сдвига и вещая тревога»²⁰⁴. В этой коллизии «трагедийное» и «эпическое» составляли единую пару, изоморфную антиномии индивидуального Я, идущего в жертву коллективному Мы. «Трагедия нашей эпохи есть столкновение личности с коллективом, или столкновение двух враждебных коллективов через личность», беспристрастно фиксировал в 1923 г. Л.Д. Троцкий²⁰⁵. В 1922 г. О. Мандельштам в своей статье о драме Э.Толлера «Человек-масса» отмечал: «Он с необычайной силой столкнул два начала: лучшее, что есть у старого мира – гуманизм и преобладавший гуманизм ради действия, новый коллективистический императив»²⁰⁶. Но сам Толлер писал, размышляя над сутью поставленного им же вопроса: «Не есть ли человек в одно и то же время индивидуум и масса?» Исследовавшая его творчество А.А. Стрельникова свидетельствует: «В дневниковых записях Толлер размышлял о том, что столкновение личности и массы совершается не только в масштабах общества, но и в душе отдельного индивидуума. Каждый – часть массы и, соответственно, носитель массовой психологии наряду с индивидуальным сознанием»²⁰⁷.

Особенно ярко и своеобразно эволюция идеи личности индивидуальной в мифообраз личности коллективной претворилась в религиозно-мистической философии символиста Вяч. Иванова. Если в 1906 г. в статье с характерным названием «Предчувствия и предвестия» он только смутно предполагал, что «мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности, совпадая в общественном плане с формулой анархии»²⁰⁸, то в 1916 г. в работе с не менее красноречивым названием «Легион и соборность» уже убежденно утверждал: «Итак, личность законом этого мира обречена на умаление и истощение <...> Есть неложные признаки, указывающие на то, что индивидуалистическое разделение людей – только переходное состояние человечества, что будущее стоит под знаком универсального коллективизма <...> человеческое общество, ставя своим образцом Легион, должно начать с истощения онтологического чувства личности, с ее духовного обезличения. Оно должно развивать, путем крайнего расчленения и специализированного расчленения, функциональные энергии своих сочленов и медленно, методически убивать их субстанциальное самоутверждение <...> Соборность есть, напротив, такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголанной, новым и для всех нужным словом»²⁰⁹. Со своей стороны, такой философски мыслящий художник, как К. Малевич, утверждал в 1919 г.: «Таким образом, устремления к коллективу – поступь великой систематизации личности с ее сокровенными “я” [в] порядок единоличия мирочеловеков, наступит “ВСЕ-Я” коллектив всего индивидуализма. Это будет наивысшей точкой сути мира, завершение в огромном “я” миллионов единиц, приобщение всего к образу “существа”, явившегося через коллективное единство, наступает со-

вершенство единоличия и единовещия или, может быть, вещи отпадут, ибо будут ничем другим как неразрывным организмом "всечеловека" единосущего, всесильного и всемогущего, всезнающего»²¹⁰. Этот тип я-коллективной личности Б. Пастернак поначалу обозначил как «сверхчеловеческий-коллективный [стиль] Маяковского».

Имманентный авангардистской картине мира концепт массового тела уже не раз был предметом тщательного рассмотрения. Массовое тело, это, по словам Э. Канетти, «единое существо о пятидесяти головах, сотне рук и сотне ног,двигающихся все как одна в одном и том же порыве» (ср. «единое, миллионнорукое тело», «миллионноголовое тело» в «Мы» Замятина), оказывалось в 1920-е годы, как отмечает Е. Бобринская, органичным строем формирования советской «коллективной личности». Пролеткультовские декларации напрямую фиксировали возникновение нового феномена: «как будто уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова»²¹¹. О том, что массовидный код не был исключительным фактом советского мифосознания, свидетельствует тот же Э. Канетти, писавший в 1935 г. о «стремлении человека раствориться в некоем более высоком разряде животного мира, в массе, потерявшись в ней до такой степени, словно человека-одиночки вообще никогда не существовало...»²¹². В данном контексте симптоматичен оксюморонный коррелят танатологического и массовидного кодов, нагляднее всего проявлявшийся в ритуальном причащении живого массового (принципиально деиндивидуализированного) тела советских парадов мертвому телу исключительной, надчеловеческой индивидуальности. В этом же корреляте просматривается целый пучок бинарных пар: живой-мертвый, механистичный-органичный, массовый-индивидуальный и т. д.

Массовидность становилась стереотипом существования, который завладевал судьбами тех, кто внутренне противился процессу, и делал их жертвами воплотившегося в тоталитарном спруте сознания толпы. Ибо тоталитаризм – это не только и не столько диктатура, это – омассовление сознания, и в этом аспекте основная коллизия рассматриваемого периода состояла в противопоставлении индивидуального сознания массовому, подчас в пределах одной и той же личности. «Это время завывало: "Даешь" – / А судьба отвечала послушная: "Есть"» (Хлебников). Но массовидность – это не просто фактор толпы и не только идентификация личности с безликой массой. По большому счету, в этом феномене выражалось стремление людей слиться в массовое, т. е. мифологическое тело, посвятить себя титаническому творчеству – переустройству мира. Человек вынужден прибиться к массе – путем ли приобщения (часто насильственного) к коллективу, путем ли самоидентификации с архетипом творца-кузнеца, то перековывавшего мечи на орала, то к штыку приравнивавшего перо, потому что этого требовала мифогенная атмосфера эпохи. Разумеется, все это – на неотрелектированном уровне. Итак, что же в сущности произошло? В мировом масштабе сформировался новый тип человека. Процесс выглядел следующим образом: фигура суверенной личности расплывается, теряет очертания и трансформируется в надличностный и даже наднациональный образ homo totus, который корреспондирует с безликой массой, вырабатывается своего рода массовый homo totus. Деиндивидуализированность не обяза-

тельно подразумевала массовидность (тогда это оборачивалось трагедией), а индивидуальное Я вполне могло ассоциировать себя с *homo totus*, но тогда это тоже кончалось трагедией или разрушением Я.

Рождение массовидного тела сопровождалось появлением ряда сопутствующих смыслообразов, одним из которых было понятие очищения. Вначале «чистка» была метафорической (очищение от «грязи» прежних времен), затем обрела бытовое преломление («Рассказ литейщика...»), потом – моральное («Баня») и, наконец, превратилась в идеологическую акцию – ведь массовые чистки могли практиковаться только по отношению к массовому же телу. На вопрошание индивидуального сознания «Дано мне тело – что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?» история готовила ответ: «Страна Советов, чисть себя – нутро и тело...» И так, требовалось расчистить все: мир, время, землю, вселенную. Вначале – себя («Я себя под Лениным чищу»), потом – других. (Гигиенические постулаты «ассенизатора и водовоза» нового мира убедительно рассматривает С. Семенова в специальной статье²¹³.) Может быть, не случаен в рассматриваемом контексте и пафос детских стихов К. Чуковского – иначе как объяснить, что интимнейшая, в сущности, процедура гигиены тела вдруг обретает трагедийный масштаб и статус новой мифологии. В этот же ряд встает и интересная публикация с описанием бытовой подоплеки «Мойдодыра»²¹⁴. Но именно тот факт, что «Мойдодыр» оказался памфлетом на футуристов, удостоверяет его глубокую символичность. Скорее всего этот сюжет действительно не случаен – образ «отмытой страны» создавали Платонов, Дейнека, Пименов (у Пименова Москва – это уже умытое «мы»); с другой стороны, в начале 1930-х к «моральному очищению всего тела нации» призывал Гитлер²¹⁵. Общеизвестен т. н. «режим санации», установленный в 1926 г. авторитарной властью Ю. Пилсудского, но к очищению в искусстве («асептике») призывал и испанский писатель Р. Гомес де ла Серна. «Асептическая, антихудожественная и ликующая точность» была предметом преклонения С. Дали в его «Поэзии стандарта» (1928). К гигиенизации, очищению мира, искусства, человека призывали все, эта идея была стереотипом эпохи. «Пусть искусство будет гигиеной души, подобно тому, как спорт является гигиеной физической», – заявлял теоретик чешского «Деветсила» К. Тейге (1922). К «гигиенизации» latinoамериканского искусства призывал в 1928 г. перуанский поэт С. Вальехо. В этом контексте эпатажная фраза Маринетти о «войне как единственной гигиене мира» не кажется особенно шокирующей.

Гениальность мандельштамовской метафоры культуры как пучка торчащих в разные стороны смыслов осознается в перспективе дальнейшей эволюции этого ключевого образа, когда все смыслы эпохи начинают устремляться «в одну официальную точку», складываясь в некий тугой пучок коллективного единомыслия, перевязанного лентами лозунгов. Но имя этому пучку-фасции с воткнутым в него топориком было известно еще подданным великой Римской империи, атрибутика которой стала символом нового тоталитарного единомыслия – фашизма. Сплочение индивидуальных волей в массовидное тело сопровождалось возникновением новой мифологии с разработанным ритуалом, в котором значимыми были такие концепты, как «мировой человек», «новый

порядок», вообще – хилястические установки. Со временем миф Великой Утопии окостеневал в официальной религии тоталитаризма, а мифообраз всемогущего человека новой формации претворялся в реальном, но стандартизованном теле массы.

Обычно принято считать, что появление феномена массы на горизонте XX века описал и категоризировал в 1930 г. Х. Ортега-и-Гассет. Но Ортега был не первым. В своем «Восстании масс» он с элитарно-аристократических позиций довольно высокомерно констатировал: «Масса – это посредственность, и, поверь она в свою одаренность, имел бы место не социальный сдвиг, а всего-навсего самообман. Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду <...> Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир становится массой»²¹⁶. Испанский философ, в сущности, лишь повторил тезисы классического труда Г. Лебона «Психология народов и масс» (1895), где ясно сказано: «Наступающая эпоха будет поистине эрой масс <...> Массы диктуют правительству его поведение, и именно к их желаниям оно и старается прислушаться <...> Общие симптомы, заметные у всех наций, указывают нам быстрый рост могущества масс и не допускают мысли, что это могущество скоро перестанет расти»²¹⁷. (В 1908 г. Лебон применил свои идеи к конкретному социально-политическому анализу общественного развития в книге «Психология социализма», где доказывал безосновательность и бесперспективность этого явления массовой психологии.)

Э. Толлер, автор пьесы «Человек-масса» (1921), пророчески писал:

Масса не священна!
Насилье – отец массы,
Несправедливость – ее мать...
Масса – это плененная тяга...
Масса – благочестивая вера...
Масса – чудовищная месть...
Масса – это молитвенная воля...
Масса – взрыхленное поле...
Масса – сплюснутый народ.

(Перевод О. Мандельштама)

Проблема самосознания человека 20–30-х годов в его соотносительности с массивацией всех жизненных контекстов (особенно в ее связи с идеями смерти и власти) обрела рациональное отражение не только у Х. Ортега-и-Гассета, З. Фрейда, М. Хайдеггера, но и у многих других мыслителей. Можно упомянуть хотя бы Г. Маркузе и его популярный трактат «Одномерный человек» (1964), отличающийся крайне редуцированным социологическим подходом. Книга Э. Канетти «Масса и власть» тоже вышла в начале 1960-х, но, как признавал автор, замысел ее восходил к 1925 г. Канетти принадлежит замечательное соображение о существовании двух типов масс: открытой и ее противоположности – закрытой. «Открытая масса – это и есть масса как таковая, свободно отдающаяся своему естественному стремлению к росту»²¹⁸. «Закрытая масса отказывается от роста и делает упор на структуру. Что в ней прежде

всего бросается в глаза, так это граница. Она прочно обосновывается: ограничивая себя, она создает себе место. Пространство, которое она заполняет, именно для нее предназначено <...> внутрь пространства есть специальные проходы, как угодно туда не попадешь. Граница внушает уважение. Она может быть из камня, из прочных глыб. Для ее преодоления может потребоваться акт приема в члены сообщества, может быть, придется платить за вход»²¹⁹. По сути – это власть, во всяком случае, нечто родственное тому, что В. Паперный обозначил как «Культура-2».

Обозначенная Канетти дифференциация массы, вычленение из толпы элиты общества (власти) как концентрации феномена толпы – это серьезный прорыв в интерпретации заезженного понятия. Прорыв тем более важный, что он подкрепляется суждением такого мыслителя как Р. Гвардини, который выделяет (1950) из «массы» некий «другой человеческий тип» – «индивиды массы»: «Верно, и раньше были многие, составлявшие бесформенную массу в отличие от высокоразвитых единиц, но они выражали лишь тот факт, что там, где единица задает ценностные нормы, в качестве ее фона и почвы должны существовать и средние люди, ограниченные повседневностью <...> Масса в сегодняшнем смысле слова – нечто иное. Это не множество неразвитых, но способных к развитию отдельных существ; она с самого начала подчинена другой структуре: нормирующему закону, образцом для которого служит функционирование машины. Таковы даже самые высокоразвитые индивиды массы. Более того, именно они отчетливо сознают этот свой характер, именно они формируют этос и стиль массы»²²⁰.

Таким образом, индивидуум – творец авангардной культуры – по сути, нигде не исчезает, он просто превращается в свою противоположность – уничтожающего его «вождя», берущего на себя роль культурного героя, который выражает себя через массу. Р. Гвардини отмечает: «...главная особенность нынешнего вождя состоит, видимо, как раз в том, что он не является творческой личностью в старом смысле слова, то есть развивающейся в исключительных условиях индивидуальностью; он лишь дополняет безликое множество других, имея иную функцию, но ту же сущность, что и они»²²¹. А личностью (коллективной) становится новое понятие: коллектив, товарищество, братство народов. Подобное превращение происходило везде и на всех уровнях. «Почти всюду в самопризнаниях экспрессионистов субъектом действия является это гипотетическое “мы”, выступающее представителем всего человечества, – пишет, например, В.В. Фадеев <...> Более того, переход от замкнутой позиции единичного субъекта к субъекту групповому начинает ощущаться как решающая черта нового стиля»²²².

Это новое качество человекобытия (не только социальной психологии), состояние одновременно антагонистической и гомологичной индивидуальности. Рефлектирующий индивидуум подсознательно ощущает возникшую коллизию и уготованную ему роль жертвы – «строительной жертвы» в творящемся мифологическом ритуале творения нового мира, – и потому так безропотно и добросовестно исполняет выпавшую ему роль. Здесь причина смертей, самоубийств, фантастических самооговоров, носивших довольно осознанный, ролевой характер. «Самопожертвование, переходящее в жерт-

венность, становилось лозунгом дня» (П.М. Топер). Пытавшихся бежать судьба настигала в любом случае. Подчиненность верховной воле диктовалась чувством обреченности, стихийной жертвенности, интенсивность которой находилась в прямой зависимости от масштаба личностного самосознания. Таков был духовный комплекс эпохи 30-х гг. – назовем его комплексом Минотавра. Сам принцип массового уничтожения связан с возникновением массовидного существования (Massendaseinsordnung, по Ясперсу) и отрицанием суверенитета отдельной личности, индивидуальности. Именно эта ситуация порождает движение в защиту традиционных ценностей, т. е. гуманизма, мира и культуры против нового варварства, вызревающего в лоне самой европейской цивилизации. При этом в лоне европейской цивилизации возникает новый фактор, отмеченный Ф. Фюре: «Чисто негативная идея “антифашизма” помогала сделать невозможное: найти нечто, что объединяло бы либеральные демократии и сталинский коммунизм»²²³.

Однако при этом идея гуманизма претерпевает любопытные трансформации. Изначально возникшая как возрожденческая апология индивидуалистического произвола, пройдя долгую эволюцию, в первой трети XX в. эта идея оборачивается своей противоположностью (!) – мнимой защитой интересов массового, «маленького» человека против агрессии мифологизированного «сверхчеловека». Но тоталитарная система создается не сверхчеловеками и не вождями: само мифогенное сознание массы, ставшей единым телом, генерирует вертикально структурированный, пирамидальный образ мира, поддерживаемый парарелигиозными культурами. А верховный иерарх всегда знает свою роль. Прав был Е. Громов, когда отмечал: «Вплоть до присвоения Сталину после войны супервысшего звания генералиссимуса диктатор не подчеркивал в своем внешнем облике и поведении своего исключительного положения <...> Сталин хотел, чтобы о нем думали как о народном вожде, который не только хорошо понимает и чувствует глубинные чаяния широких масс, но и сам является их неотъемлемой частицей. Николай I, при всех своих диктаторских замашках, тоже считал себя народным царем. Им же полагал себя и его внук Александр III. Так что Сталин следовал определенной традиции российского самодержавия»²²⁴. Так «сверхчеловеком» оказывается воплощенное массовидное сознание. Поэтому прав знаменитый кинорежиссер, ошеломивший всех заявлением, что он мог бы увидеть в Гитлере маленького, обычного человека. В этой семиосфере основная антиномия принадлежит другой плоскости: она состоит в противостоянии агрессивного, мифологически заряженного тела толпы и беззащитного индивидуального сознания. Вот и вся подоплека «удушенного авангарда» – легкой идеи, ставшей популярной в последнее время.

С позиций же общей парадигматики сознания эпохи становится очевидным, что пресловутая «борьба за мир» представляла собой иносформу все того же агрессивного пафоса переустройства мира, о котором так пеклись оба социал-национализма (или наоборот: какая разница?), и каламбурность этого словочетания обнаруживает свой скрытый (двуобращенный) смысл. Б. Брехт написал песню, в переводе И. Френкеля ставшую известной как «Гимн Коминтерна», центром которой была совершенно бессмысленная и в

то же время агрессивная фраза: «Не страшен нам белый / Фашистский террор, – / Все страны охватит / Восстанья костер». И пусть в оригинале не было «белого фашистского террора» – в общем силовом поле главными были захват всего мира и поляризация идей. Отсюда – «левый фронт», «борьба», «единство антифашистов», «сплочение» и прочие агрессивные формы спасения мира. Конечно, тенденция к «защите мира и культуры», облеченная в форму антифашистского движения, была попыткой западного, в основном, сознания, выбраться из лабиринта тоталитаризма с поджидавшим в нем Минотавром, попыткой поиска третьего – а, по сути, второго, – альтернативного пути европейской истории. Но большинство из «левых», да и просто «неангажированных» интеллектуалов уже сделали жертвами Минотавра (случайна ли серия Пикассо?), даже не подозревая о том. Так или иначе, в общественном сознании доминировало некое особого рода двоемыслие, внутренняя раздвоенность, промежуточность или пограничность мышления. Но и «взять» (ходовое словечко) западного интеллектуала можно было только на приманку милых его сердцу ценностей традиционной гуманистической культуры, которая именно в СССР методически уничтожалась. Парадокс состоял в том, что агрессивность масс легитимировалась представителями именно авторитарной, властной культуры.

Драматическое растворение индивидуума в массе и осознание им этого процесса ярко преломилось в творчестве и жизненном поведении перуанца С. Вальехо, подпавшего соблазну коммунистического обетования. Автор «Человечьих стихов» и Ортега в «Дегуманизации искусства» и «Восстании масс» регистрировали один и тот же процесс, но с разных позиций. Для одного гибель индивидуума и его растворение в массе было свидетельством подлинной гуманизации социума, для другого – исчезновением человеческого в человеке и началом дегуманизации его в процессе торжества массы, т. е. того обывовленного и омассовленного существования (обывания), что Ясперс обозначил слитным понятием *Massendaseinsordnung*. Правы были обе стороны, поскольку оба взгляда фиксировали реальные – только разные – аспекты одного и того же явления, двуединая трагическая полнота которого представлена как нигде в художественном мире А. Платонова. Изменившееся самосознание обретало себя в принципиально новой концепции личности в ее отношениях с миром. Ее уделом становилось ощущение мировой пустоты, заброшенности в никуда, в состоянии вечной несостоятельности и потеря чувства определенности в новом составе мира. «В tomto и заключается своеобычность платоновских словоупотреблений, что они размыкают и предметы, и чувства в длительность “временящегося” бытия, лишая их материальной и идеальной законченности, погружая во что-то тягучее, тянущее и тянущееся <...> Это достигается у Платонова особым смещением лексико-семантических пластов слова, благодаря которым оно теряет свой объективирующий или субъективирующий характер и не столько называет предмет, сколько участвует в его бытии. Это придает платоновской речи своеобразную неправильность, которой достигается истинность, то есть укорененность в именуемом бытии»²²⁵. Проще сказал И. Бродский: «он писал на языке данной утопии, на языке своей эпохи».

Но утопическое, бюджетлянское мышление творца новой эпохи подразумевало неперемнную удаленность, у-хроничность идеала и столь же обязательную для жизненного образа творца стезю трудания, мученичества, жертвенности. Трагическая деиндивидуализация и социальный утопизм, ощущение выброшенности из традиции компенсируются перенесением центра тяжести бытия в область его вещественного состава, обретающего статус подлинного «вещества существования». В утопически поляризованной картине мира не оставалось места бытию нейтральному, т. е. нормальной, не экзальтированно-надрывной жизни человека. Повседневность как образ жизни выпадала из авангардистской аксиологии, делаясь негативно маркированным фактором, – ведь пребывание в пограничных «сумерках» подразумевает отторженность от «дневной» обыденности. Вот почему проблема быта, «мещанства» оказывается столь значительной в духовной проблематике эпохи – быт ассоциировался с образом косной, враждебной энтузиастическому порыву материи, восстававшей на пути в светозарный град Утопии, противопоставлялся бытию (Н. Пунин).

Быт в ту пору сделался ценностно маркированной категорией; например, значимым было понятие «литературный быт». Отношение к быту было двойственным, но ярко выраженным. Интерпретация этого феномена современными исследователями тоже неоднозначна. Н. Маньковская, например, справедливо отмечает типично энантиосемичную связку: «Нефигуративность, беспредметность авангарда причудливо сочетаются со стремлением укорениться в повседневности, создать “новый быт”»²²⁶. С другой стороны, А. Флакер полагает, основываясь на конкретных документах эпохи, что понятие «быта» знаменовало возникновение антиавангардных тенденций: «уже само упоминание “нового быта” [у Шкловского в 1926 г.] в качестве искомого предмета описывания свидетельствует о том, что кризис авангарда налицо <...> Становление новой нормы в живописи началось еще раньше. Уже в 1922 г. была создана Ассоциация по изучению современного революционного быта, из которой развилась влиятельная АХРР <...> организовавшая целый ряд тематических выставок, неизменно, даже в своих названиях, обращающихся к быту: *Жизнь и быт рабочих* (1922), *Жизнь и быт Красной армии* (1922), *Революция, быт и труд* (1924, 1925), *Жизнь и быт народов СССР* (1926). В то время, когда Малевич отрицал изображение “бытовой требухи”, норма русской жанровой живописи, до сих пор обозначаемая понятием *бытового жанра* <...> была уже в сущности реставрирована»²²⁷.

Однако не все было так однозначно. Быт в ту пору был обозначением формы жизни, способа бытия, как бы и кто бы к нему ни относился. «Подлинные трагедии и настоящие радости быта разражаются в атмосфере предметной и конкретной борьбы. Они не разыгрываются, а осуществляются, даже овеществляются самими живущими, а не играющими в жизнь людьми. Этим осуществлением и овеществлением пронизаны все часы и дни нашей жизни»²²⁸. Это заявляет идеолог, но свидетельство художника куда знаменательнее: «Сдвиг уносящихся в пространстве вещей опрокинул заботу о безмятежном удобстве

и вызвал асимметричную композицию, построенную на пластических диссонансах, для предубежденных глаз неожиданную, но глубоко реальную в пределах своей цели», – писала О. Розанова²²⁹. Суть в том, что быт как нечто интимно-индивидуальное перестал существовать, он подвергся выворачиванию наружу, *массифицировался*, сделав асимметричным сам образ жизни людей.

В этом свете, в частности, иначе понимается жизненное поведение и трагедия Маяковского. У него не было быта – он жил весь наружу. Его тройственный союз с Бриками не был явлением частного порядка, не был эксцентричностью или причудой, а являлся совершенно модельной ситуацией, отраженной, в частности, в фильме «Третья Мещанская» (1927). Среди интеллектуальной элиты того времени *ménage à trois* был довольно типичным случаем, как о том рассказывает Б. Янгфельдт в своем жизнеописании Маяковского²³⁰. Это не значит, разумеется, что в Стране Советов была популярной семейная жизнь втроем – но это значит, что стратегия **сдвига** захватила и интимную жизнь человека, институты брака и семьи (на этот счет существует масса интересных документов): а ведь мечталось, «чтобы в мире / без России, / без Латвий / жить единым / человеческим общежитием». Немецкий исследователь констатирует: «Совместные формы проживания, *ménages à trois*, семейное законодательство, бракоразводное право относятся к крупным темам тех лет, непосредственно касавшихся, в том числе и деревенских жителей, и дававшие знать о себе так же заметно, как и бедствия с продовольствием и условия труда»²³¹.

Может быть, все эти примеры случайны, и выводы наши произвольны? Однако тут речь идет о феномене более масштабного свойства, имманентного конкретно данной эпохе: о том, что было обозначено как экстремальная трансгрессия. (Кстати, выше уже отмечалась пограничность авангарда.) Как полагает Н. Григорьева, «экстремальная трансгрессия становится предметом литературного описания и философской рефлексии задолго до XX века»²³². Справедливости ради следует признать, что **сдвиг** в интимной жизни человека действительно дал о себе знать гораздо раньше: достаточно вспомнить и тройственный (как минимум) союз Гиппиус-Мережковский-Философов, перипетии личной жизни Цветаевой... Но и позже. Тройственные отношения соединяли и странный союз Элюар-Гала-Дали – если брать только самые крайние и известные примеры. То не были случаи элементарного либертинажа – таковой возникает только в спокойной и благополучной обстановке. Наоборот, человек в первые десятилетия XX века был выбит из себя самого, выброшен из гнезда, лишен среды обитания, ввергнут в вихрь событий, в водоворот истории, подвергнут испытанию отчуждением, *dépayement*, по определению Ортеги-и-Гассета. Современный философ Ф. Гиренок говорил (безотносительно к авангарду) об ускользании бытия, поскольку после бытия остаются только быт и событие.

И хотя самими носителями авангардистского сознания проблема быта (в СССР) воспринималась преимущественно в свете борьбы с мелкобуржуазной стихией («обывательский быт»), коллизия эта имела универсальный и онтологический характер. Быт – это форма жизни массового тела, так же как для индивидуума его жизнь – это его экзистенция. На заре европейской цивилизации человек также был отлучен от индивидуального самосознания: его сознание было публичным, «площадным». «Внутреннего человека – “человека для себя” (я для себя) и особого подхода к себе самому еще не было. Единство челове-

ка и его самосознание было чисто публичным. Человек был весь вовне, притом в буквальном смысле этого слова», – писал М.М. Бахтин. Но тогда «эта сплошная овнешненность человека осуществлялась не в пустом пространстве <...> а в органическом человеческом коллективе, “на народе”. Поэтому-то “вовне”, в котором раскрывался и существовал весь человек, не было чем-то чуждым и холодным (“пустыней мира”), – а было родным народом. Быть вовне – быть для других, для коллектива, для своего народа. Человек был сплошь овнешнен в человеческой же стихии, в человеческом народном медиуме. Поэтому единство этой овнешненной целостности человека носило публичный характер»²³³.

Соотношение быта и жизни в авангардистскую эпоху – это соотношение массы и индивидуума. Безбытность – удел одиночек, отлученных от традиционной жизни, лишенных корневой основы. Но безбытность же – и бытие массы, отдающей себя на заклатие во имя блаженной жизни грядущих поколений. Противоречие? Ничуть. «Если сегодня с понятием “быт” мы связываем чаще всего представление о частной жизни, ее уединенности, устроенности, о домашнем очаге, общении с родными и друзьями, индивидуальном потреблении материальных благ и ценностей, то в 20-е годы широкое распространение получило иное толкование быта»²³⁴, отмечал А.И. Мазаев. «Быт <...> означал нечто большее, чем домашняя жизнь, и даже представлял ее антитезой»²³⁵. Что касается западного мира, то там быт был формой жизни, маркированной такими факторами, как спорт, досуг, потребление, коммуникация, но все равно – формой жизни глубоко овнешненного, социализированного человека. Акцентированная «приватность» лишь подчеркивала почти неизбежную массовидность и овнешненность жизни, избавление от которых часто виделось в суициде.

«Отличие человека второй половины 1920-40-х гг. от людей остальных эпох, – подчеркивает Н. Григорьева, – состоит в том, что он снимает границу между повседневным и экстремальным, пытаясь сконструировать такую форму существования, в которой он мог бы ежеминутно делать ощутимым собственное Другое. Человек авангарда испытывает ностальгию по “другому времени”, по “второй жизни”, которая могла бы быть интегрирована в современность. Этой “второй жизнью” может считаться карнавал (Бахтин) или праздник – ушедшее в прошлое время оргий и неумеренных богатств (Кайуа). С точки зрения Кайуа, война является единственной формой праздника, возможной в современной жизни. Впадение в крайность становится привилегированным предметом размышлений в антропологическом дискурсе 1920-40-х гг.»²³⁶

Но когда русский поэт, уже прощаясь с жизнью, оставил свои завещательные строки «Любовная лодка / разбилась о быт», то он имел в виду как раз не «обывательский быт» и не просто пресловутый литературный быт, предавший поэта, и даже не любовь, тоже предательскую. Быт, который упомянул в предсмертном письме Маяковский (не забудем о глубокой внутренней двойственности поэта), носит экзистенциальный, бытийный и универсальный характер. И это, пожалуй, было главным атрибутом категории быта тех лет. Справедливости ради следует отметить, что понятие «быт» являлось по преимуществу советской реалией (равно как и «мещанство») – в остальном мире аналогом нашего «быта» была «буржуазность» (включающая в себя и непере译имое русское слово «пошлость»). И если во французском переводе «Любовная лодка / раз-

билась о текущую жизнь», то в советской реальности «быт» был больше, чем просто «текущая жизнь» – он не только этимологически, но и семантически обретал бытийственный статус. Несмотря на это, типологическая соотнесенность «быта» и «буржуазности» в контексте эпохи делается еще более ощутимой.

В СССР быт отвергался на индивидуальном уровне и был предметом государственной стратегии тотализации жизни народа. При этом, в духовном климате советской эпохи негативно маркировались все понятия, возбуждавшие ассоциации, связанные с индивидуальным стилем жизни. Этому стилю противопоставлялись новые институты, в которых все индивидуальное, частное коммунировалось – фабрики–кухни, всяческие «комбинаты», детские учреждения, поликлиники и т. д. Пресловутая «забота о быте» означала для человека лишение быта в его традиционном измерении. А.В. Иконников конкретизирует: «Комиссия, готовившая создание образцового дома-коммуны (1929) <...> постановила: “При проектировании жилых корпусов для взрослых исходить из того, что строится жилище не для семьи, а для отдельных лиц, идеологически близких между собой”. Закреплялось направление на отмирание семьи. Человек рассматривался как комплекс запрограммированных функций, направляемых коммунистической идеологией»²³⁷.

Тема фабрики-кухни, комбината питания в советском контексте также отнюдь не факультативна – напротив, она отражает в концентрированном виде всю идеологию государственного строительства, в котором «домашнее хозяйство – частный налаженный семейный быт – было едва ли не главным препятствием для формирования нового человека – неиндивидуализированного и вписанного в схему регламентированного типизированного поведения <...> А публичное поедание в одно и то же время одной и той же выданной бригадой мастеров общественного питания еды отвечало представлениям о стране как о едином военном лагере, окруженном врагами», – пишет Е. Штейнер²³⁸. (Здесь бы еще припомнить о сакральной функции еды как средства трибальной социализации.) Впрочем, к этому аспекту автор и подходит в завершение раздела о «Чудо-кухне»: «Сакрализация индустриально изготовленных бытовых вещей находится в прямо обратной зависимости от пресловутой безбытности российской интеллигенции. Не омрачить идеи личной корыстью и жить абы как – такая стратегия имплицитно лежала в основе жизнестроительного проекта чистых (имеется в виду – душой) авангардистов-конструктивистов, доставшись им в наследство от разночинцев в рассохлых сапогах и с окурками на блюдечке»²³⁹.

Но парадоксальным образом отвержение бытовой повседневности обострялось обостренным ощущением материальной вещественности бытия, которая оказывалась единственной прочной реальностью посреди сдвинувшегося с места, крушащегося и самосотворяющегося мира. Только в контексте предельного самораскрытия навстречу некоей новой всемирной духовности, «революции Духа», можно понять обостренное переживание современниками авангардистской эпохи проблемы быта, который даже не столько отвергался, сколько онтологизировался и мифологизировался (отсюда и акцентуация проблемы «литературного быта»), составляя необходимый противовес оду-

жотворенности нового мироощущения. Можно сказать, что, по крайней мере, в советской концептосфере быт означал новую бытийность в становлении, почему он и рождал особую эстетику бытопреображения, вовлекавшую массы в строительство нового мира. Впрочем, коммунизация хозяйственно-повседневного быта дошла до такой степени, что ее пришлось остановить специальным постановлением ЦК ВКП(б) «О работе по перестройке быта» от 16 мая 1930 г.

На художественном уровне, быт, во всяком случае, в поэтике имажинистов, трактовался как некая неизбежная для полета духа косность, что метафоризировалось в солярно-теллурической дихотомии аэроплана и земли (В. Шершеневич, «Восемь пунктов», 1924). Примечательно, что именно в программе имажинистов возникает дифференциация самого понятия «быт». «Быт можно фотографировать – точка зрения натуралистов и “пролетарствующих” поэтов. Быт можно систематизировать – точка зрения футуристов. Быт надо идеализировать и романтизировать – наша точка зрения. Мы романтики потому, что мы не протоколисты. Мы наряду с лозунгом “Борьба за новый быт” выдвигаем лозунг “Борьба за новое мироощущение”»²⁴⁰. Но быт как бытие уже был сломан, и разлом этот расколол и общество, и личность – достаточно обратиться к такому свидетельству эпохи, как «Белая гвардия» («Дни Турбиных») М.А. Булгакова.

В любом случае, направленность творческой воли на тотальное пересозидание всего мироустройства, вселенский размах, космизм, утопизм, претензии на овладение новыми измерениями бытия и обретением власти над временем, историей, самой смертью сочетались – в полном согласии с принципом дополнительности, явившемся одним из фундаментальных открытий авангардной эпохи, – с повышенным вниманием к микроформам сугубо земного мира, к его элементарному составу, к «животно-земляному» началу (Р. Якобсон), ко всему природному, органичному, животно-растительному, первородному, к первоматерии жизни, к архаической, дорациональной, а значит, и прелогической, за-умной атомарности. Как пишет Р. Дуганов, у Хлебникова его «восстание природы, показанное не просто как разрушение и переворот, но именно как переустройство и пересозидание, означало в конечном счете вос-стание природы, ее восстановление, воскрешение и возрождение». Именно поэтому поэма, задуманная вначале как «Восстание», получила в итоге прямо противоположное (как будто) название «Ладомир»²⁴¹. Эту позицию зафиксировал в своем докладе 1914 г. Б. Лившиц, намеревавшийся полемизировать с Маринетти: «Да, мы чувствуем материал даже в том его состоянии, где его еще нарекают мировым веществом, и потому мы – единственные – можем строить и строим наше искусство на космических началах. Сквозь беглые формы нашего “сегодня”, сквозь временные воплощения нашего “я”, мы идем к истокам всякого искусства – космосу»²⁴².

Симптоматично общеизвестное внимание авангардистов к образцам творчества детей, душевнобольных, к глоссолалии сектантов и т. п., вообще – к способам иновидения и инописьюма. «Практически-целесообразное чуждо ребенку, он рассматривает любую вещь взглядом неопита, он еще обладает незамутненной способностью воспринимать вещь как таковую», –

писал В. Кандинский в статье «К вопросу о форме»²⁴³ (1911). В этот же ряд встает и мифологически маркированное отношение к женщине, никогда не обретавшей в авангардистской аксиологии адекватной своей природе интерпретации, несмотря на целую плеяду гениальных русских художниц. Видимо, «сдвинутость» образа женщины в поэтике авангарда обязана стадильно предыдущему этапу культуры с ее болезненным переживанием «проблемы пола», равно характерным для атмосферы *fin de siècle* и в Европе, и в России. И брутальный мизогинизм маринеттиевских воззваний, и гипертрофированный феминизм бретоновских манифестов и сюрреалистической поэтики в своей трансгрессии настолько выходят за рамки общепринятого, что могут рассматриваться в качестве агрегатных интерпретаций некоего инвариантного образа: это Всечеловек, несущий в себе память о Великой Богине, матери всего сущего, самой основы Природы. Не случайно Е. Деготь определяет этот феномен как «рефеминизация Матери».

Поскольку в авангардистской картине мира все смыслы *смещены*, выброшены из своих ячеек и не равны себе, то возникает и новый тип соотношений между смыслом и объектом, равно как и между субъектом и объектом, когда субъект оказывается объектом собственного действия. Так и смысл теперь не предстоит вещи – он и есть сама вещь. В результате прежде смыслоносное слово (или пластически воплощенный смысл) превращается в чистый знак, в жест, в идеограмму, одновременно и овеществляясь и дематериализуясь. Точно так же прежде индивидуальное сознание становится ничейным – и одновременно всеобщим, массовым, коллективным. Человек воспринимается – и воспринимает себя – как знак, как идеограмма, как буква в новом тексте культуры, обладающем своим синтаксисом и своей грамматикой, подчиняясь общей парадигме «сдвига», «сдвинутого слова»: «Сдвиг – стиль современности», утверждал А. Крученых. К. Малевич был прав, обозначая перспективу «обеспредмечивания человека». Таким образом, акцентированная фактурность, материальность, вещьность авангардистского дискурса делает его носителем абсолютно трансцендентальных смыслов. «Хлебников любил префикс “за”, он был для него знаком трансценденции, превосходения: проникнуть *за* данность человека, мира, языка, за очевидные слои формы и смысла вещей – и не просто проникнуть, но и подвинуть эти вещи на переход, скачок, бросок к метаморфозе, к преобразению», – пронизательно отмечает С.Г. Семенова, указывающая и на «“зачеловеческие сны” Хлебникова о будущем, в которых ему, кстати, грезились и “мировой заумный язык”»²⁴⁴.

Авангардистская энантиосемия, смыкающая полярности, *ipso facto* игнорирует рационалистскую выстроенность, структурированность картины мира. С этими установками связана и повышенная семиотичность поведения творцов авангардной культуры, и маркированность визуального кода, реализующаяся в концепте «нового – иного, остраненного – видения» (включающем моменты слепоты и одноглазости как своего рода апофатические утверждения), и семиотизация звуковых, тактильных и прочих сенсорных аспектов реального мира²⁴⁵, и создание нового – иного или всепланетного – языка, моделирующего состав творимой утопии.

С принципом пермутации, остранения, новой формы, а через них – и со всеми остальными агрегатными им концептами – связан концепт *нового или иного зрения*, что, как справедливо полагает исследователь, «было формой заумного видения»²⁴⁶. Вообще, концепция *нового зрения* «составляла одну из центральных тем авангардного искусства 1910–1920-х годов»²⁴⁷, – отмечает Е. Бобринская, посвятившая в книге о русском авангарде целую главу именно данной теме. Но проблема эта составляла важнейшую часть поэтики не только русского авангарда. Далее исследовательница пишет, анализируя особенности авангардного концепта зрения: «Стремление очистить зрение от всех наслоений культуры и вернуть его в первобытное состояние представляло один полюс в мифологии нового зрения авангарда. Другой, напротив, был связан с попытками преодоления, деформации естественных, природных возможностей глаза <...> Однако тот контур нового зрения, который стал проступать в искусстве позднего авангарда, был не однозначен, и наряду с пафосом реставрации естественного видения в нем присутствовал целый ряд мотивов, в которых можно угадать приметы тревожной и часто деструктивной механики зрения, господствующей в культуре всего двадцатого столетия <...> Время становится одной из приципиальных категорий нового зрения, однако оно выступает теперь в особом качестве. В новом зрении исчезает длительность, протяженность, неторопливость взгляда. Вместо созерцания искусство пускается в погоню за зрительной моментальностью, за эффектом непосредственного присутствия. Разрушение единого пространства видимости, световая неравномерность, чрезмерная отчетливость или, напротив, размытость образов, постепенно подчиняющихся механической оптике кадрирования и фокусировки, – все это создает мерцающее, полное неопределенностей и ускользаний смысловое поле, в котором зрение теряет свою “умную природу”»²⁴⁸. К столь обширной цитате пришлось прибегнуть затем, чтобы подчеркнуть двойственную – *креативно-деструктивную* – природу авангардистского мировидения, как и авангардистской поэтики в целом.

Особенно тщательно и подробно концепт «нового видения» исследован в книге Н.В. Пестовой, посвященной типологии экспрессионистской поэтики²⁴⁹. «Проблема “нового видения” как “видения духовного” на рубеже веков отчетливо проступает в естественнонаучном дискурсе, обсуждается в рамках новых подходов к истории искусства и понимания нового искусства (Р. Штейнер, Г. Вельфлин, К. Фидлер, Г. Бар и др.), “новое видение” как одна из категорий русского формализма оказывается в фокусе внимания при определении “поэтичности” или “эстетичности”, опирающемся на эстетику восприятия, на принципы его автоматизации и деавтоматизации, т. е. остранение (А.Н. Веселовский, А.А. Потемня, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум и др.)»²⁵⁰. Необходимо отметить, что именно Н.В. Пестовой удалось связать в «пучок смыслов» концепты авангардного видения и авангардного театра. «Блестящим образцом концептуализации и экспрессионистской метафори-

ческой вербализации аспектов “нового видения” могла бы служить работа 1923 года С. Кржижановского “Философема о театре”, в которой осмыслены все возможные *разно - видности* “внутреннего видения” и “чужеглазия”, т. е. результатов зрительного восприятия действительности “непосвященным зрителем”. Размышления о театре многих представителей русского и немецкого авангарда выстраиваются в ассоциативно-образном поле этого концепта, напоминая, что “сцена есть не что иное, как ... увеличительное стекло”. Так, В. Маяковский во время исполнения пьесы “Баня” (в pendant И. Голлю. – Ю.Г.) поместил на сцене театра Мейерхольда лозунг “Театр / не отображающее зеркало, / а – / увеличивающее стекло”²⁵¹.

В этом новом типе субъектного мировидения было существенно, как писал В. Шкловский, «создание особого восприятия предмета, создание “виденья” его, а не “узнавания”» («Искусство как прием», 1917). Уже не раз было отмечено, что в новой картине мира перцептивно-созерцательное *смотрение* уступает место активно трансформационному *видению*. «Отсюда и мотив всматривания, вглядывания в предметы и вещи, столь часто встречаемый у Стайн», – отмечает Е. Петровская. «Незыблемости Языка как свода нормативных предписаний она противопоставляет гибкий и избирательный *взгляд*. Вот почему условием создания “портрета” является включение этого взгляда... в язык. Именно “взгляд” столь враждебен грамматике, требуя ее демонтажа. “Взглядом” творятся приуроченные к случаю грамматические правила, не имеющие применимости универсальной»²⁵². По-своему о том же писал Родченко: «Мы часто смотрим, но не видим» и поэтому необходимо «революционизировать наше зрительное мышление»²⁵³. Технической иноформой поисков возможностей «нового видения» можно считать опыты по разработке «дальновидения» В.К. Зворыкина (1888–1982) – создателя современного телевизора.

И если взгляд на мир «подстриженными глазами» был у А. Ремизова обусловлен чисто индивидуальными обстоятельствами (дефект зрения), так же, как и у близорукого Н. Заболоцкого, равно акцентировавших мотивы зрения и слепоты, то «открытые глаза» В. Кандинского, «знающий глаз» П. Филонова, «голые глаза» А. Введенского, «утренние глаза» В. Каменского, «созерцог», «новое зрение» и смотрение «чистыми глазами» В. Хлебникова (творчество которого Ю.Н. Тынянов назвал «словесным зрением»), «удвоенное зрение» Ф.Т. Маринетти, «распяль глаза» А. Крученых, «Полутораглазый стрелец» Б. Лившица (при всей псевдоисторической мотивированности этого образа), группа «Зорвед» во главе с М. Матюшиным, проповедовавшим «расширенное смотрение», даже негативно маркированные «Колумбы с широко раскрытыми глазами» В. Шершеневича, «дополнительное зрение» Б. Эндера, «живое смотрение» К. Петрова Водкина (разработавшего принцип «сферической перспективы»), «широко растопыренный глаз» В. Маяковского, «широко раскрытые глаза» В. Шершеневича или, наоборот, «непротертые очки» С. Третьякова, «пыль на зрачках» Б. Земенкова, «налипь на глазу» и «налипь на зрачках» С. Кржижановского, специальная статья «Глаз» в «Критическом словаре» журнала «Докюман», а также призывы «взирать бессмертным взглядом» (К. Эдсмид), «смотреть новыми глазами» (Х.Л. Борхес авангардистского периода),

«видеть свободными глазами» (О. де Андраде) и т. д. и т. д., – все это было более чем метафорой. «Неслучайно такое пристальное внимание всех футуристов к глазу: глаз оказывается в центре лица гения в железобетонной поэме “Солнце” В. Каменского и соответственно в центре солнечной системы», замечает Н. Фатеева²⁵⁴. Это утверждение замечательно подтверждается следующим эпизодом: когда в 1921 г. Фр. Пикабия написал на полотне огромный яркий глаз (назвав свое произведение «Какодилатный глаз», по названию едкого химического вещества), С. Шаршун тут же окружил его надписью «Русское солнце», после чего оставшееся пространство было покрыто огромным количеством росписей художников.

В свою очередь, Н.В. Пестова указывает: «Ядро образной составляющей концепта “новое видение” в немецком экспрессионизме составляют наиболее частотные в художественной и критической литературе этого периода *метафоры глаза, глазницы, зрачка <...> окна <...> стекла...*». Сюда же относятся «различные существительные, обозначающие субъект или процесс всматривания <...> глаголы зрительного восприятия и оптического “рассекания действительности” <...> в результате которых объекты могут становиться *прозрачными, видимыми изнутри <...>* В этом же метафорическом поле прилагательные и наречия, характеризующие процессы “проникающего” всматривания и исследовательские качества взора <...> По меткому выражению С. Кржижановского, их поэтическое пространство словно “обрастает глазами”»²⁵⁵. Подобные устойчивые выражения-концепты были формой выражения той картины мира, о которой поэт возгласил: «Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека» (поэтический образ, вбирающий в себя жизненно-конкретный образ Д. Бурлюка, не единожды обыгранный Маяковским, а также и Крученых: «Сатир одноглазый»). Е. Халь-Фонтэн выдвигает предположение, что и Кандинский практиковал прием «отчужденного видения (без очков)»²⁵⁶.

Система «расширенного смотрения» М. Матюшина (все еще не получившая достаточной интерпретации) обретает неожиданную типологическую параллель в рассуждениях П. Клее о путях «очеловечения предмета», которое он полагал «мистерией». (Заметим попутно, что П. Клее создал в 1927 г. автопортрет в огромных темных очках, напоминающий образ Поэта в таких же очках в картине Де Кирико 1914 г.) П. Клее утверждал, что достичь метафизического миропостижения можно следующим образом: «Во-первых, неоптическим путем общей земной укорененности <...> и, во-вторых, неоптическим путем космической общности» в их единстве. Далее, рассуждал швейцарский художник-мыслитель универалистского склада: «Все пути встречаются в глазу и ведут, будучи преобразованы их точкой встречи в форму, к синтезу внешнего видения и внутреннего созерцания. Из этой точки встречи формируют себя материальные образования, которые тотально отличаются от оптического образа предмета, однако при этом, с точки зрения тотальности, не противоречат ему», но, преобразив, делают его видение еще более объемным и глубоким²⁵⁷. В «метафизике» П. Клее обращает на себя внимание характерный для поэтики авангарда концепт синтеза теллурических и космических начал в искусстве путем их слияния в глазу художника, отказывающегося от традиционного видения.

На этом фоне особую значимость приобретают такие, казалось бы, частные казусы как эпизод с разрезанием глаза в «Андалузском псе» (1928), снятом Л. Бунюэлем и С. Дали, или странный идефикс сюрреалиста В. Браунера, буквально напророчившего собственное одноглазие своей манией изображать лица, лишённые глаза либо же с деформированными глазами; хорошо известен фотопортрет Б. Пере с пылающим глазом. Эль Лисицкий публикует серию фотоколлажей с глазом, заменённым механическим устройством. Кубистически рассечённый глаз устремлен на зрителя в «Портрете И. Ключа» (1913) К. Малевича. В этот же ряд встает иллюстрация М. Эрнста к сборнику «Повторения» (1922) П. Элюара, изображающая вынутое глазное яблоко с продетой сквозь него хирургической ниткой; впоследствии М. Эрнст еще не раз обращался к образу глаза, см., например его «Колесо света» (1925), «Видимое стихотворение» (1934). В 1923 г. Мэн Рэй (псевдоним Иммануила Рудницкого, назвавшего себя по-английски «Человек-луч») создает инсталляцию «Неразрушимый предмет», представляющий собой метроном с нанизанным на маятник изображением глаза. Для сюрреалистов образ глаза вообще был каким-то наваждением, представляя «общепринятой эмблемой сюрреализма» (И. Кулик). Особенно примечательно полотно Р. Магритта (который, кстати, не считал себя сюрреалистом) «Ложное зеркало» (1928), где разверстый человеческий глаз служит рамой, распахнутой в мир. «Художник здесь добивается одного – донести до нас жизнь, увиденную под самым острым углом, наделенную глубочайшей бессознательностью и осмысленностью разом. Впервые открывшаяся жизнь, реальность под новым углом зрения <...> Чудесный мальчик с пустыми глазницами и ты, проклинающий мир старик в очках, осязаемые, как правда», писал о картинах М. Кислинга А. Арто²⁵⁸. Припомним и «выколотый глаз» поэта-онирика М. Лейриса (Т.В. Балашова). В этом контексте и знаменитый «Старый еврей» (1903) Пикассо (известный как «Нищий старик с мальчиком»), равно как и «Ужин слепца» (1903) «голубого периода» приобретают дополнительные, надживописные смыслы. «Новое зрение <...> оказалось новым строем слов и вещей», констатировал Ю.Н. Тынянов²⁵⁹. К этому случаю вполне применим комментарий П.А. Флоренского к оформлению В. Фаворским его труда «Мнимости в геометрии» (1922), где философ писал, в частности: «отсутствие зрительности, т. е. некоторое иное восприятие, оформленное как зрительное, необходимо представляется негативным – и зрительное, по форме, и незрительное, по содержанию»²⁶⁰.

Очевидно, слепота действительно полагалась своего рода иновидением, свойственным «очевидцам незримого» (П. Филонов), если, например, Де Кирико в 1914 г. разрабатывает образ слепого поэта («Мечта поэта»), К. Бранкузи в 1916 г. выставляет на экспозицию «Скульптуру для слепых», а фотохудожник П. Стренд в этом же году создает монументальный образ-икону «Слепая». «Сюрреалистический художник и оказывается добровольным слепцом, готовым выколоть себе глаза, чтобы обратить свой внутренний взгляд к образам, недоступным физическому зрению – будь это сновидения или столь часто появляющиеся в сюрреалистических текстах призраки»²⁶¹. Неслучайно Пикассо советовал выкалывать художникам глаза – «как щеглам, чтобы они лучше пели». Скандальная «История глаза» (1928) Ж. Батая по существу отрицает за органом зрения начальную функциональность, но зато превращает его в некую концентрацию

стихийной, культууроотрицающей органики. Впрочем, мотив «глазоубийства» на мифологическом уровне коррелирует с еще более характерным для авангардистского типа сознания мотивом солнцелюбия, обладающего, в свою очередь, целым пучком космогонических коррелятов (ср. у Маяковского: «Крикнул аэроплан / и упал туда, / где у раненого солнца / вытекал глаз»).

Вышеуказанной образности изоморфен двойственный мотив слепоты (незрячести) у О. Мандельштама:

Я слово позабыл, что я хотел сказать.
 Слепая ласточка в чертог теней вернется,
 На крыльях срезанных, с прозрачными играть.
 В беспмятстве ночная песнь поется.

(1920)

Вообще же, для мифомышления «представление о том, что избыток зрения равнозначен слепоте, вполне закономерно»²⁶². Характерно, что в метафизике К. Малевича архетипической природы «слепота» художественного творчества означала присутствие интуитивно-подсознательного начала и расценивалась положительно. Физически полуслепой А. Ремизов интерпретировал свой дефект как поэтический дар: «Мои подстриженные глаза развернули передо мной многомерный мир лун, звезд и комет, и блестящие облака, аура вокруг живых человеческих лиц <...> “Подстриженные глаза” еще означает мир кувырком, евклидовы аксиомы нарушены, из трех измерений переход к четырем. Эти глаза подняли меня в мир сновидений, а также открыли дорогу в подземную глубь черной завязи жизни»²⁶³. Концепт *нового (иногo) видения* мира подразумевал отказ от рационалистического познания его и метафизическое стремление к интеграции с природно-космическим бытием на внекультурных основаниях, к растворению в «распыленной» тотальности, сопрягающей вещную и духовную субстанции. Е. Бобринская справедливо отмечает: «Отказ от перспективы как от рационалистической схемы, иллюзорной и ложной, искажающей органику зрения, упрощающей и деформирующей живую картину реальности, был одним из центральных моментов в новых моделях зрения. С этой точки зрения авангардистский “разрушительный” пафос можно рассматривать как попытку вернуться к первичной, естественной модели видения»²⁶⁴.

В. Каменский совершенно точно выражал позицию художника нового типа, когда писал: «Он страстно жаждет увидеть природу новыми глазами, глазами наивного ребенка, глазами дикаря»²⁶⁵. То же утверждал и Кандинский в уже цитированной статье: «Художник, на протяжении своей жизни во многом напоминающий ребенка, легче, чем кто-либо иной, достигает внутреннего звучания»²⁶⁶. Неудивительно, что исследователь мог писать о неотрефлексированном до наивности творчестве Шагала: «Разорванность мира – синоним “мыслящего взгляда”, игры в воспоминания, где один образ раскрывается в другом, как сюрпризы в пасхальном яйце»²⁶⁷. Этому соображению вполне соответствует замечание Ю.Н. Тынянова о творчестве Хлебникова: «Такой языческий мир <...> мог построить художник, словесное зрение

которого было новое, детское и языческое»²⁶⁸. Вполне очевидно, что в концепте «инозрения» также оказываются поставлены в энантиоморфную взаимосвязь основные концепты авангардистской поэтики (см. выше о концепте сечения / рассечения / диссоциации). В сущности, принцип «затрудненного зрения», равно как и принцип «затрудненного чтения» реализовал общеавангардистский принцип затрудненного восприятия, обусловленный тотальной поэтикой сдвига, пермутации.

Вообще, мотив измененного (или отмененного) зрения архетипичен и свидетельствует о провидческой функции поэта-творца. «Поэтическая деятельность связана со зрением, с ясновидением, с прорицанием», отмечается в связи с устойчивостью этих мотивов в творчестве Хлебникова, что, как справедливо подчеркивается, «может ассоциироваться с *началом творения*»²⁶⁹. В самом деле, что могло подвинуть Аполлинера на ассоциативную связь концептов, взаимозависимость которых и рассматривается в данной главе:

Это тот, кто Христом называется и, не боясь пустоты,
Выше летчиков в небо летит, побивая всемирный рекорд высоты.
Глаз, хрусталик, Христос...
О, двадцатый хрусталик веков!
Птицей став, этот век, как Христос, ввысь взлетает, не зная оков.

(«Алкоголи», 1912. Пер. М. Кудинова)

«Глаз существует в первозданно-диком виде», – утверждал А. Бретон в работе «Сюрреализм и живопись», постулируя суверенность стихийно-автоматического творчества, позволяющую невидимое сделать видимым. То, что концепт «иноного видения» отсылает к космогоническому началу («Создание произведения есть мироздание» – В. Кандинский), представляется тем более несомненным, что сама мифологема «глаза» или «зрения / видения» имплицитно в себе активное, магически-преобразующее мироотношение. Поэтому М. Дюшан мог утверждать: «Картины делаются теми, кто на них смотрит». Это пойетически-деятельностное мироотношение субъекта творчества со временем закономерно трансформировалось в свою противоположность, обратив субъект в объект преобразования. Скандальные *ready-made* (1914–1917) Дюшана – о которых сам «автор», кстати, говорил, что они и не являются искусством – означали, что артефакт, форма вообще в новом обществе теряли свой сакральный, социально и эстетически легитимированный статус – именно потому, что их лишался и человек (в сущности приравненный к бездушному, даже низменному предмету). Любопытно соображение Б. Гройса: «Мумия Ленина, как и все искусство XX столетия в целом, ориентируется на концепцию *ready-made*, является знаком того, что всякая надежда на потустороннюю трансформацию потеряна. Потустороннее в облике музейного буквально повторяет сущее, обыденное, банальное»²⁷⁰. Не случайно первонайденный Дюшаном в качестве артефакта писсуар был впоследствии повторен не единожды в разные годы и в разных экспозициях. И это было закономерно: в поставангардистскую эпоху артефактом мог оказаться (и оказывался) просто стереотипизированный предмет. На этом принципе и сделал свою карьеру

Энди Уорхол (в то время как Дж. Поллок мучительно искал смысл в беспорядочно разбрызгивавшихся им по полу красках). Впрочем, это уже не авангард и ни к какому видению или смыслу отношения не имеет.

В авангарде все было иначе. «Я киноглаз <...> Я создаю человека, более совершенного, чем созданный Адам, я создаю тысячи разных людей по разным предварительным чертежам и схемам <...> Я – глаз механический», – писал Дзига Вертов в 1918 году. В этом характерно декларативном заявлении-манифесте присутствуют в столь же характерной агрегатной связи, помимо концепта глаза, и концепт усовершенствования человека, и его утысячережения, и его машинизации. Через десять лет Д. Вертов создает свой программный фильм «Человек с киноаппаратом», в начале которого добросовестно предупреждает: «Настоящий фильм представляет собой опыт кинопередачи видимых явлений». (Поневолу вспоминается хармсовский опус «О явлениях и существованиях», 1934.) Далее автор фильма сообщает, что он сознательно создан «без надписей» (т. е. титров, как это было принято в «немую» эпоху, – хотя фильм озвучен), «без помощи сценария; без помощи театра (декораций, актеров и т. д.)». И декларирует: «Эта экспериментальная работа направлена к созданию подлинно международного абсолютного языка кино на основе его полного отделения от языка театра и литературы». Практически о том же писал Хармс в заметке «На путях к новому кино»: «Время тематики в кино отошло <...> Нам не важен сюжет, нам важна “атмосфера” взятого нами материала – темы»²⁷¹.

В претендующем на абсолютное видение и на абсолютный, международный язык фильме Вертова тематическая линия образована исключительно визуальным рядом, преимущественно механистически-машинизированного характера. «Атмосфера» же создается сопровождающей видеоряд музыкой, оркестрованной самим Вертовым, – тоже механически ритмизированной, с какими-то зловеще-угрожающими обертонами. Причем в вертовском фильме рождение, жизнь и смерть человека даже не то, чтобы уравниваются, – они уподобляются «настоящей» жизни, жизни машин, механизмов и транспорта. В этом контексте ортеговская «дегуманизация искусства», столь затрепанная ревнителями «гуманизма», явно теряет в особой статусности. И совершенно не случайно на излете авангардистского движения творчески наполненная мифологема видения трансформируется в свою противоположность – так, в поэтике Д. Хармса она связывается с мотивом исчезновения²⁷². Так или иначе, в культуре авангардной эпохи мифологема поэта продолжала соответствовать своей основной функции пророка, провозвестника грядущего мира, что и порождало специфическую семантику *видения / вѣдения*.

Всечеловек

Приведенная выше формула Маяковского, в которой поэт-всевидец противопоставляет себя, свое гипертрофированное Я безликой массе «слепых», примечательна и в другом отношении: здесь значимы образ Я и образ *массы* – два взаимосоотносимых в мифопоэтическом сознании авангардистской эпохи

концепта. «Эпоха масс – эпоха гигантомании», – отмечал уже в 1930 г. Ортега-и-Гассет, автор термина «человек-масса». Образ художника-творца («всечеловек» – К. Малевич, «утысячеренный человек» – М. Цветаева, не говоря уже об «умноженном человеке» Маринетти и «тотальном человеке» В. Уйдобро) вписывался в парадигматическую для духовного климата эпохи «религию человекобожия и самообожения» (С. Булгаков). В этом контексте традиционная – и полагающаяся безусловной – привязка осознанного самоукрупнения творческой личности к ницшевскому стереотипу, восходящему к романтической эстетике, выглядит факультативной и недостаточной.

Эта привычная – и как будто самоочевидная – линия преемственности вообще требует каждый раз конкретного и критического отношения. Скрупулезно исследовавший пророческую и эсхатологическую проблематику А. Долин отмечает: «Понятое по-разному, адаптированное и, возможно, искаженное ницшеанство сыграло роковую роль в судьбах как России, так и Германии с небольшим промежутком во времени. Если в Германии патетический образ Сверхчеловека был истолкован в примитивно расовом ключе, то в России истолкованный усложненно Сверхчеловек, ассоциируемый с Богочеловеком, явился идеалом революционного профетизма, символом грядущего за социальным взрывом духовного обновления»²⁷³.

М.Ю. Коренева, интересно исследовавшая феномен взаимодействия немецкой и русской культур в их притяжении и отталкивании, тщательно изучила историю идеи «сверхчеловека» в европейских культурах и пришла к выводу, что «эта идея отнюдь не везде была воспринята всерьез. Так, например, во Франции идея сверхчеловека совершенно не прижилась <...> в то время как в России именно этот аспект философии Ницше вызвал довольно живой интерес»²⁷⁴. При этом, однако, «русская концепция сверхчеловека строилась не на ницшевском образе, который был достаточно условен, а раскрывала, варьировала то семантическое значение, которое заложено в самой форме русского слова: в русском “сверх” в отличие от немецкого *über* заключена прежде всего качественная оценка, “сверх” – это высшая оценка качества, и потому не случайно в сознании русского читателя путь к “сверхчеловеку” существовал как путь к “возвышению”, “улучшению” человеческого типа <...> В русской форме доминирует значение “человек”, а это значит, что само понятие трансформируется в идею совершенствования человека, что в сущности вступает в противоречие с общей философской концепцией Ницше»²⁷⁵.

Такая трактовка относится не только к русскому, но и к универсальному пониманию «сверхличности» в начале XX века. Так, в латиноамериканских культурах образ «сверхличности», выдвинутый поэтами-модернистами рубежа веков, был совершенно имманентен национальным и общеконтинентальным представлениям об утопии как безусловном и надлежащем будущем, где только и должно свершиться чаемой самореализации (до сих пор так и не свершившейся, добавим, что нисколько не умалило аксиологической значимости утопического потенциала).

Именно поэтому в художественно-идеологической системе авангарда мультипликация частно-человеческого Я подразумевает – в отличие от субъектно замкнутой мифологемы «сверхчеловека» – не гигантизм индивидуальности, но

слипание трибально-роевого многоликого Я в общий надличностный мифообраз, принадлежащий одновременно и теллурико-архаическим и утопическим горизонтам. Удивительным образом герои романов итальянца Ф. Маринетти «Футурист Мафарка» (1910), бразильского писателя М. де Андраде «Макунаима» (1928), серба Р. Петровича «Бурлеск господина Перуна бога грома» (1919, опубликован в 1921 году) и поэмы чилийца В. Уйдобро («Высокол», 1931), если ограничиться только этими примерами, оказываются созданными по одной и той же модели всевременной сверхличности. Дело здесь в том, что идеология и мифология авангарда, как и любое мировоззрение, включающее в себя элементы телеологии или утопизма, по неизбежности выдвигает образ конечного, совершенного, тотального, универсального и т. п. человека. Авангард же утопичен по самой своей природе, и мифологема космизированного всечеловека, вбирающая в себя субъективно-личностное, индивидуально-интимное начало, представляет собой не столько продолжение, сколько отрицание, антитезу гипертрофированного индивидуализма самодостаточной ницшеанской личности, принадлежащей иной культурной парадигме. Мифообраз авангардистской личности возникает не *изнутри*, но *извне* личностного Я, что и обуславливает принципиально иной, инвертированный по отношению к прежнему, тип мироотношения:

Слава тебе, миллиардоголовый
Поджигатель миров – Герострат!²⁷⁶

Парадоксальным образом Я авангардистского сознания внелично, оно не совпадает с индивидуально-психологической самостью – отсюда и раздробленность, расщепленность образа личности, соответствующей столь же смещенному, «распыленному» образу мира, но отсюда же – и планетаризм, космизм этого Я в его соотносительности с безмерностью наново творимого мира. «“Владимир Маяковский” означает не только имя автора, не только название художественного произведения, не только имя какого-то собирательного “я” футуризма, а гораздо шире – это, подобно квадрату Малевича или хлебниковскому Лицу, имя мировой энергии, но в отличие от них это имя собственное, имя живого человека, имя осуществления смысла в реальной личности и судьбе»²⁷⁷, – писал Р. Дуганов. По этому же поводу Б. Пастернак отмечал, что в этой «трагедии» «поэт не автор, но – предмет лирики, от первого лица обращающийся к миру». В применении к творчеству К. Малевича об этом феномене хорошо сказала А. Шатских: «его Человек – доисторически-архаическая мифологема, в ней представлен Человек доличностный, до-персональный. Самоидентификация супрематиста с этой мифологемой парадоксальным образом трансформирует до-личностного Человека в сверх-личностного, и авторское Я, слившееся с космосом, обретает форму сверхличностного всеобъемлющего субъекта»²⁷⁸. Странно, но, похоже, никто до сих пор не обратил внимания на то обстоятельство, что итальянский фашист Маринетти, взывавший к «звероподобности» в своих компатриотах («Не где-нибудь, а в Италии провозглашаем мы этот манифест!»), нашел искомое лишь в мифологическом африканском царьке Мафарке, которому и присвоил звание истинного футуриста.

Титанизм авторского Я выросал из ощущения поэтом своей равновеликости с Творцом вселенной, вернее, своей ему альтернативности или даже превосходства. Творческая личность выступала в роли спасителя, Сотера в мистерии спасения/пересотворения мира. «В ранних поэмах Маяковского создается поэтическая мифология, связанная с рождением, явлением в мир, миссией нового пророка. Поэма "Человек" конструируется как травестия ключевых мистериальных моментов Евангелия: "Рождество Маяковского", "Жизнь Маяковского", "Страсти...", "Вознесение...", "Возвращение..."»²⁷⁹. Отсюда и вызывающий, шокирующий массовое сознание «слепых» эгоцентризм и одновременно ощущение собственной ответственности за судьбу масс, концентрирующейся в индивидуальной, персонализированной судьбе творца новой истории, отвергающего и прежнюю историю, и прежний мир, и все прежнее мироустройство, причем во вселенском, космическом масштабе. В этом контексте эгофутуризм предстает не столько полукомическим эпизодом истории русского авангарда, сколько версией типологически общей тенденции мифологизации поэтического Я, драматически реализовавшейся в мифологизированном автобиографизме Маяковского, его поэтической реализации собственного имени. «Заглавье было не именем сочинителя, а фамилией содержания», – писал Б. Пастернак. В свое время Троицкий пронципательно оценил автомифологизацию Маяковского: «Чтобы поднять человека, он возводит его в М-го <...> Как грек был антропоморфистом, наивно уподобляя себе силы природы, так наш поэт, Маякоморфист, заселяет самим собою площади, улицы и поля революции»²⁸⁰. Прочитавший эти слова Р. Якобсон добавил: «Даже когда в поэме М-го в роли героя выступает 150 000 000-ный коллектив, он претворяется в единого собирательного Ивана, сказочного богатыря, который в свою очередь приобретает знакомые черты поэта Я»²⁸¹. Через поэта сказывалась действительность: это был, по выражению Цветаевой, «заказ множества Маяковскому: скажи нас». Вряд ли стоит специально оговаривать, что поэтическое сознание Маяковского было насквозь мифологизированным, а его творчество – глубоко мистериальным по своей природе.

Справедливости ради следует привести тонкую дифференциацию А. Крусанова, проследившего мировоззренческую эволюцию В. Маяковского. «До революции: "мы" – это только узкая группа футуристов и их ближайших сподвижников, а все остальные – чужаки: "вы", "Вам!" – "Нате!". Впервые его "мы" становится всеобъемлющим только после Февральской революции ("Мы победили! Слава нам!", "Нам, Поселянам Земли, каждый Земли Поселянин родной"). Но уже после Октябрьской революции это всеобъемлющее "мы" сужается и приобретает классовый характер <...> Конечно, это лишь самые общие иллюстрации тех изменений, которые происходили во взаимоотношениях футуристов и общества. Периодический пересмотр и изменение границ, деливших футуристическое движение на "своих" и "чужих", был обусловлен как революционной перестройкой самого общества, так и изменением того социального положения, которое занимали в нем футуристы»²⁸².

Но не все было так просто. Дадаист Р. Хаусман в ряде статей 1917 г. утверждал примерно следующее: «Бурные события наглядно свидетельствуют о несостоятельности человеческих политических действий и насущной не-

обходимости преобразования мира новым человеком, ликвидации Я каждого отдельно взятого индивида, разъяснения понятия “Мы”, упразднения чуждой власти и замены ее внутренним, собственным авторитетом, на который возлагается безграничная ответственность, поскольку Мы существует, если Я одновременно являюсь Другим, и Я, который Другой, в то же время является другим Я. Внутреннее преобразование человека, который все еще находится в изоляции и не сумел “раствориться” в Мы, то есть в общности, а также высвобождение переживания всех людей требует агитационных политических действий, немедленного разрушения существующего общества»²⁸³. Эта сумбурно выраженная мысль содержит в себе, тем не менее, емкий диалектический потенциал. Для самих дадаистов осознание общности идей было очень существенным – оно позволяло им ощутить свою слитность с другими, пробудить в них заглушенную культурными традициями непосредственность мировосприятия: «Мы хотели придать вокабуле силу заклинания и жар небесных светил. И свершилось чудо: наполненная магией вокабула произнесла заклинание и родила новое предложение, которое не обусловлено каким-либо обычным смыслом и никак с ним не связано», – писал в 1916 г. Х. Балль²⁸⁴.

В типологическом, универсальном контексте мифологизированный образ поэта оказывался больше его индивидуальности: «Я – Всепоэт», возглашал утвердившийся в Европе чилиец В. Уйдобро. Поэт мифологизировал собственный образ, вправляя его в жизненный текст и тем самым подчиняя себя неумолимой логике последнего. И вызывающая самоподача Маяковского означала понимание им семантической своего жизненного образа как символа массового сознания, жаждавшего воплотиться в эпической мифологеме – не случайно первоначальными вариантами названия поэмы «150 000 000» Маяковского были: «Воля миллионов», «Былина об Иване», «Иван Былина. Эпос Революции». Причем вначале поэт даже собирался издать свою «былину» анонимно – «чтобы каждый дописывал и лучшил». Отсюда его «Мы! Коллектив! Человечество! Масса!». Но когда футуристы утверждают свое намерение «стоять на глыбе слова “мы”», то это понятие никоим образом не совпадает с бытовым его значением. «Под этим “мы”, – пишет Т. Горячева, – подразумевается некое мифологическое пространство творческого бытия, заботливо и неустанно конструируемое футуристами, и включающее в себя и практическое объединение, и концепцию их поэтики, и футуристическую энтелехию, нацеленную на создание языка будущего и человека будущего»²⁸⁵. Далеко не всегда художественная интуиция проникала в опасные глубины массовидно-тоталитарской мифологии: ведь творился новый мир. Но именно этот образ мира с доведенными до крайности тоталитаристскими интенциями и был утрированно-пародийно изображен Е. Замятиным в романе «Мы» (1920): писатель всего лишь возвел в степень реально существовавшие основы мифоструктуры «мы». Но что-то все же ощущалось. Война закончилась, а предгрозые осталось. Поэтому мироощущение и судьбы носителей авангардного сознания исполнены исключительного трагизма.

В России воссоздание образа эпического героя (Разина, Пугачева) происходило в творчестве основных выразителей умонастроений эпохи – достаточно назвать Есенина, Багрицкого, Цветаеву, Хлебникова, Каменского. Причем образ

вовсе не обязательно оказывался нагруженным «положительным» смыслом – именно поэтому произошла спонтанная ценностная переакцентуация в «Ульялаевщине» Сельвинского. Смысл эпизодии был совершенно в другом, и прав М.Я. Поляков, отмечая у Каменского «введение в поэму фольклорного сознания как одной из основ вселенского устройства», отчего и «стремится поэт к единению, а иногда и отождествлению себя и героя»²⁸⁶. То же самое можно сказать и в отношении испанцев Ф. Гарсиа Лорки, Р. Альберти, М. Эрнандеса и латиноамериканцев Н. Гильена, П. Неруды, С. Вальехо, В. Уйдобро. Характерно повсеместное обращение к поэтике «сказа», эпическому жанру поэмы, «песни», в том числе и в англоязычной поэзии – таковы «Cantos» Паунда, которые, по мысли исследователя, и появились в результате потребности автора «в эпическом произведении», в «вживании в историю», приобретавшим, однако, гипертрофированную форму («Пафос гигантизма был свойственен многим современникам Паунда») ²⁸⁷. Интересно осмыслял этот феномен Пришвин: «Сказитель, преодолев время и место <...> сближает все части жизни одна с другой, так что показывается в общем как бы одно лицо и одно дело творчества, преобразования материи. При таком понимании сказка может быть реальнее самой жизни...» И раньше: «Нужно чувствовать вперед не отдельные существа масс, а всю ее как лицо, и это лицо чтобы стало героем...»²⁸⁸. Причем ориентация на эпически архаизированную поэтику подразумевала одновременно и культ «сдвинутого» слова и реализацию архаико-примитивистской тенденции, исключающей присутствие субъектно-личностного начала.

Очевидно также, что все упомянутые – взаимосвязанные, но разнородные – демиургические манифестации являются дериватами одной центральной для авангардистской картины мира мифологемы – «космического человека», *homo totus*, принадлежащего концептуальному полю всеединства, соборности (которому в немецком философском тезаурусе соответствует не менее, если не более емкий концепт *Alleinheit*), в конечном счете – вселенской коммунитарности. Взаимосоотносимость перечисленных концептов, составляющих единый «пучок смыслов», представляет собой сюжет для отдельного рассмотрения. На данном этапе достаточно отметить, что, будучи разными манифестациями общего, только что обозначенного, концептуального поля, такие кванторы, как «масса» (Х. Ортега-и-Гассет), «мирослиток», «мирочеловек» (К. Малевич), «легион», «сонм», «толпа», «хор», «община» (Вяч. Иванов), да и маяковские миллионы, с одной стороны, и гипертрофированное Я творческой, миропреобразующей личности, с другой, являются не противоположностями, но энантиоморфичными развертками одного и того же мифологического комплекса «будущего человека».

Именно поэтому в лоне авангардного самосознания могли возникать такие экзотические самоопределения, как «Председатель земного шара» (Хлебников), или, что то же, «Президент земного шара» (дадаист Баадер), «Всечеловек» чилийца Уйдобро и прочие альтернативные наличной данности самоидентификационные конструкты. Буквальная реализация альтернативного и тотального мифообраза «нового человека» и была сверхзадачей авангардного искусства: так, С. Третьяков решительно заявлял, что, «не создание новых картин, стихов и повестей, а производство нового человека с

использованием искусства, как одного из орудий этого производства, было компасом футуризма от дней его младенчества»²⁸⁹. Непосредственной иллюстрацией сказанного может служить «Большевик» (1920) Б. Кустодиева, где представлен эпизированный образ великана, попирающего массу, бытовую наличную жизнь и образы традиционного бытия вообще. Здесь напрашивается типологическая параллель с «Большевиком» (1921) М. Цветаевой – при всей прозрачности реального убогого прототипа. Важной была общность мироощущения, требовавшая сходного пластического оформления.

Как об этом уже говорилось выше, образ нового человека, мыслимый в мифолого-космизированных формах, неизбежно требовал воплощения в физически укрупненных формах, если не в трибально умноженных (что ассоциируется с концептом *массового тела*). При этом мифологема великана обычно сливалась с образом механического, полумеханического, или хотя бы слитого с техникой человека – летчика, например. Идеальный пример такой синтезности – уже упомянутый марионеттиевский механический летун Газурмах из его «Мафарки»; в этот же ряд входят и «фигурины» Л. Лисицкого и гигантские «Менеджеры» Пикассо. Эта идея, по мнению В.И. Березкина, «определила одно из главных направлений развития театра художника в 1910–1920-е годы»²⁹⁰. Автор приводит примеры геометризированных персонажей Ф. Деперо, задумавшего еще в 1914 г. манифест «Пластические комплексы – Футуристическая свободная игра – Искусственное живое существо»; ряд дополняют «огромные восьмиметровые негритянские божества-фетиши», созданные в кубистической манере Ф. Леже в 1923 г. для балета «Сотворение мира» (композитор Д. Мийо, либретто Б. Сандрара); заимствованная футуристами у Г. Крэга идея «сверхмарионетки», огромные марионетки В. Хусгара и т. д. и т. п. – и это только в сфере театра.

Соотносится ли с этой формулой диктатор – личность, противостоящая массе и одновременно идентифицирующая себя с ней? И да, и нет. Вот что замечает по этому поводу М. Вайскопф: «Сталин <...> парадоксально неспособен к осознанию собственно персонального плана, индивидуальной бытийности человека – и потому с такой невероятной легкостью то смешивает его с социальной группой, то резко вычленяет из нее. И точно так же, несмотря на весь свой ревнивый и агрессивный нарциссизм, он без труда отрекается от собственного “я”, обволакивая его бесцветным покровом коллектива <...> Если его “мы” зачастую предстает только ритуальной завесой для тиранического “я”, то и последнее, в свою очередь, нередко подвергается деперсонализации <...> С формальной точки зрения тут взаимодействуют два подхода. Согласно принципу *pars pro toto*, он как бы собирает, аккумулирует в себе волю олицетворяемого им целого и потому замещает его, но, с другой стороны, Сталин одновременно остается всего лишь частицей абстрактного социума. В первом случае его “мы” – массивное инкогнито царского величия (“мы, Николай Второй...”), во втором – марксистской принадлежности к этой же массе. Верный своей склонности к раздвоению, “двуручничеству”, он словно и отождествляется с группой, и смотрит на нее извне»²⁹¹. Следовательно, в культуре авангардной эпохи и концепт личности, и концепт массы оказываются исполненными специфической семантикой, ставящей их в особую и нерушимую, все еще не до конца отрефлектированную связь.

Комплекс *личностной мегаломании* закономерно связан с двумя взаимобращенными мифологемами: а) богоборчество (вариант – *гелиомахия*) и б) *виктимация, икарийский комплекс* (связанный с рассмотренным выше комплексом рассечения/разъятия тела). Мотив солнцеебийства настолько явственен в образной системе авангарда, что не нуждается в специальных иллюстрациях. Представляется существенным рассмотреть его взаимосвязанность со смежными мотивами-мифологемами, уже отмечавшуюся исследователем как «“распадение” единого у Аполлинера образа авиатора-гимнаста-Христа на отдельные образы-“осколки” в пьесе Крученых (авиатора, Путешественника по всем векам, силачей и т. д.)»²⁹². Знаменитая «Победа над солнцем» (1913), явившаяся плодом совместного творчества А. Крученых, К. Малевича и М. Матюшина, оказывается совершенно модельной репрезентацией авангардистской эсхатологии. Вспомним, что в этой постановке впервые появляется в качестве элемента словесно-музыкальной и сценографической системы малевический «Черный квадрат» как символ победы над солнцем и обетование «всех возможностей». Но победа над солнцем обретается ценой ритуальной жертвы – падения аэроплана. Примечательно, что павший с высот авиатор тут же предстает живым – в этом эпизоде отражен не менее характерный для авангардистского мышления *двойственный мотив смерти-воскрешения*: «чтобы, умирая, воплотиться...», «воскреси...» и т. д. Р. Якобсон отмечал: «Будущее, воскрешающее людей настоящего... – это сокровеннейший миф Маяковского».

Все эти и производные от них мотивы – отрицание времени, мифология имортализма (в русской культуре также имеющая особую и мощную традицию), мифологема войны, а также мифообраз перво- или всечеловека, – выступающие в структурной взаимосвязанности, были имманентны авангардному типу сознания в универсальном контексте. Весьма симптоматичен случай основателя «пароксизма» Н. Бодюэна, который, как указывает Е.Д. Гальцова, «опубликовал в 1922 г. характерное для пароксизма произведение “Космогонический человек” (написано в 1910–1911), где описал “множественного человека” – “современного человека, человека множественного, человека-птицу” – концепцию, близкую по сути своей к идее симультанности, которая была очень популярна в 1912–1914 гг.»²⁹³. Маринеттиевский же Мафарка, ставший «новым Икаром», переходит от гелиолатрии к гелиомахии и, победив Солнце, призывает в мир мрак и хаос.

Каждая из входящих в указанный комплекс мифологем обладала собственной системой смыслов. Так, солярному архетипу предстояло претерпеть в авангардистском сознании радикальные изменения. «По мере отвоевания вселенной менялась в революционной поэзии и семантика *солнца*, неуклонно набиравшая положительные приметы – ср. у Хлебникова (“Свобода приходит нагая...”) и В. Каменского, а также у Есенина (“Небесный барабанщик”, “Пантократор”) [и т. д.] <...> Смещение оценок заметно уже в дореволюционных текстах Маяковского, – так, в поэме “Война и мир” солнце сперва возводится в нейтральный чин “сурового арбитра” мировой бойни, а затем отогревает воскресших (причем в тех же стихах оно уже демонстративно противопоставлено “старушечьему” времени) и, наконец, заливает своим светом обновленную землю <...> Ко времени “Необычайного приключения” рабочий союз с

солнцем был уже закрепившейся темой. В начале 1919 г. Есенин в “Пантократоре”, сперва пригрозив светилу: “О, какими, какими метлами / Это солнце с небес стряхнуть?”, затем дружески уговаривает его: “Сойди, явись к нам красный конь! / Впрягись в земли оглобли”²⁹⁴. Однако двойственность образа солнца, восходящего в русской культуре к символистской и постсимволистской поэтике (см. выше о мифологеме «детей солнца»), не отменяет его эсхатологического содержания в поэтике авангарда: так, в частности, метафора «В сто сорок солнц закат пылал» представляется буквальной – только выворотной, гелиофобной – копией соответствующей нумерологической топике Откровения (см., напр., 7, 14).

Общность художественного мышления авангардистской эпохи очевидна: так, С. Вальехо («Масса») и Н. Асеев («Стихи сегодняшнего дня»), несмотря на временную, пространственную и культурную разнесенность, созвучно воспевают дух солидарности с павшим товарищем, самоидентификация с которым способствует апофеозу погибшего и его преображению в идеальной общности всечеловеческого единства. Н. Асеев в яркой «Смерти пионерки» произвольно сочетает детский код с кодом танатологическим, связь которых уже была показана. «И внезапно – словно свет отделяется от тьмы, смысл от слова, – я постигаю простую истину – человек; забытую мной, зарытую и засыпанную землей <...> Мертвый человек. Не: “мертвый француз”. Не: “мертвый немец”. Мертвый человек <...> в этот час я понимаю наконец, что все эти мертвецы, французы и немцы, были братьями и что я – их брат», писал Э. Толлер²⁹⁵. Гибель индивидуума в массе и ради массы предстает как воскрешение в царстве утопии, ибо сплочение в массу и мыслилось как достижение рая – достаточно вспомнить «Чевенгур» Платонова. Эти мотивы настолько постоянны и приметны, что можно говорить об их связанности со своеобразной авангардистской танатологией.

Комплекс Икара

Особо значимой семантикой в обозначенном мифокомплексе «всечеловека» была нагружена фигура *авиатора*. Одним из первых (хотя вряд ли первым) мифологему авиатора ярко обозначил Ф.Т. Маринетти в «Первом манифесте футуризма» (1912): «Мы верим в возможность несчетного числа человеческих трансформаций и заявляем без улыбки, что в человеческом теле дремлют крылья»²⁹⁶. Исследовавшая эту мифологему Т.В. Горячева заключала: «В создании конвенционального пространства футуристического мифа акцент ставится на мифологию личности, обобщенный портрет футуриста, дающий возможность причислить будетлян к “новым людям новой расы”. Объектом их самоидентификации становится авиатор»²⁹⁷. Скорость полета аэроплана служит футуристам эталоном современного восприятия мира; особенности этого восприятия они кладут в основу принципов нового художественного языка. В поэтике футуризма понятие авиатора наделяется смыслом метафоры властелина Времени и Пространства»²⁹⁸. Неудивительно, что в «Манифесте футуристического аэротеатра» итальянские футуристы предлагали сценой

сделать все небо, где актерами должны были выступать авиаторы на раскрашенных аэропланах.

Вполне естественно, что с авиатором ассоциирует себя поэт – демиург нового мира: «Ощущение, что ремесла авиатора и поэта схожи (ведь и те и другие, казалось, стремятся к одному и тому же – к полету!) витало в воздухе», пишет Е.Л. Желтова, продолжая: «в начале 20-го века возможность соотнести полет на аэроплане с заветными, наполненными тайными смыслами, религиозными и мифологическими символами полета вдохновляла многих европейских поэтов. Мы видим подобные сравнения у Эдмона Ростана в “Песне о крыле”, у Гийома Аполлинера в поэме “Зона”, у Габриэле Д’Аннунцио в романе “Может быть – да, а может быть – нет”»²⁹⁹. В России, как пишет тот же автор, «практически все авторы видели в летчиках особых людей, “людей другого измерения” <...> Чаше всего летчиков сравнивали с птицами, с гордыми и сильными орлами. Встречаются и народные образы, такие как летчик-богатырь, можно было встретить образ летчика – обреченного на смерть героя, с христианским смирением принимающего свою судьбу. Иногда просматривается тенденция к его обожествлению»³⁰⁰.

Но это – метафора оборотная, она обращается и в архаику: «Орнитоморфные метафоры в описании авиаполета (прежде всего хищных птиц – орлов, соколов, коршунов, ястребов и т. п.) мы найдем у всех русских поэтов Серебряного века. Таким образом, горьковские “соколы” и “буревестники”, бодлеровские и бальмонтские альбатросы, вписываются в новый идеал летающего человека. “Люди-птицы” – это не только герои современности и люди отдаленного будущего, они возвращают человечество в архаичные времена тотемизма, к полубожественным героям античных мифов и эпоса, отечественной истории <...> к мифологической и сказочной картине мира...»³⁰¹ Именно этот, типологически общий для поэтики авангарда, комплекс образа авиатора явлен в стихотворении певца ирландской старины У.Б. Йейтса «Летчик-ирландец провидит свою гибель» (1918) с характерным сплавом орнитоморфизма, танатологии и архаики. «Можно вспомнить и трагически прекрасную смерть одиноко парящего в пространстве листа летчика в коллаже Розановой “Аэропланы над городом”»³⁰².

Однако еще более характерно, что авиатор входит в авангардистскую поэтику не столько в качестве покорителя неба, сколько в ипостаси *поверженного* героя («изображение аэроплана почти всегда связывается с темой падения, а зачастую и гибели летчика»³⁰³), что порождает целый комплекс икарийства. Аполлинер прямо утверждал: «Пока самолеты не заселили небо, сказание об Икаре было лишь предположительной истиной. Сегодня это уже не сказание»³⁰⁴. Мифологема эта воплощена во множестве художественных образов – взять хотя бы «Небесную птицу» Р. Магритта или вдохновленную подвигом пилота Ч. Линдберга «Поэму воздуха» М. Цветаевой: «Курс воздухоплавания / Смерть, где всё с азов / Заново...» Уже цитированный автор подчеркивает, что «для всех литературных парадигм и авторов от Блока до Хармса эксплицитно мотив стремления авиатора к солнцу (то, что здесь обозначено как гелиомахия. – Ю.Г.) вплоть до прямого столкновения с ним» и приводит ряд убедительных примеров³⁰⁵.

Так в универсальной авангардистской мифопоэтической системе возникает образ-символ сокола (ср. поэму «Высокол» чилийца В. Уйдобро), который в мифологической традиции принадлежит верхнему уровню мирового древа, т. е. обладает верховной онтологической значимостью. Обреченный на судьбу Икара, авангардистский сокол родствен героическим образам *Зангези Хлебникова*, *Егорушки Цветаевой* (сокол-корабль в русском фольклоре), *Безумного волка Заболоцкого*, автобиографического героя *Каменского* («Поэт – мудрец и авиатор /... Из жизни создал я поэмию»), соприроден горькому скепису *обэриута А. Введенского* в его «Священном полете цветов»: «И ты, орел-аэроплан, / сверкнешь стрелой в океан...», изоморфен образности *Хармса*, *Малевича*, *Шагала*, *П. Филонова* («неболетун синевы»). У того же Уйдобро поэт-летун обречен на дрящущее паденье в бездну бытия и конечную гибель, что в поэме «Высокол» чисто графически выражается «перекашиванием», трансформацией и последующим распадением слова на элементарные дословесные частицы. Удивительно выразительно в этом отношении стихотворение «Авиатору» (1914) *Вл. Ходасевича*: воспевая того, кого он именует «небожитель – герой – человек», поэт тем не менее закликает его:

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

Ах, сорвись, и большими зигзагами
Упади, раздробивши хребет...

То же и у *В. Нижинского*: в задуманной им в 1913 г. постановке «Игры» сюжет должен был заканчиваться падением аэроплана. Здесь, безусловно, ощущается некий комплекс виктимации, связанный с мифологемой строительной жертвы. В то же время *Нижинский*, сам испытывавший, по его признанию, страх перед аэропланом, намеревался преодолеть его посредством определенной пластики движений, связанной со спортивной культурой. В чисто эстетическом отношении этот контрапункт двух тем, пронизанный эротическим подтекстом, обеспечивался разбивкой хореографии на последовательный ряд застывших поз, в чем давала о себе знать характерно кубистская дискретность пластических форм. Очевидно, тем не менее, что внесение подобной механистичности предвляло эстетику биомеханики, что в данном случае обуславливалось самой центральной фигурой – разбившегося авиатора. Кстати, во время войны авиатором стал и «жрец эротики» *Г. Д'Аннунцио*, к тому времени уже автор романа «Быть может – да, быть может – нет» (1910), где он воспекает и даже мифологизирует образ авиатора, «латинского Икара». Но «Икар» – таково было и название поэмы *Ильязда*, созданной в 1913 г. Даже *А. Крученых* в 1916 г. написал «Прыг с аэроплана».

Мифологема авиатора настолько значима для авангардистского сознания и настолько многоаспектна, что ее рассмотрение требует отдельной работы. В общих чертах в этой связи можно отметить следующее. Этот приоритетный для авангарда миф, в первую очередь, связан, конечно, с образом первочеловека нового мира и новой эпохи. То, что образ авиатора воспринимался в мифопоэтическом аспекте, более чем в плане фактов технического про-

гресса, явствует хотя бы из пылкого призыва К. Малевича: «Да здравствует авиатор новой езды, плавания и летания, отвергший колесницу старого времени»³⁰⁶, у которого Т. Горячева отмечает «контаминацию образов авиатора, “бюджетлянского силача” и “путешественника по всем векам”»³⁰⁷. Взаимосвязанность «сакральных символов» (утро, небо, орел, самолет, фюрер/вождь) с идеей жертвенности как основных концептов эстетики тоталитарного кино отмечала М. Туровская еще в 1997 г.³⁰⁸ Парадоксальный принцип сочетания дневного и ночного, солярного и танатологического начал работает на всех уровнях. Однако существует один нюанс: образ «сталинского сокола» в отличие от «западного» летчика обладает, как об этом пишет К. Кларк, особо положительной и даже полумифической коннотацией³⁰⁹.

При этом в нашей истории именно совершенно архетипические «сталинские соколы» оказывались заложниками стратегии тоталитарной виктимации. Как выяснилось, «Леваневский, а впоследствии Чкалов, Громов, все герои, все народные кумиры, стали участниками коварного замысла Сталина – проводить суды над “врагами народа” одновременно с героическими авиаперелетами и весьма популярными в то время арктическими экспедициями»³¹⁰, а потом и сами оказывались жертвами той же политики. И уже не кажется удивительным, что, «по логике мифа самолет, носивший имя “буревестника революции”, рухнул на землю в районе поселка, носившего имя “Сокол”...»³¹¹ К этому можно было бы только добавить, что М. Горький еще в предавангардную эпоху написал знаменитую «Песню о соколе», ставшую впоследствии эмблемой для целых поколений. Жизнь становилась мифом, а миф – жизнью.

В этом контексте, где оказывается так много неслучайных случайностей, что они вырастают в закономерности, уже не кажется удивительным, что из всех утопических мегапроектов авангардной эпохи оказался реализованным только один (с естественными стилистическими поправками): это проросший из Культуры-1 в Культуру-2 полумистический поначалу (в его ар-деко была очень сильна трагико-героическая доминанта) «Дом Аэрофлота» (1934) Д.Н. Чечулина, превратившийся не более и не менее как в обиталище Правительства современной России. (Но и ему же, добавим для вящего мифологизма, выпала поистине мартирологическая судьба быть обстрелянным из танков – конечно, во имя «новой России».)

Авангардистский «первочеловек» – он же культурный герой – интегрирован в л-измерение космоса (еще одна приоритетная мифологема), по отношению к которому он является одновременно завоевателем, покорителем и мучеником, жертвой. М.О. Гершензон, мыслитель предавангардной эпохи, писал своему корреспонденту Вяч. Иванову: «Человек создает аэроплан, думая только о технической его полезности... и не знает того, что **дух** побуждает его строить крылья вовсе не для земных его целей, а как раз для того, чтобы ему оторваться от земли и воспарить над нею; что уже тайно созрела в нем мечта и вера о вознесении в иные миры и что аэроплан – только слабое начало осуществления этой мечты, уже окрепшей в нем и уверенной: дай срок, некогда взлечу навеки и бесследно утону в эфире!»³¹²

Как ни странно, эта двойственная мифологема получает полнейшее воплощение у советского поэта – как в творчестве, так и в жизни. В поэме «Про это»

(1923) «Маяковский вновь обращается к образу полета в небо. Как и у Хлебникова, у него этот образ двоятся: “полет” означает и экстатическое воспарение в небесную бездну, и добровольную смерть»³¹³. В. Поляков отмечал, что «в одном из своих супрематических манифестов Малевич напрямую связал оба эти понятия. Зовя за собой в будущее своих последователей, он восклицает:

“За мной, товарищи авиаторы! Плывите в бездну. Белая свободная
бездна: бесконечность перед нами...”³¹⁴

В связи с этим комплексом имеет смысл несколько подробнее остановиться на феномене жизнотворчества чилийского авангардиста В. Уйдобро, у которого стремление к мифологизации оказывалось подчас сильнее самой жизни. Однако такое специфическое самоощущение означало не примитивный эгоцентризм, а напряженное стремление увидеть сквозь собственную художественную индивидуальность некий великий образ, который обобщал бы в себе дух и чаяния эпохи, образ «всечеловека», в терминологии Уйдобро. Это космозированное мифопредставление он воплощал в образах Поэта, Адама, Ч. Чаплина («Ты, Чаплин, синтез человечества, ты – сам человек»), В. Ленина (на смерть которого он написал эпическую песнь), народного Сид-воителя и, наконец, в образе Высокола, одноименного героя своего вершинного произведения. Попутно стоит отметить, что образы-символы Чаплина и Ленина не раз совмещались-сопоставлялись в творчестве совершенно разных поэтов – очевидно, в этом и сказывался принцип авангардистской двойственности, связующий в одном концепте образ наименьшего человека с образом наибольшего человека, в результате чего трикстер и демиург сливались воедино в их борьбе с судьбой и всей бытийностью. Соответственно, поэт-творец идентифицировал себя и свое творчество с воспеваемым сюжетом.

Мифологизированный образ Поэта представлялся соравным миру, Вселенной, космосу в их вечном становлении. В стихотворении «Памятник морю» Уйдобро взывает к «собеседнику»: «Стань человеком, говорю, как я порою обращаюсь в море». Здесь мифологизированный «всечеловек» – это не ущербно индивидуалистичный «сверхчеловек», но персонализированное в некоем мифообразе человечество в его единстве со всем сущим. «Всечеловек» Уйдобро и был символом творимой сознательным усилием эпохи, деяния одновременно и утопического и трагического, деяния, осуществляемого силой всемогущего поэтического Слова (ведь «поэзия» и означает «деяние», «творение»). Это человеком сотворенное Слово должно было стать «космическим глаголом», словом, обнимающим миры.

Увы, великая поэтическая утопия Уйдобро – в соответствии с реальными историческими процессами – обернулась апокалипсисом, катастрофическим крушением-низвержением с космических высот в бесконечность депозитированной жизни. Это трагическое падение и воплощено наглядно в поэме «Высокол», складывавшейся по частям с 1919 по 1931 год. Двойственная идея поэмы «Высокол» – воспарение / 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 этого, по словам самого Уйдобро, «грамматического катаклизма» 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. Однако речь идет не о падении на землю, жизнеемкую и жизнеохранительную твердыню – нет, поэт уносится от земли в космические просторы, в которых растворяет свою жизнелюбность, превращаясь в часть Всеобщности и утверждая свою соразность с космической субстанцией. *Это впадение Слова в космос.* 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». И все же удел взметнувшегося было в небеса летуна Высокола – падение и гибель. 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 Злоключения планеты» («Altaigle, ou l'aventure de la Planete», 1957). В эволюции своего внутреннего драматизма «Высокол» сходствует с «Авиньонскими девицами» (1907) Пикассо, где распад формы также происходит по ходу написания / прочтения художественного текста слева направо. Эта поэма из семи песней, начинающаяся с апологетизации вселенского мифообраза Высокола, постепенно, но неуклонно несет Слово-парашют к катастрофическому распаду. В полете Слово преобразуется, дематериализуется, обретает иную плоть и суть. Это преобразование начинается в песни V:

Ночевечер каскадит закатом
 Утомленно долит опадание прядей
 И усталой снолунит главою
 Я глазу на безвидную тмень
 Что просторит вдали горизонтно
 Уночусь в задремного дерева сень.

Дальше в тексте поэмы воспеваемая поэтом целостность абсолютного, вселенского смысла крушится, де- и преформируется, образность переходит в безобразность. Тело поэзии, трактуемое автором как организм, бьется в конвульсиях, агонизирует и распадается на глазах. Та же тональность отличает и созданный в том же 1931 г. своеобразный дублет «Альтасора» – большую поэму в прозе под названием «Неботрясение». Сюжета в этом тексте практически нет: он построен по музыкальному принципу на нескольких ведущих мотивах,

включая – нечастый случай для поэтики Уйдобро – и любовный. Заканчивается «Неботрясение» еще более мрачно: «И прав лишь гроб. Победа остается за погостом <...> Ты слышишь, как вгоняют гвозди в неба гроб?»

Но, словно в противовес своему же пессимистическому мировидению, Уйдобро в том же самом 1931 г. пишет стихотворение «Всецелость» («Total»), могущее считаться последним из его креасьонистских манифестов. Со свойственной ему велеречивой риторичностью он возглашает:

Довольно вам дробить на части человека,
довольно вам на крохи мерить жизнь.

.....
Вы, что, не можете дать человека –
всечеловека цельности тотальной?

.....
Нам нужен человек без страха и упрека.
С душой широкой и всеобщей,
тотальный человек всей нашей эпохи.

Самое начало 30-х, средостение между образом человека космической утопии и образом человека тотальной реальности... В этом-то двуединстве и состоял истинный трагизм самоощущения поэта авангардистской эпохи, кристаллизовавшийся однажды в стихотворении Уйдобро «Песнь смержизни»: «Голова моя со лба – живого человека; / а с затылка – череп мертвеца».

Преодолевший плен земного тяготения и путы цивилизации, авиатор принадлежит внеземному пространству, он существо природно-космичное; однако, человек-мотор, он вписывается в ту разновидность мифологемы «нового человека», что связана с механистичностью, с механизацией живого, одушевленного существа, с превращением его в Голем. Здесь в первую очередь возникает созданный Маринетти в его романе «Футурист Мафарка» (1910) образ механического летающего человека, воплоителя будущего человечества, взмывающего навстречу солнцу. Через несколько лет, уже в военную эпоху, содержание этого образа насыщается трагическим смыслом. Мифологема поэта-авиатора, столь часто обретавшая жизнетворческое воплощение, с предельной выразительностью оказалась явлена другим итальянцем – Г. Д'Аннунцио, не только отправившимся добровольцем на войну и ставшим командиром летного звена, но еще и лишившимся в бою глаза (!). «На невидимых крыльях герой-пилот возвращает на родину бескровное тело принесенного в жертву поэта», писал он в своем поэтическом романе «Ноктюрн» (1921). Почти теми же словами описывал и Р. Якобсон жизнетворчество В. Маяковского: «Поэт – искупительная жертва во имя грядущего подлинно вселенского воскресения»³¹⁵. И опять все основные мотивы оказываются связанными в тугой пучок смыслов.

В этом контексте выявляет необычайно емкую смысловую нагруженность широко известный «Марш авиаторов», он же – «Марш Сталинской авиации» (создан в самом начале 1920-х, точная дата фальсифицирована), первая строфа которого у всех на слуху:

Мы рождены, чтоб сказку сделать былью,
Преодолеть пространство и простор,
Нам разум дал стальные руки-крылья,
А вместо сердца – пламенный мотор.

Эта строфа концентрирует в себе целую мифологию эпохи, и каждое слово в ней значимо и символично соответственно уже рассмотренным смыслам. Характерно, что самолеты в ту пору были, в основном, еще деревянными, но *стальная* символика уже завладевала душами, становясь кодом эпохи, хотя «стальные крылья» – явный нонсенс. Неоархаическая тенденция сливается с биомеханикой – обе редуцировали гуманистическую составляющую социума, но – обе стремились к примитивизации и одновременно к «будущности», к вышению над данностью. Е. Штейнер совершенно точно отмечает: «Теоретики конструктивизма эксплицитно декларировали наступление новой неоархаической или (что то же) постчеловеческой эры. Высшие, супрабиологические формы жизни принадлежали машине. “Мы должны научиться относиться к машине не как к чему-то мертвому, чему-то механическому, но как к чему-то одушевленному, органическому, живому. Более того, машины нашего времени в большей степени живы, чем люди, построившие их”, – писал А. Топорков в 1921 году. Любопытно, что этот же автор оправдывал язычески анимизирующее отношение к паровозам вполне законной религиозной потребностью народа»³¹⁶. Конструктивистский механицизм парадоксальным образом оказывался проникнутым или, скорее, опрокинутым в мифологическую архетипику. Метафора «трактор – стальной конь» также являла собой актуализацию архаической мифологемы.

Поэтому было бы ошибочным полагать, будто машинная эстетика и ее манифестации обязаны авангардной поэтике *par excellence*: она имманентна сознанию эпохи в самом широком смысле слова – как онтологическая константа, объективно обусловленная всем ходом социального развития. «В 1910–1920-х в живописи, графике утверждаются несколько вариантов архитектурных мотивов (элементов среды): храм (дворец труда, искусства, спорта), завод, башня, мост (как инженерное сооружение из металлоконструкций), железная дорога со всеми составляющими ее элементами. Фабрики, заводы – энергетические центры города, поршни, приводные ремни, рычаги жизни мегаполиса. Кубистичность заводских корпусов, вертикализм труб и столбов дыма придают ландшафту характерность, город получает свой индивидуальный силуэт и профиль. Трубы и дугообразно изогнутые мосты уподобляют город гигантскому пароходу. Возникает представление о невидимом машинном ядре, металлическом сердце, управляющем движением»³¹⁷. Заметим попутно, что все эти паровозы, дирижабли, самолеты *секут* пространство мира по диагонали, его прежде целостное тело.

Еще в 1901 г. Л. Троцкий, внимательно следивший за всеми процессами общественной и художественной жизни, писал в статье «Поэзия, машина и поэзия машины»: «Мы глубоко убеждены, что машина, как символ и воплощение неустанной борьбы человеческого гения за свободу от природы, должна стать объектом высокого – разумеется, реалистического, а не мистического – вдох-

новения!» Эмпирическая реальность и теоретическая рефлексия обретали соответствующие художественные и философские корреляты. Здесь в первую очередь возникает фигура Андрея Платонова с его двойственным машинно-органическим утопизмом. В поэтике Платонова вселенская неустроенность компенсируется апологией механизмов и пустотно-механической деятельностью человека, функционирующего как двигатель, «организующий» материю. Причем в художественном мире Платонова идея победы над смертью, навязанная «Философией общего дела» Н. Федорова, сопереживание каждому из «малых сих», трепет перед угасанием человеческой жизни («Котлован») сочетались с яростной любовью к явно гуманизируемой машине: «Он так больно и ревниво любил паровозы, что с ужасом глядел, когда они едут. Если б его воля была, он все паровозы поставил бы на вечный покой, чтоб они не увелились грубыми руками невежд. Он считал, что людей много, машин мало; люди – живые и сами за себя постоят, а машина – нежное, беззащитное, ломкое существо...»³¹⁸

Не кто иной, как Н. Бердяев в 1933 г. проницательно уловил взаимосвязь между процессами механизации и массовизации сознания и форм бытия (равно как и их обратимость): «Господство техники и машины есть прежде всего переход от органической жизни к организованной жизни, от растительности к конструктивности»³¹⁹. «Техника овладевает огромными пространствами и огромными массами»³²⁰. «Техника имеет космогоническое значение, через нее создается новый космос»³²¹. Однако «трагедия в том, что творение восстает против своего творца, более не повинуется ему». Теперь «техника хочет овладеть духом и рационализировать его, превратить в автомата, поработить его»³²². Логическим следствием этого процесса является поэтика абсурда, где вывихнутым оказывается уже даже не слово как носитель нового образа мира, но и сам его субститут – машина. «Традиционным является сравнение героев драмы абсурда с автоматами, но вернее будет сказать – со сломанными автоматами. Они не могут функционировать, так как не взаимодействуют нормально с внешним миром»³²³.

Характерную связку мотивов «машины, города, сражения» в сочетании с темами поверженного, жертвы и аэроплана отмечает Н. Гурьянова³²⁴. Своеобразную развертку этой многоаспектной мифологемы в мифологическом поле детства можно наблюдать на примере «Мойдодыра» (1921) К. Чуковского, где механизированное тело Мойдодыра предстает как улучшенная версия человека, несущая в себе идею очищения. В этом же стихотворении воплощена и мифологема «восстания вещей» на несовершенного человека. В литографии К. Малевича «Портрет строителя усовершенствованного» (1913) лик человека дополняется и преобразуется механическими деталями, органика замещается механикой, что еще более подчеркивается жесткой техникой исполнения.

Однако этот «прорыв неживого в живое» (Е. Штейнер) вовсе не был однозначным и однонаправленным процессом: «Целенаправленное стремление эпохи к механизации натурального сочеталось с противоположным потоком – антропоморфизацией механического»³²⁵. Аэроплан был еще романтизированной версией утопических интенций (Летатлин), кентаврическим соединением человека и машины; паровоз и автомобиль (вариант – «стальной конь») ока-

зались носителями не столько идей технического прогресса, сколько нового мифологизма: «Пусть широкогрудые паровозы, эти стальные кони в сбруе из труб, пляшут и пыхтят от нетерпения на рельсах», – писал Ф.Т. Маринетти, а его товарищ по движению Дж. Балла дал своим детям имена Пропеллер и Свет. Следовательно, «сталь закалялась» отнюдь не только в России. Можно вспомнить и монструозный образ Ф. Пикабиа «Ребенок-карбюратор» (1919). «Сердца – такие же моторы, душа – такой же хитрый двигатель», – писал В. Маяковский в 1919 г. Примечательно, что первоначальными названиями трагедии «Владимир Маяковский» (1913) были именно «Железная дорога» и «Восстание вещей». К этому стоит только добавить, что, культивируя детский код, авангард как культура был лишен взрослости. Он и остался детством человечества XX века.

В западном рационализированном сознании концепт «машинизации» приобретал самодовлеющее значение. Так, «тубист» Ф. Леже в своих работах не просто имитировал и воспроизводил элементы машинерии и технические элементы – на протяжении всей своей долгой творческой жизни он мыслил реальный, живой, красочный мир в монументально-технократических, геометризированных формах и объемах, сообщая им парадоксальную дематериализацию и дереализацию. В кинофильме «Механический балет» (1924) Ф. Леже происходит уже не просто «машинизация» человека – сами вещи, детали каких-то механизмов, теряют собственную природу, предназначение и смысл (равно, как, впрочем, и в живописных полотнах «тубиста»), десубстанциализация делается тотальной. «Восставшие вещи» вовлекаются в некий хаотичный круговорот, не образующий динамики, а бессмысленная повторяемость движений оборачивается статикой дурной бесконечности, которую художник как раз и пытался преодолеть.

Чрезвычайно показательна работа Р. Хаусмана «Татлин дома» (1920), где голова человека визуально и композиционно взрезана острыми углами механизма и фоновой рамой, а рядом помещен условный муляж вскрытого человеческого торса. Что-то в этом есть от знаменитых машинок и анатомических столов... Машина все больше брала верх. «Иронические инженерные работы Дюшана и Пикабиа были усвоены молодыми американскими художниками, такими как Мортон Шамберг, вместе с местной фотографической традицией, в центре внимания которой была техника, представленная Альфредом Стиглицем и Полом Стрэндом. Машинная иконография в начале 1920-х стала этапом движения на пути становления “американского” искусства, а в работах, к примеру, Чарльза Шиллера отмечается еще более реалистическое отношение к машине, характерное для так называемого движения “презайонистов” (*Precisionism*), сформировавшегося задолго до отъезда Дюшана из Нью-Йорка в 1923 году»³²⁶. Зловещее преобразование органики в механику особенно ярко и последовательно воплощено в творчестве М. Эрнста, в таких работах, как например, «Немного больная лошадь» (1920) или «Слон Целебес» (1921, правильнее – «Слон Сулавеси», согласно детскому присловию «Слон с Целебеса, похожий на беса», где под Целебесом имелся в виду остров Сулавеси в Индонезии), тем более показательных, что речь идет о трансформации сугубо анималистских мотивов. В этом контексте ритуальное

для авангардистской эпохи воспевание жертвы в стихотворении «Товарищу Нетте пароходу и человеку» (1926) кодифицирует сакральную идею преображения, где место человекобога заступает пароход. По мысли исследователя, «Маяковский уповал в "Про это" на буквальное, телесное бессмертие в технологическом раю...»³²⁷

В 1924 г., на массовом празднике «стальных революционеров», посвященном передаче эскадрильи «Ленин», «было устроено народное гуляние с играми, пением, музыкой и впечатляющей театрализованной постановкой на тему "Ленин умер, жив ленинизм!"». Вершится целая мистерия, подтверждающая солярной символикой бессмертие вечного мертвеца: «Перед зрителями появляются траурные рабочие колонны, исполняющие похоронный марш: Ленин умер..., – писала "Правда". – Этот момент совпадает с моментом подъема в воздух девяти стальных птиц. Наэлектризованная масса, как один человек, оглашает поле криками: жив ленинизм!»³²⁸. Это театрализованное действие совмещает в себе такой очевидный пучок мифосмыслов, что нет надобности его специально распутывать.

В общем смысле, комплекс *авиатор-Икар-орел-сокол* являет собой некую совокупную мифологему, непосредственно связанную, с одной стороны, с солярным мифом, а с другой – с имманентным авангардному сознанию концептом виктимации (жертвоприношения и самопожертвования), разветвленный танатологический комплекс (Е. Штейнер считает, что в мифологеме паровоза слились стихии Эроса и Танатоса). Что же до образа собственно орла или сокола (синекдохи образа авиатора), то, составляя, с одной стороны, часть характерного bestiaria авангардистской поэтики, он также подвергается смыканию с продуктом авангардистской мегаломании: образами Я, Поэта, великана, вождя и т. д. Ведь все эти образы-символы взаимосотносимы: восточный властитель Мафарка-эль-Бар, отец механистического великана-летуна Газурмаха, «крылья которого обнимут звезды», предвещает появление на арене истории «отца всех народов», сцепившего их стальной хваткой; а его детища, «стальные соколы», при всей своей надмирности и исключительности, воплощали идеал стаи, массовидной элиты, сакральных агнцев, обреченных на неминуемое заклятие. Хлебников мог сколько угодно презирать вульгарного Маринетти, но его Зангези – ближайший родственник Газурмаха, а мотив виктимации является одним из основных в его творчестве.

В продолжение мифологической образности, связанной с мотивом икарийства, могут быть упомянуты и фольклорные Птица Феникс, и Жар-Птица (случайна ли «Жар-Птица», написанная И. Стравинским), и просто поэтизированный сокол и даже древнеацтекский бог Кецалькоатль³²⁹, культ которого (актуализированный мексиканскими муралистами) жив и поныне – все это вариации солярной мифологемы божества-демиурга. Впоследствии этот образ совместился с центральной фигурой христианской символики, а в начале века массового воздухоплавания приобрел коннотацию авиатора. С учетом же парафразирования авангардистской поэтикой христианской идеологии и образности (которой она постоянно питается), становится очевидным, что

двойственный лейтмотив богоборчества / виктимации есть не что иное, как обмирщенный, вывернутый вариант христианской идеи мессианства / кеносиса, подвергшейся процессу пермутации: «Крест на землю упал / Окна крик раздробил / и люди склонились / над последним из аэропланов» (В. Уйдобро, «Аэроплан»).

Замечательно верно проник в смысловые глубины мифологемы виктимации в авангардистской поэтике В.Л. Топоров. «Чрезвычайно интересна трактовка экспрессионистами главного в европоцентрической мифологии образа – Распятого Бога, – писал он. – Божественность Христа не отрицалась ими, но воспринималась как второстепенный признак. Сын Божий выступал в их сочинениях или как идеал человека, или как идеал страсто-терпца. Не причаститься Христу, но стать Христом на крестном пути страданий стремились они, игнорируя кощунственность подобных устремлений. Отсюда, например, “толпа христов” у Г. Гейма. “Живое христианство” (перевожу по аналогии с “живой церковью”) включало в себя и мысль о том, что Христос – творение человеческое и только человеческое. “Темный бог” (по определению Г. Бенна) пребывал как бы в ином измерении». А отсюда: «Десакрализация бога влекла за собой обостренный интерес к проблематике вождя и толпы»³³⁰.

Мифологеме икарийства – включавшей в себя как идею смерти, так и веру в преодоление смерти – оказывается подчинено не только художественное сознание поэта, и не только его собственный жизненный образ, но и вся атмосфера, весь тип бытия авангардной эпохи, проникнутой мартирологической мифологией и соответствующими художественными и жизненно-поведенческими практиками. Слова Р. Якобсона «Поэт – искупительная жертва во имя грядущего подлинно вселенского воскресения» справедливы не только по отношению к «поколению, растратившему своих поэтов», но и к авангардистскому типу личности вообще.

Война как мистерия

Во всех мировых культурах поэт ощущал себя демиургом и жертвой в ритуале создания нового мира, выражая в своем творчестве и в своей личности основной модус эпохи во взаимообратимости двух его аспектов: творения и гибели одновременно, прораставших в мифологему вселенской войны. По сути дела *мифологема войны*, также имманентная авангардному сознанию, является редуцированной версией основного мифа эпохи – тотального эсхатологизма, отчасти уже рассмотренного выше. «Война есть основное явление нашего мирового зона. Это факт не только человеческой, социальной и исторической жизни, но и жизни космической»³³¹, – писал Н.А. Бердяев уже в 40-е годы, итожа свои более ранние соображения, выше уже изложенные. Война (реальная) была мировой, но образ ее существовал в сознании современников задолго до самого исторического события и интерпретировался не иначе как через картину вселенской катастрофы, обновительного космогонического акта, всемирного пожара, уничтожающего прежнее мироустройство.

Существует устойчивое мнение, что характерно авангардистская поэтика и философия сдвига, деформации вызваны ощущением раскола, трагизма, внесенного в общественное сознание современников Первой мировой войны. Конечно, такое ощущение – вполне нормальное, человеческое, глубоко эмоциональное – реально отразилось во множестве произведений мировой литературы: «В ту войну прапорщики жили в среднем не больше двенадцати дней», – вспоминал М. Зощенко. Дело, однако, в том, что и сама война как социокультурный феномен была результатом глубоких сдвигов в общественном сознании, в духовном климате и политическом ландшафте эпохи, в мироощущении современников, в исторических обстоятельствах, наконец. Образ войны поначалу был скорее мифологичным, как, например, в поэзии Г. Гейма, подлинного певца смерти и провидца войны, и лишь затем сделался социополитической реальностью. Таковы его предвестнические «Umbra vitae» («Мрак жизни») и его же «Война», – стихотворение, написанное за три года до начала Первой мировой. Возможно, изначальной была сама идея всеобщего противоборства: борьба с традицией, культурой, солнцем, временем, историей, идейными противниками, наконец. Отсюда – такой накал яростных споров и межклановых войн по ничтожным вопросам еще до начала Первой мировой войны.

Образами войны и смерти буквально бредил австрийский художник и писатель экспрессионист А. Кубин, создавший в 1903 г. живописный образ исполинского монстра под названием «Война». Сам Кубин считал, что человек способен «лишь переделывать свою собственную неопределенную реальность в ту ирреальность, что мы называем миром». Инверсия авангардного утопизма? Возможно, хотя это и слишком смелое предположение. Для экспрессионистской поэзии и прозы в целом характерно некое предзнание надвигающегося вселенского катаклизма и в то же время – трагическое приятие будущей беды. Впрочем, это касается далеко не только экспрессионизма и отнюдь не только Германии.

Характерные мотивы вселенского катастрофизма, машинно-механистического кошмара, угнетающего личностное самобытие, определяют творчество мирискусника М. Добужинского – от лондонского цикла 1906 г. до «Городских снов» (1918), – находящих образно-пластическую параллель в искусстве Дж. Энсора – символиста и протосюрреалиста. «Старый Петербург и новая Европа как-то неожиданно уместились на кончике его пера», – отмечал по поводу творчества М. Добужинского его современник³³². Любопытно, что в русском искусстве образ собственно России особенно активно разрабатывался в мифологизированном аспекте (в пластике и в словесности) в период примерно 1900–1914 гг., а с началом войны, как ни странно, националистическая тематика пошла на убыль, уступив место (если исключить урапатриотическую риторику) наднациональной мифологеме войны, тематике «мирового пожара» и давно вызревавшим апокалиптическим чувствованиям. С другой стороны, «метафизика России» претворилась в сниженное «расейское» почвенничество, в свою очередь обретшее двойное преломление в неопримитивистской призме: деревенское и городское, но в равной степени исполненное лубочной поэтики и стилистики. Причем обе магистральные

тенденции могли выступать в двуединой соположенности. Так, для Н. Гончаровой и христианские (часто апокалиптические), и крестьянские сюжеты обладали равной значимостью и привлекательностью и решались в одном и том же примитивистском ключе. (Нечто подобное наблюдалось и в творческой эволюции Малевича.) Следует, однако, оговорить, что в подобных случаях речь шла не об аутентичном, «низовом», примитиве, но о примитивизаторской тенденции, своего рода сознательном «опрIMITивливании». Не было то и стилизацией, поскольку стилизация есть свойство «остывших» фаз искусства. Работа в поэтике примитива была для художника своего рода приращением к изначальности, первожданности форм и чистоте чувствований, пробужденных, как ни странно, именно военным апокалипсисом.

В 1914 г. Маяковский писал: «Россия – Война, это лучшее, из того, что мыслится, а наряднейшую одежду этой мысли дали мы <...> Это та литература, которая, имея в своих рядах Хлебникова, Крученых, вытекала не из подражания вышедшим у “культурных” наций книгам, а из светлого русла родного, первобытного слова, из безымянной русской песни»³³³. По этому поводу Н. Мислер замечала: «Отношение к войне было крайне неоднозначным. Даже такой прогрессивный критик, как Я. Тугенхольд <...> определенно не бывший сторонником интервенции, напечатал в 1916 г. любопытную книгу под названием “Проблема войны в мировом искусстве”. Там он пытался эстетизировать образ войны, отраженный в искусстве на протяжении многих столетий: “война, нередко – подобно Мефистофелю – была частью той силы, которая, желая зла, творит добро, – грозюю, не только разрушительной, но и очищающей”»³³⁴.

Именно последние примеры, взятые как минимум, ярко доказывают, что определяющим в картине мира авангардистской эпохи и, соответственно, в поэтике авангарда, был принцип смещения перспектив, ракурсов, точек зрения и, как следствие, прием сечения форм, объемов, поверхностей, но также и смыслов. Здесь следует привести любопытное соображение Э. Канетти о том, что война является *скрещением* масс («двойко скрещенными массами»), то есть двойной, удвоенной массой. Это еще раз подтверждает высказанную выше мысль о том, что собственно кубизм всего лишь реализовал и легитимировал одну из ведущих тенденций авангардистской поэтики. Возникшие еще на рубеже веков представления о смещении казавшихся незыблемыми принципов мироустройства породили не только сдвиги в общественном сознании – они обусловили появление самой поэтики «сдвига» или пермутации, определившей новую картину мира. Особенно ярко двойственный – разрушительно-созидательный – смысл войны проявил себя в поэтике итальянского футуризма³³⁵, где, впрочем, концепт войны подвергался значительной эстетизации. «Мы должны снова проснуться для обновленного, терпкого переживания мира, – писал один из деятелей итальянской культуры, – <...> для переживания мира как могущества, ритуала, жертвоприношения»³³⁶. В этом широком идейно-философском контексте шокирующие тезисы Маринетти («Война – единственная гигиена мира» и пр.) предстают весьма поверхностными и факультативными казусами, всего лишь принадлежащими общему типологическому полю. (Напр.: «Не нужно

жалости. После резни у нас остается надежда на очищенное человечество», – писал Тцара³³⁷.) Здесь мы наблюдаем характерный пример совмещения/наложения концептов мирового пожара, очистительной эсхатологии, тотальной войны и т. п. «Пример Италии особенно ясно показывает историк, до какой степени Первая мировая война связывалась в сознании народов с надеждой на демократическое и национальное обновление», – пишет Ф. Фюре³³⁸. Как отмечает Б.Ф. Егоров, исследователь феномена русской утопии, «в блоковское время огонь впервые стал приобретать эстетически положительный оттенок. Россия (да, пожалуй, и весь мир вместе с нею) шла к этому фону такими неуклонными и быстрыми путями, что огненные образы входили в художественные тексты какими-то таинственными предвестьями задолго до русско-японской войны 1904–1905 годов и до первой русской революции»³³⁹.

Подобная интерпретация войны не была ни исключительно русским, ни исключительно итальянским, ни исключительно германским феноменом. Еще в 1913 г. испанский философ и писатель М. де Унамундо утверждал, что «в войне гуманности гораздо больше, чем в мире. Непримируемость к злу предполагает, что добро должно сопротивляться, и даже не столько оборонительное, сколько наступательное добро является, быть может, самым божественным в человеческих делах. Война это школа братства и сил для любви; именно война через взаимное столкновение и агрессию сближала народы, заставляла их познать и полюбить друг друга. Самое чистое и самое плодотворное объятие любви, в которое заключают друг друга люди, это объятие на поле брани, объятие, в которое заключают друг друга победитель и побежденный <...> Война есть, в самом прямом смысле слова, освящение человекоубийства»³⁴⁰.

Следует отдать должное смелости и правоте Н.С. Гурьяновой в следующем утверждении: «Война в поэтике авангарда имела мало общего с конкретной мировой войны, разразившейся в 1914 г. <...> Семантика понятия “война” в новом искусстве достаточно сложна – это в большей степени метафора, нежели сюжет. Оно было неразделимо связано с пониманием новаторства, идей разрушения старых форм во имя созидания нового. Борьба направлений в искусстве настойчиво ассоциировалась с войной – вплоть до устойчивых форм риторики в манифестах начала 1910-х годов...»³⁴¹. В русской культуре мифология войны «как очистительной, жертвенной мистерии»³⁴² составляла часть «скифского мифа», своеобразной идеологии, определявшей умонастроения и в литературных, и в политических сферах, вписываясь, таким образом, в энантисемичный *утопико-теллурический комплекс*. «И то, чего не мог дать искусству мир, дала ему война. Так, видимая цель скрывает до определенного часа невидимые последствия. Стремление к материальному рождает нематериальное. Враждебное претворяется в дружественное. Наибольший минус оказывается наибольшим плюсом», – писал Кандинский в статье «О “Великой утопии”» (1920)³⁴³. Своеобразной была интерпретация Маяковского (1915): «Война, расширяя границы государств, и мозг заставляет врываться в границы вчера неведомого»³⁴⁴. Не случайно это высказывание редко воспроизводится в книгах классика.

Характерным примером здесь может служить и гравюра О. Розановой «Война» (1916), изображающая какую-то игривую нимфу. Но ведь и знаменитые аполлинеровские опыты в идеографической поэзии, названные им «Каллиграммами», были для него самого «книгой военного времени», не случайно получившей подзаголовок «Стихотворения Мира и Войны». Не приходится удивляться, что А. Бретон мог цинично писать: «Война? Что ж, мы недурно развлеклись». Сама по себе война вообще является мощнейшим мифогенным фактором, актуализирующим в сознании ее участников и современников древнейшие архетипы, обычно всплывающие в массовом сознании еще накануне, в преддверии самого события и окрашивающие горизонты эпохи в катастрофические тона. А в ситуации, когда искусство претендует на то, чтобы быть средством преобразования жизни и осмысляет это преобразование в терминах универсальной, всемирной битвы, апокалипсиса, мирового пожара, происходит неизбежная реализация метафоры, причем в крайних формах. Один из таких крайних случаев представляла собой художественная рефлексия русских мыслителей, в частности, Ф.А. Степуна (человека глубоко трагедийного мирозозерцания), который убежденно писал: «Наша национальная задача ясна: мы должны спасти войну и революцию как религиозную глубину нашей жизни, как жест ее трагического преобразования, как материал искусства будущего. Но для того, чтобы наша жизнь была спасена опытом войны и революции, необходимо, чтобы сам этот опыт был предварительно спасен его трагическим постижением <...> Гениальное национальное творение о войне (исполненное высокого трагического стиля) – русская революция... Бесконечный смысл революции – во взрыве всех конечных смыслов войны»³⁴⁵.

Тут мы подступаемся к трактовке мифологемы войны как некоего более значимого социального инструмента, нежели только (и без того рискованная) роль «разрушения ради созидания». Так, Р. Кайуа в работе «Война и сакральное» (1939) полагает, что в мифопоэтическом аспекте война таит в себе нечто ритуалистичное, она есть аналог праздника. Конечно, Маринетти был примитивен со своим вульгарным лозунгом «Война есть единственная гигиена мира», но эту же мысль в других формах высказывали многие его современники, в том числе и русские поэты и мыслители, а главное – в этом присутствуют глубокие латентные смыслы, не всегда рационально эксплицируемые. Однако же французский философ уверенно утверждает, что «война и праздник совершенно сходны». Но при этом делает существенную оговорку: «Конечно, война – это ужас и катастрофа, а праздник – выплескивающаяся через край радость, это буйный разлив жизни, тогда как война – прилив смерти. Они противостоят по целому ряду пунктов, все демонстрирует их полярность. Однако здесь мы пытаемся сравнить их не по смыслу или содержанию, а по абсолютной величине, по функции в жизни коллектива, по образу, который они запечатлевают в душе индивида, – одним словом, по тому, какое место они занимают, а не каким образом они его занимают. И если война соответствует празднику, то тем поучительней тот факт, что она предстает также и его прямой противоположностью <...> Так же и война предстает ориентиром в течении времени. Она рассекает всю

жизнь нации. С нею каждый раз открывается новая эра; с ее началом кончается старое время; а когда она заканчивается, то начинается новое время, самым очевидным образом отличное от прежнего»³⁴⁶. Но и современный русский мыслитель отмечает: «Большая часть русской философии так называемого “Серебряного века” шла за Соловьевым в его оправдании войны. Е. Трубецкой легитимировал первую мировую бойню тем, что она создает сверхчеловека: “Во время войны все живут с удвоенной силой – и личности и общественные группы и целые народы” <...> И Бердяев указывал на то, что война “углубляет” человека, приоткрывая ему тайну смерти, и является убийством физического во имя торжества духовного <...>»³⁴⁷. Впрочем, добавляет И. Смирнов, «русское общество после 1915 г. резко изменило свое положительное отношение к войне». И все же характерно, что, начиная с Соловьева, война представлялась неким объединительным действием для всего человечества, призванным отменить фактор индивидуальности – в этом и состоит смысл любого мистериального действия.

Что же, собственно, происходило, какой смысл имела для современников война? Во-первых, негативный, это естественно. Однако не только: ведь существовал еще и некий культурный фон. И вот что писал в 1919 г. Курт Пинтус: «Люди теперь бежали от окружающей действительности в *недействительность*, они хотели проникнуть сквозь поверхность явлений к их сущности, обнять или уничтожить врага, поддавшись духовному порыву; но прежде всего они попытались <...> защититься от окружающего мира, смешав в одну гротескную кучу все явления, легко воспарив над этим вязко-текучим лабиринтом <...> или же с цинизмом кабаретиста они находили прибежище в визионерских картинах (ван Ходдис)»³⁴⁸. Это экспрессионистское видение культурной ситуации многое проясняет, в частности, двойственное отношение к войне. Так, Н.В. Пестова как объективный исследователь вынуждена беспристрастно отмечать (со всеми необходимыми историческими оговорками и отсылками), что в предвоенной Германии было укоренено «понимание войны как философы позитивного свойства», а литературу заполонил пьянящий бум военной тематики³⁴⁹. Далее она уточняет, что для раннего экспрессионизма в Германии был характерен некий юношеский порыв, нередко воплощавшийся в метафоре войны. «“Порыв” и “война” стоят в раннем экспрессионизме в одном ряду и означают разрыв с отжившим и косным, освобождение от скуки и незначительности бытия; возвещают витальность и перемены к новому <...> Война замыкает свой круг жизни и смерти, но все же физической смерти на войне, поставленной на поток, были чужды те бытийные глубины, до которых доискивался “визионерский дар” молодых экспрессионистов задолго до ее начала»³⁵⁰.

Н. Бердяев не случайно замечал: «Нынешняя мировая война начата Германией как война футуристическая. Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве»³⁵¹. Столь же неслучайно А. Крученых именует свою серию коллажей, созданных в 1915 г., не иначе как «Вселенская война Ъ» (характерна кодификация безгласным «ером»); другие работы, созданные им в соавторстве со сподвижниками, получают столь же апокалиптические названия «Мирсконца» (1912), «Взорваль»

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

Здесь следует сказать о том, что в авангардистской картине мира произошла валоризация таких взаимосвязанных, но не синонимичных концептов, как *общность, единство, коллективизм, интернационализм, солидарность, товарищество, масса, коммунитарность* вообще, отражавших новые модусы человекобытия. «Драма нашего времени есть драма коллективного человека», отмечал еще в 1908 г. Л.Д. Троцкий³⁵². И вспомним нацистскую риторику: «чудеснейшая добродетель периода революционного перелома... добродетель коллективизма. Называйте ее как хотите: социализм, народное единство или товарищество». Нет ничего удивительного в том, что выросшая на богатой почве западного социального утопизма идеология коммунизма в начале XX в. оказалась универсально значимой – она была впитана, как губкой, общественным сознанием, подготовленным к этому комплексом факторов общекультурного характера.

В России мифологема нового – всеобщно-тотального – человека, расширяющая общетипологический концепт *массы*, имела за собой целую традицию, включающую в себя философию всеединства, соборности и русского космизма (из которых уже в среде философов-эмпатриантов возникла идея «симфонической личности»). «Самосознание человека как микрокосма, сознание органической принадлежности человека к космической иерархии – вот сознание, исключющее всякий индивидуализм и отъединенность. Ответственность есть лишь частный случай универсализма, лишь одно из выражений космической общности людей <...> Вся острота проблемы в том, что нужно и общество, и личность принять онтологически-космически»³⁵³, – писал Н. Бердяев в книге «Смысл творчества» (1916). Тенденция эта восходит еще к символистским миропредставлениям, как о том свидетельствует работа Вяч. Иванова «Вагнер и Дионисово действие», которую он заключал следующим образом: «Борьба за демократический идеал синтетического Действа, которой мы хотим и которую мы предвидим, есть борьба за оркестру и за соборное слово»³⁵⁴. В основе же всей рассмотренной системы концептов лежит актуализировавшаяся в начале века вагнеровская идея *Gesamtkunstwerk*, подвергшаяся существенной ресемантизации: акцент был перенесен с музыкального действия на действие как деяние, основной формой художественной реализации которого стал театр.

Сверхтеатр авангард:

В 1919 г. И. Голль написал статью «Сверхдрама», где, в частности, говорилось: «Коллективная жизнь с трудом находит себе выражение: никакая сцена толпы не достигает выразительности античного хора». Жизнь выплывала за рамки обыденного. В те годы многое было «сверх»: «сверхповесть» В. Хлебникова «Зангези», к примеру; тот же сюрреализм, не случайно возникший. Реальность и в самом деле не вмещалась в привычные формы и взывала к небывалому, к сверхреальности. Вот почему И. Голль заключал: «Нам нужен Театр. Нам нужна самая сверхреальная истина. Мы ищем сверхдраму»³⁵⁵. Действительно, авангардный театр грандиозен. Самые основы авангарда принадлежат синтезной сфере человеческой культуры, тому срезу общественного действия, который наиболее адекватно выражал характер эпохи, а именно – сфере театральности.

Однако он величествен даже не потому, что по-своему воплотил и продолжил фантастические идеи о тотальном театре будущего Р. Вагнера – этого великого теоретика и практика концепции *Gesamtkunstwerk*, который еще в 1850–51 гг. писал в работе «Опера и драма»: «Одному художнику доступно провидеть в образах мир, еще не принявший определенной формы, силой своей творческой потребности наслаждаться еще не сотворенным <...> Настанет день, когда это наследство будет предоставлено на благо людей – братьев всего мира!»³⁵⁶ Авангард утопичен, а любая утопия требует мистериальности. Авангардная мистерия выросла из символистской и подхватила ее принципиальную обращенность к архаике, слияние индивидуального героического начала с коллективным и воплощение их в синтезном произведении искусства, которое они видели конечно же в театре. Театр еще в предавангардную эпоху – подчеркнем, что авангард вырос из символизма и связан с ним осмотической опосредованностью – трактовался как нечто более значимое, нежели просто форма искусства, театр был формой жизни, мироотношением, утопией, в то время как реальный театр действительно находился в состоянии кризиса. Собственно жизнетворческие умонастроения начала века двадцатого всходили на духовной закваске эстетики «конца века», которая была эстетикой театральной по преимуществу. Театральной и символистской – ибо именно русский символизм увидел в театре утопистскую возможность преобразования человека и мира путем возрождения архаичных, первозданных форм бытия в соборном, коллективном действе.

В России пророком «нового театра», «театра будущего» выступал Вяч. Иванов, предрекавший в работах 1904–1906 гг. преобразование театра из вида зрелища в Мистерию, соборное Действо, требующее «космического мученичества» и «вселенского значения отдельных трагических частей»: «Довольно лицедейства, мы хотим действия. Зритель должен стать деятелем, соучастником действия»³⁵⁷. Это была целая формула жизнедействия для всего поколения. В 1910-е годы символист Вяч. Иванов видел в театре преимуще-

ственно путь к реализации хоральной всеобщности, мистериального действия и полагал, что «истинное задание театра в расширении человеческой самости до масштабов вселенского сочувствия, целительно восстанавливающего наше “я” в гармонии со всем и во имя всего»³⁵⁸. Несколько позже Н. Бердяев в известнейшей работе «Смысл творчества» (1916) высказался еще определеннее, но и еще утопичнее: «Подлинное творчество есть теургия, богодействие, совместное с Богом действие... Мы стоим перед проблемой <...> претворения культуры в бытие, “наук и искусств” в новую жизнь, в новое небо и новую землю»³⁵⁹. Жестуальность авангардного театра по определению становилась самодвлеющей: жест актера был больше не функцией – он оказывался смыслом. Не случайно немецкий экспрессионистический театр наделял свои постановки едва ли не мистическим значением – подразумевалось, что новая драма должна была способствовать рождению нового человека и новой духовности. Театр должен был не больше и не меньше, как «перевернуть мир»³⁶⁰. Л. Шрайер писал в статье «Новый человек» (1919): «В нас рушится старый мир. Новый мир возрождается в нас»³⁶¹.

Причем мифоносная, миропреображающая «театральность» проникала все формы жизни и искусства. Не только театр стремился «разрушить рампу» – само время требовало театральных форм жизни. «Жизнь в театр, театр в жизнь!», – провозглашал Н. Евреинов. Театрализовалась даже станковая живопись. Как пишет Г.Г. Пospelов, живопись «подобно зодчеству или музыке, устремлялась и к “хору”, и к “народному сборищу”, соединяя свою потребность в цельности и синтезе с образом *площадного народного театра*»³⁶². Таким образом, в атмосфере театральности достигалось совмещение метафизического «богодействия» с теллурическими тенденциями в их самом архаическом изводе. Формой реализации этих тенденций становился балаган, синтезирующий в себе все формы искусства. «Живописцам хотелось иной раз буквально перевоплотиться в образы лубочных героев, предстать, например, перед “балаганной толпой” <...> совершенно по-театральному и без какого-либо чувства рампы “установившихся” на публику <...> Однако далее шла своеобразная *театрализация живописных экспозиций в целом* <...> В основе лежало то взрывоподобное повышение живописной активности, которое стало тогда уделом и фовизма во Франции, и раннего экспрессионизма в Германии, и примитивизма в России»³⁶³. Экспозиции эти, пишет далее автор, должны были восприниматься в своей совокупности как некие «уличные зрелища», почти «позорища», т. е. ярмарочно-балаганные действия.

После 1917 г. эти тенденции в авангардном культурном континууме России, не пропали сразу, но обрели новую форму самореализации в социальной активности, что отмечал и А. Крусанов, утверждавший: «В театре еще отчетливее, чем в поэзии или живописи, прослеживается созвучность авангардистских устремлений с большевистской тягой к переустройству мира»³⁶⁴. Дело было не в большевизме: художественный приоритет русского театра признавали не только потрясенные дягилевскими сезонами французы, но и немцы и австрийцы. «Визит Камерного театра (1923) застал берлинцев врасплох, – пишет В. Колязин. – “Русские, находящиеся впереди во всех прояв-

лениях революционности, и в мирной области театра продвигались далеко вперед», – констатировала газета «Der Tag»³⁶⁵. Немецкая критика даже утверждала, что «немецкий театр “прикован” к “раскрепощенному театру Таирова”»³⁶⁶. И в самом деле, уже таировская постановка «Федры» (1921) имела своей целью отобразить «весь ее мифологический остов» в поиске «созвучия революции».

А. Ярин, автор рецензии на книгу немецкого исследователя русского авангарда К. Шлёгеля, специально останавливался на этом моменте. «Если “шум времени”, “музыка революции” были доступны восприятию наиболее чутких людей эпохи, – писал он, – то театральная стихия, захлестнувшая Россию рубежа веков – начала 20-х годов, коснулась буквально каждого. Это отразилось и в атрибутике революции (трибуна как сцена...), и в ее словаре (готовящийся переворот именовался у подпольщиков “сменой декораций”, события 1905 года Ленин назвал “генеральной репетицией” и т. д.). “Театрализация жизни” понимается автором не метафорически, а как реальный процесс, связанный с массовой перетасовкой социальных ролей и отсюда – как никогда острым ощущением ролевого характера жизни в целом <...> Но сближение театра и улицы было встречным <...> В дальнейшем рецидивы театральной “мании” отозвались в “показательных” сталинских процессах»³⁶⁷.

Подобного рода парадоксальные установки не могли не взывать к парадоксальным же приемам воплощения. Антиисторизм авангарда требовал ритуально-мифологических форм, сюжетно воспроизводивших именно исторические события. Как отмечал А.И. Мазаев, массовые действия того времени «изображали Античный мир, Европейское средневековье, Древнюю Русь. История мыслилась пространством, на котором ведется диалог с миром, подлежащим разрушению. Отличительной чертой тогдашней России было перенесение диалога с полигона национальной истории на поле битвы истории мировой и то, что вести его призывался “Новый человек”»³⁶⁸. Объективно же такой театр воссоздавал, по словам Луначарского, «великий древний воздух грандиозного коллективного мифотворчества», что соответствовало «впечатлению монументального трагизма»³⁶⁹.

Поэтому грандиозность авангардного театра заключается в его мифоносности. Он мистериален по своей природе, хотя разнопорядков и многоуровнев – в зависимости от места и времени. Вот уж где напрашивается параллель с эпохой барокко с его концепцией «тотальной театральности» (В. Силюнас), где мир был не только Книгой – он был Театром. «Барочный театр есть мистерия преобразования», ибо, как пишет исследователь: «Барокко сознает, что культура – это материализация образов и их актуализация; прошлое делается настоящим; вымышленное – сущим». Кроме того: «В системе барочных сопряжений соединяются религия, мифология, неомифологизм, метафора, символ, и, наконец, эмблема <...> Так выражается универсальный охват бытия»³⁷⁰. Конечно, авангард и барокко – исторические рифмы (особенно в соотнесенности с «нормативными» формами бытия), и, будучи рифмами чрезвычайно богатыми, несут в себе немало общих смысловых коннотаций. «Барокко показывает, что судьба каждого

человека театральна и тем самым драматична (или драматична и тем самым театральна)», как пишет тот же исследователь³⁷¹. Отнюдь не случайно такой великий театральный реформатор как Вс.Э. Мейерхольд упорно обращался к поэтике П. де Кальдерона, переименовав его на свой – но все же барочный – лад.

Итак, смешение искусства с жизнью; ролевое жизнетворчество; «игра в себя»; идея сверхчеловека; образ личности, ощущающей себя одновременно и деятелем и жертвой; эсхатологизм и созидательный импульс; мифологизация художником-творцом собственной личности и судьбы – вся эта типичная атрибутика атмосферы рубежа веков ярко обозначилась и в европейской и в русской духовной жизни. В процессе культуuroобразования начала XX в. приобретает почти эмблематическое значение тот факт, что в 1919 г. давно покинувший Испанию и практически натурализовавшийся во Франции Пикассо оформляет для Дягилева, покорившего Париж своими «Русскими сезонами», балет «Треуголка» по мотивам П.А. де Аларкона на музыку М. де Фальи (хореография Л. Мясина), а впоследствии работает над «Картиной фламенко» того же композитора, воссоздавшего архаически-фольклорный мелос. Еще раньше, в 1917 г., Пикассо оформил знаменитый «Балаган», поставленный опять же Л. Мясиним на музыку Э. Сати при участии Ж. Кокто. Сопряжение культур, жанров, разно- и иноязычность... и все это – в атмосфере театра. Случайна ли такая конфигурация для культуры исторического авангарда? И чем был для нее театр?

Театр – образ мира

Театр – модель мира по определению. Рассуждать на эту тему можно много, начиная с фольклорного вертепа и Античности. И все же, справедливо было замечено, что «театр был подлинной лабораторией авангарда, в которой испытывались и воплощались многие его теоретические стремления»³⁷². Прежде всего – театр был формой реализации авангардных утопий. «Цель театральной утопии – создать нового человека и новые социальные отношения, используя театр как орудие преобразования действительности, помещая его в центр жизни», – пишет С.В. Стахорский. Но этот процесс был более чем неоднозначным. «Театральная утопия рассчитывает посредством театрализации жизни радикально изменить весь ее уклад, все ее проявления. Столь фантастическое действие сцены становится возможным, если буквально понять метафору мира-театра, в котором все люди – актеры, и каждый не одну играет роль»³⁷³. Соответственно, в духовной атмосфере эпохи возникает необычайно важная для нее концепция «театрализации жизни». Эта концепция предполагала «взгляд не изнутри театрального процесса, а с точки зрения общих законов жизни, увиденных через призму театра. Проблема взаимоотношения двух *равноправных* взаимодействующих реальностей – реальности жизни и реальности театра – становится главной в творчестве таких художников, как Николай Евреинов, Луиджи Пиранделло, Станислав Виткевич»³⁷⁴.

Именно поэтому вторым важнейшим (и связанным, пусть и парадоксально-противоречивым образом, с первым) фактором авангардного театра оказывается его прагматика. В самом деле, напористо-агрессивная манера поведения, действия большинства авангардистов (пресловутая желтая кофта, пусть и обязанная голой нищете и отсутствию элементарной сорочки у Маяковского, раскрашенные лица кубофутуристов, редиска в петлице Д. Бурлюка и т. д. и т. д.) сообщают их образу жизни и, тем более, творчества, ауру какого-то хулиганства, вызова маргиналов, практиковавших демонстративно и систематически акты антиповедения, смущающих общественную мораль. Но вся эта девиантная прагматика была своего рода театром – театром, «ищущим своего автора» или режиссера, который создал бы новый, небывалый мир (или, что то же – театр).

В связи с этим нельзя обойтись без типологического – пусть даже поверхностного – сопоставления двух таких знаковых театральных постановок, как «Победа над солнцем» (1913) и «Парад» (1917). Русская «опера», написанная А. Крученых в сопровождении музыки М. Матюшина, была оформлена К. Малевичем, и оказалась совершенно органичным произведением. В сущности, она не была ни кубистической, ни футуристической, ни какой-либо еще. Авторы и исполнители были одержимы безудержным утопизмом, который и определил весь довольно наивный замысел любительской «оперы». Однако эффект, во многом обязанный чисто постановочным трюкам, был потрясающим. Б. Лившиц не без доли субъективистской пристрастности вспоминал: «то, что сделал К.С. Малевич в “Победе над солнцем”, не могло не поразить зрителей, переставших ощущать себя слушателями с той минуты, как перед ними разверзлась черная пучина “созерцога” <...> Новизна и своеобразие приема Малевича заключались прежде всего в использовании света как начала, творящего формы, узаконяющего бытие вещи в пространстве <...> В пределах сценической коробки впервые рождалась живописная стереометрия, устанавливалась строгая система объемов, сводившая до минимума элементы случайности <...> Это была живописная заумь, предварявшая исступленную беспредметность супрематизма, но как разительно отличалась она от той зауми, которую декларировали и пели люди в треуголках и панцирях! Здесь – высокая организованность материала, напряжение, воля, ничего случайного, там – хаос, расхлябанность, произвол, эпилептические судороги...»³⁷⁵

«Треуголки и панцири» – это, очевидно, намек на традиционалистски решенный Пикассо спектакль «Треуголка», который, в итоге, превратил постановку в «невразумительный сюжет с аллегорическими намеками», вполне сознательно идя к такому «несуразному решению»³⁷⁶. «Пассеистическим по замыслу» находил Л. Бакст оформленный Пикассо занавес к «Параду». Режиссер дягилевской группы С. Григорьев вспоминал: «“Парад” изображал жизнь бродячего цирка и состоял из ряда хореографически решенных цирковых номеров <...> “Парад” был остроумным спектаклем, который очень развлек зрителей»³⁷⁷. Еще бы не развлек: во время торжественной увертюры Э. Сати, исполнявшейся на органе, зритель был вынужден разглядывать чисто балаганный занавес Пикассо, лишенный всякой внутренней логики – он изобра-

жал беспорядочную толпу циркачей, словно приглашавших зрителей пройти во внутреннее пространство, которого не существовало. Зритель был разъярен, антрепренер С.П. Дягилев – доволен: скандал удался. Е.Д. Гальцова очень справедливо переводит название «Парада» как «Балаган», хотя в цирковой традиции «парадом» называют краткий проход актеров перед публикой с трюковыми отрывками из своих номеров (очевидно, в этом ключе можно воспринимать написанный в том же, 1917 г., «Любовный парад» Фр. Пикабиа – плотно, изображающее какое-то бессмысленное механическое сооружение).

Таков же был и сценический «Парад» (Кокто – Сати – Пикассо): рожденный под влиянием дягилевских новаций, он был не просто лишен внутренней органики наивной, но все же дерзкой «Победы над солнцем» – он был отмечен конфликтом творческих замыслов художника и сценариста. Ж. Кокто не без горечи вспоминал: «Во всяком живом произведении есть собственный парад. Только этот парад и видят те, кто не способен проникнуть внутрь. Иначе говоря, внешняя оболочка новаторского произведения отталкивает, удивляет, раздражает зрителя, так что он не решается войти в него. От душевного нутра его отвращает лицо, причудливые гримасы паяца, который встречает его у дверей»³⁷⁸. Дело, в конце концов, не в творческом конфликте – Пикассо в этот период действительно мыслил категориями цирковой децентрированности, сдвинутости фигуры относительно естественной оси, разрабатывая собственную поэтику, – у соавторов отсутствовал общий ментальный вектор. «В ходе работы над балетом Пикассо оттеснил сценариста и, по сути, вывернул его замысел наизнанку. Противостояние мира здешнего и “иного”, скрытого за занавесом, сменилось зрелищем также двуплановым, но абсолютно поюсторонним <...> Ему хотелось создать спектакль, целиком вмещающийся в рамки современной действительности <...> Конечно, по этой причине он упустил предложенную Кокто возможность расширить понимание кубистической эстетики, осознать выразительную силу “фактов” не только зрительных, но и звуковых, динамических»³⁷⁹.

Построенный на визуальных и аллегорических цитатах занавес Пикассо делогизировал весь смысл спектакля. Специально исследовавшая композицию занавеса В.А. Крючкова пишет: «Публика, с нетерпением ожидавшая открытия сцены, с рассеянным недоумением рассматривала монументальное полотно Пикассо, то и дело натываясь на расставленные им ловушки <...> Оказываясь, художник изобразил совсем не то, что мы предполагали, – не репетицию помпезной аллегорической постановки, а момент выпадения из ролей основных действующих лиц, отвлекшихся на свои житейские дела»³⁸⁰. Вот почему французский «Парад», этот дробный «спектакль о спектакле» (В.А. Крючкова), был лишен онтологической глубины своего русского предшественника (И.А. Азизян высказывает предположение, что «никто из творцов “Парада”, и прежде всего Пикассо, не знали доподлинно о футуристической опере “Победа над Солнцем”»³⁸¹) с монолитом «Черного квадрата» в качестве доминанты. «Зачем отыскивать дерзкий поступок, тайну, скрытые умыслы в этом дивертисменте? – писал Ж. Кокто в 1920 г. <...> Мне так и хочется ответить: не разламывайте *Parade* с целью высмотреть, что у него внутри. Ничего там нет. *Parade* ничего в себе не скрывает. В нем нет никакого тайного смысла»³⁸².

Вот в этом все и дело: малевичевский «Черный квадрат» (в котором, по убеждению А. Гениса, «сконденсирован громадный социальный, художественный и философский опыт») был смысловой доминантой в спектакле «Победа над солнцем»; в появившемся же, пусть и не по его следам, но все же под влиянием дягилевских балетов, «Параде» такого смыслового акцента не было. Сам по себе спектакль вообще словно бы отсутствовал: никакой живописной или сюжетной нагрузки он не нес. Надо всем доминировал сработанный Пикассо занавес-задник. Но и занавес в живописном отношении был лишен смысловой нагрузки; композиционно он был построен из разномасштабных и не связанных между собой фигур. Композиционная семантика была вынесена вовне: это невероятно тяжелые по объему, явно барочного типа кулисы, нависавшие над сценой и совершенно не сообразные с хрупкими фигурами людей и животных. Да еще элементы римских руин: колонна и арка. Не случайно В.А. Крючкова приходит к размышлению: «Пикассо, видимо, мыслил спектакль как ожившую живопись, обрамленную порталом сцены», в результате чего «внутренний спектакль» и его обрамление поменялись значениями.

Напомним: в «Параде» доминирует внешний, второстепенный элемент. Случайно ли, что именно этот элемент – театральные кулисы – спустя годы в живописи Р. Магритта становится пусть не основным, но все же рекуррентным элементом («Удел человеческий», 1934; «Ключ к полям», 1936 и т. д. и т. д.) и даже выступает в качестве самостоятельного сюжета («Воспоминания святого», «Прекрасный мир»). Более того: по этому же принципу (раздвинутые кулисы) оформлен и фасад музея Р. Магритта в Брюсселе, открывшийся в 2009 г. Впрочем, верно и то, что постоянные для творчества Магритта образы занавеса, окна, глаза, зеркала и пр. символически корреспондируют между собой.

И все же соотношение обеих постановок чрезвычайно показательно – оно характеризует разность уровней, мер и потенциалов разных национальных культур. Видимо, в этом и в подобных случаях сказывалось чисто русское «Во всем мне хочется дойти / До самой сути». Когда экспрессионист Э. Толлер увидел постановки своей пьесы «Человек-масса» в московском театре, он «счел их излишне эмоциональными в сравнении с немецкими постановками»³⁸³. Тем не менее, в чисто постановочном плане и русскую «оперу» и французский «Парад» единит появление на «несуразной» сцене фигур великанов-«сверхчеловеков»: «силачей» у Крученых и трехметровых Менеджеров в «Параде». Правда, как отмечает исследователь, гигантские фигуры Менеджеров действовали «в спектакле хотя и авангардном, но не выходящем за пределы обычного балетного театра»³⁸⁴. И, тем не менее, образы великанов, предвещающие, в частности, марионеттievского механического Газурмаха, были совершенно имманентны поэтике авангарда (см. об этом подробнее в разделе «Всечеловек»).

Подобного рода гротесковость и разрабатывалась в теории «сверхдрамы» (1919) И. Голля: «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: ситуации можно будет выворачивать наизнанку, а чтобы сделать их более впечатляющими, можно даже заменять выражение на

противоположное ему»³⁸⁵. Таким парадоксальным – утрированно-гротескным – способом И. Голль стремился, как и А. Жарри с его «театром жестокости», «раскрыть потаенную, обычно остающуюся недостижимой реальность, и явить тем самым зрителю всю полноту мира»³⁸⁶. Но при этом, в своей теории «сверхдрамы», по сути дела, гипертрофирующей театральную эстетику, И. Голль утверждал, что «таким образом искусство должно снова сделать человека ребенком». Стоит ли удивляться тому, что, например, в трагедии «Владимир Маяковский» (1913) фигурируют такие персонажи, как Человек без уха (утверждающий: «Многие вещи шиты наоборот»), Человек без глаза и ноги, Человек без головы и т. п. И лишь потом Маяковский приходит к образу целостного, цельного «Человека» (1917).

Кстати сказать, концепт сверхчеловеческой искусственной фигуры любопытным образом замыкает на себе концепты и мистерии, и балагана, и цирка в их сакральной функции, о чем подробнее будет сказано ниже. Достаточным подтверждением сказанному будет свидетельство одного из ведущих мастеров Баухаза О. Шлеммера – речь идет о его статье «Человек и искусственная фигура» (1925), где «Шлеммер определил статус искусства сцены в ряду других явлений культуры, поместив это искусство между религиозным культом в форме храмовых священнодействий, с одной стороны, и народными площадными представлениями – с другой. Если принять за ядро театра в его современном понимании спектакль, показываемый на сцене-коробке в обрамлении порталной рамы, то со стороны культа ему типологически предшествуют, по Шлеммеру, действия, разыгрываемые на сценах типа арены (античные трагедии, ранние оперы), а со стороны народных площадных представлений – зрелища эстрадно-циркового типа (кабаре, варьете, цирк)»³⁸⁷.

И вот в этом пункте вышеуказанные представления обретают важную типологически общую основу: мистериальность. Как писал Ж. Старобинский, исследовавший образы паяцев в творчестве разных художников, так проявляет себя архаизирующая тенденция, которая позволяет увидеть грезу наяву, «невозможное среди бела дня». В аполлинеровской интерпретации «Паяцев» Пикассо (1905) балаганный сюжет выступает в качестве ритуала; «преображение захватывает и животных: они, как бы в духе орфизма наоборот, выполняют по отношению к людям роль жрецов-посвятителей. Низшая форма жизни открывает доступ к высшему знанию. Животная природа и верховная мудрость напрямую сопрягаются в единую цепь. Нас подводят к порогу инициационной мистерии: цирковые артисты знают заветное слово, позволяющее проникнуть и в сверхчеловеческий, божественный мир, и в мир недочеловеческий, животный»³⁸⁸. И вот что особенно важно: «Клоуны и арлекины Пикассо (как и Аполлинера) не утратили <...> первоначальной связи с царством смерти <...> Принимая облик искупительной жертвы, клоун извергается из мира, он уносит с собою наши грехи и наш позор, он переходит в область смерти – этот переход позволяет и нам, в свою очередь, перейти в область спасения <...> Всякий подлинный клоун является из иного пространства, из иной вселенной: его выход должен изображать нарушение границ реальности, и, каким бы веселым ни было представление, мы должны увидеть в нем призрака, пришельца из потустороннего мира»³⁸⁹.

Все это кажется странным, непривычным. Но почему так? В специальном исследовании «Театр для Пикассо» С. Батракова отмечает, что зрелищная театральность была сутью его творческого мышления: «В созданных Пикассо графических сериях его так и тянет воспроизвести театральную в своей основе ситуацию противостояния того, кто смотрит на зрелище, и того, кто выставлен напоказ. Изображает ли он, как натурщица на помосте позирует живописцу (скульптору) или как кавалер разглядывает даму, нередко стоящую (сидящую) на возвышении, или как мастер и модель рассматривают скульптуру на пьедестале – такое разглядывание, в сущности, является не только главной пружиной, но и единственным смыслом сюжета <...> Снова и снова художник балансирует между видимой реальностью и сочиненным образом, в чем волей-неволей начинает ощущаться привкус театрального зрелища <...> А бывает, Пикассо метит изображенную сцену (скорее всего – невольно) знаком лицедейства, намекая на явное или скрытое присутствие театрально-циркового сюжета, который иногда существует в странном симбиозе с сюжетом нетеатральным»³⁹⁰. Но это относилось далеко не только к Пикассо: «Подобно мастерам изобразительного искусства, режиссеры-новаторы в борьбе с “обманным” лицедейством “неживого театра” (определение П. Брука) будут разными способами “упрощать” и “снижать” театральный язык (“Театр жестокости” А. Арто, “бедный театр” Е. Гротовского, “бедный” и “грубый” театр П. Брука, “эпический театр” или “театр отчуждения” Б. Брехта, американский Ливингс-театр и др.), обращаясь к ритуалу, опыту дотеатрального зрелища или к формам искусства, сохраняющим устойчивые черты такого зрелища – к цирку, лубку, кукольному театру»³⁹¹. И, наоборот, в польской культуре складывавшийся театр абсурда обретал очертания «метафизического сверхкабаре»³⁹².

Ведь сотворение нового мира действительно осмыслялось всеми его участниками как космогонический акт, интерпретировалось в категориях мистерии, ритуального действия и требовало осознанно игрового поведения. Отметим, что Евреинов реставрировал и «старинного зрителя» в его мистериальном «Старинном театре» (1907–1908, 1911–1912), вполне вписывавшемся в поэтику авангардного «условного театра». В полном соответствии с этими типичными для эпохи умопредставлениями В. Маяковский пишет к первой годовщине революции «Мистерию-Буфф» (поставленную Мейерхольдом и оформленную Малевичем), местом действия которой предполагается «вся Вселенная». Для этой пьесы, где сам Маяковский играл роль «Человека просто», показательно совмещение мистериальных установок с комически-остраняющей, «сдвиговой» поэтикой.

Развитие же собственно театральной утопии (Вс. Мейерхольд) сопутствовало «режиссированию» общественной жизни, понимаемой как гигантский «тотальный театр». Вс.Э. Мейерхольд в своих исканиях был далеко не одинок: открытое им направление было типологически общим для мировой культуры; оно соотносилось с мифологемой «всечеловека», человека-машины, с идеей тотальности и пр. (Об этом см. выше в разделе «Всечеловек»). Созданный Мейерхольдом «условный театр» был типологически родственен (что самоочевидно) «эпическому театру» Б. Брехта, в котором человек полагался

предметом исследования режиссера. В 1920 г., как указывает В.И. Березкин, автор интересного исследования «Театр художника», проект «Электромеханического спектакля» создал представитель группы «Де Стил» В. Хусгар³⁹³; в 1924 г. Ф. Леже снял фильм «Механический балет»; в 1923 г. Э. Прампolini, также сотрудничавший с журналом «Де Стил», издает «Манифест механического искусства», а еще раньше, в 1915 г., пишет «Манифест футуристической сценографии» («Scenografia e coreografia futurista»), где, в частности, заявляет: «Я расцениваю актера как бессмысленный элемент театрального действия». И далее: «Театр – это фабрика чувств и эмоций, где каждый механизм функционирует с абсолютной четкостью, где все параллельные силы работают синхронно...»³⁹⁴ Вообще, поэтика итальянского футуризма отрицала понятия актера и сценария. «Глупо писать сто страниц там, где можно обойтись одной» («Манифест синтетического театра»). Они и обходились трехстраничными пьесками-«синтезами», потому что действие должно было быть свободным, импровизационным, открытым, вариативным. Только вот вся значимость Мейерхольда состоит в том, что у него органика и механика сливаются, совмещаются; и чем больше механики, тем больше органики. В этом и заключается его феномен и его величие.

В Баухаузе же, как указывает Березкин, в 1920-е гг. разрабатывались разные проекты «механической сцены». Причем сама архитектура Баухауза была антропоморфна и воплощала собой новые театральные принципы. Как пишет Т. Котович, «пространственная концепция Баухауза была обращена к *пластической выразительности архитектуры*, к свободе трансформации объемов и образов. Соразмерность пластики и фигуры актера с общими законами композиции пространства и стала собственно принципом концепции “танцевальной математики” О. Шлеммера, на основе которой была создана схема конструирования игрового сценического пространства. Законом визуального восприятия в Баухаузе придавали значение главного оценочного критерия формы. В. Гропиус рассматривал их как самый совершенный инструмент любого пространственного художественного конструирования. Теория конструирования О. Шлеммера соотносилась с пространственной концепцией Баухауза и отражала характерные качества системы художественного моделирования на основе принципа универсальных структурных построений пространственной гармонии»³⁹⁵.

Что главное в этом тотальном процессе: механизация человека (вспомним «Новые времена»), или антропоморфизация вещи, его подобия? Возможно, и то, и другое, приоритет сказывался по обстоятельствам. Образы-символы куклы, марионетки, механического, полумеханического или механизированного человека были чрезвычайно распространены во всем континууме мировой культуры конца XIX – начала XX веков; ближайшие истоки этого явления можно искать в символизме, но специфическими смыслами оно начинает наполняться именно в авангарде, в частности, в культуре кабаре. Поэтому пресловутая мейерхольдовская «биомеханика», равно как и типологически родственные ему проявления «условного театра» возникли на подготовленной почве: формировалась поэтика кодированного жеста, где человек предстал телом, а тело – объектом внеположной воли.

«Для живописца жизнь в целом – своеобразный театр, в котором он имеет возможность быть главным режиссером», писал К.Ф. Юон в 1925 г. По этому поводу Н.А. Хренов замечает: «Речь идет <...> о стиле эпохи. Театрализация как стиль власти, как стиль жизни»³⁹⁶. А стиль жизни, все больше уходя от смыслов сокровенных и запредельных, явно тяготел к жестуальности, вовне направленному действию. На этом пути возникали парадоксальные смещения. Среди беспределья документальных свидетельств выделяется своей изысканностью метафизическая мысль П. Флоренского. В 1918 г. он писал в известной работе «Храмовое действие как синтез искусств», выражая идею, возникшую еще в лоне символизма: «Не к искусствам, а к Искусству, вглубь до самого средоточия Искусства, как первоединой деятельности, стремится наше время. И от него не сокрыто, где – не только текст, но и все художественное воплощение “Предварительного действия”»³⁹⁷. (Незавершенная мистерия А.Н. Скрябина «Предварительное действие» зиждилась на идее тотального преобразования мира силами «всего человечества» при помощи всех видов искусств под водительством некоего величайшего художника.) Это было действие в режиме мистерии, если воспользоваться терминологией Д. Андреева («Роза мира»).

Чрезвычайно чуткий к художественному типу мышления Скрябина Вяч. Иванов писал о нем: «В грядущей Мистерии самые особенности избранной для ее свершения местности должны были войти органической частью в состав великого целого, отменяющего раскол между искусством и природой. Все должен был нести хор, многообразно расчленяющийся и сливающийся воедино, то бессловесный и как бы глухонемой, то ясновещивый, – хор разноликий, но проникнутый единым соборным сознанием и вдохновением, не хор исполнителей, но священнодейственный хор свершителей литургического служения. Уже в “Предварительном Действе” Скрябин твердо решил, что просто слушателей в нем не будет, но все, к нему допущенные, будут участниками, если не звучащего хора, то внутренне слитого с ним сонма торжественных шествий. Так проблема “синтетического искусства”, дорогая Скрябину, разрешилась для него подчинением всех искусств единой цели, поставленной вне и выше всякого искусства, цели литургической и сакраментальной»³⁹⁸. Намерения А.Н. Скрябина шли намного дальше создания «совокупного искусства», как бы оно ни понималось, – он ставил перед собой задачу выработки некоего Всеискусства, должного достичь тотального преобразования мира конечно же в форме небывалой Мистерии. Самоочевидное участие в такой мистерии «всех» логичным образом подразумевало отмену рампы как жалкой условной преграды. Такая, пусть даже гипотетическая, отмена различия между «актером» и «зрителем» парадоксальным образом сводила в общем эстетическом поле «низкий» жанр кабаре (и пр.) и мистирию как устремленность к высотам Духа. «Мистирию он мыслил эсхатологически, – отмечал Н. Бердяев. – Но он не довольствовался музыкой и хотел выйти за ее пределы <...> Синтетические искания ведут к мистерии и этим выводят за границы не только отдельных искусств, но и искусства вообще»³⁹⁹.

Неслучайность мистерии как специфической формы художественного мышления в ту эпоху тщательно проследила музыковед В.В. Рубцова: «Мысль о создании мистерии на рубеже XIX–XX веков высказывалась не только одним

Скрябиным. Известно, что о "всесветской мистерии" писали Соловьев, Андрей Белый. Сходную идею в публицистической форме высказывает Ф.К. Сологуб в статье "Театр одной воли" <...> Сологуб обосновывает свои выводы о том, почему именно театр должен выполнить такую миссию <...> "Первая мысль, которая могла бы явиться вслед за признанием театра поприщем соборного действия, была бы, по-видимому, та, что надо уничтожить рампу, снять, может быть, занавес и сделать зрителя участником или даже и творцом представления"⁴⁰⁰. Именно по этой модели и пошло развитие не только художественных форм театра, но и форм самой жизни в XX веке!

В связи с этим нельзя не обратиться вновь к творчеству М. де Фальи, о котором убедительно писала в своей монографии «Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество» музыковед И.А. Кряжева. И дело даже не в его музыке и постановке «Балаганчика Маэсе Педро» (1919) по тексту Сервантеса, хотя по большому счету значимы и *балаганчик*, и театр *марионеток*, создающие эффект двойного *вертепа*, модель которого была рассмотрена выше. (То обстоятельство, что в оригинале слово «балаганчик» выражено храмовым термином *retablo*, включающим и коннотацию сакрально-кукольного вертепа, лишь подчеркивает общее значение этого понятия в испанском языке, обозначающего мистирию.) По этому поводу И.А. Кряжева справедливо отмечает: «Эта новая эстетика театра представления, сформировавшаяся у Фальи под воздействием разных творческих импульсов, стала глубинной мотивацией для использования театра марионеток. На этот выбор повлияли его творческие контакты с Лоркой, который на протяжении 20-х годов в поисках "первозданного" и "нетронутого"⁴⁰¹ неоднократно обращался к традиционному андалусскому кукольному театру. Уместно еще раз вспомнить их совместную работу над постановками специально для кукольного театра, которые включали пьесы Лорки "Куклы с дубинками", "Девочка, поливающая альбааку и любопытный принц", интермедию Сервантеса "Два болтуна", анонимную Мистирию царей-волхвов, представленные в доме Лорки в Гранаде в начале 1923 года"⁴⁰². В этом и корни мифопоэтики Ф. Гарсиа Лорки. «Герои Лорки хранят смутное, но властное воспоминание о никогда не виденном мире свободы и справедливости; это праздник, который они носят с собой, их горькая и высокая судьба. Царство их не от мира сего, но в этом мире им определено жить – здесь они исполняют свою человеческую миссию. И единственное, что они обретают, – это внутренняя свобода», – пишет Н. Малиновская⁴⁰³. Смерть режиссирует спектакль мира в его трагедии «Кровавая свадьба», написанной для созданного им бродячего театра под неслучайным названием «Балаган» («La Barraca»). Нелишне было бы вспомнить и гротескный «Вертеп Жадности, Похоти и Смерти» Р. дель Валье-Инклана, отсылающие к «Капричос» Гойи⁴⁰⁴. Следовательно, в культуре авангардной эпохи «балаган» являлся не только формой культуры – он был моделью мира, воскрешавшей самые архаичные слои мифосознания, как раз и отвечавшей эре Творения.

Все это означает, что распространившаяся в начальных десятилетиях XX века культура не только театра, но и балагана и цирка имела мистериальный и онтологический смысл – тема, заслуживающая отдельного рассмотрения. То есть, с одной стороны, и балаган, и цирк представляли собой сниженные, пе-

реходные формы классической театральности, с другой же – и это наиболее важно, – актуализировали древнейшие интуиции, архаические ритуалы, что как раз и свойственно переходным этапам в истории культуры. Именно поэтому испанский композитор де Фалья и обращается, как и Скрябин, к жанру мистерии – имеется в виду сценическая кантата «Атлантида», так и оставшаяся неоконченной. (Балет «Мистерия» много позже пытался осуществить и С. Дали, но его проект также остался незавершенным.) Важно то, что «Атлантида», как отмечают исследователи, представляет собой новое, осовремененное, прочтение жанра ауто сакраменталь, то есть мистериальное действо вселенского масштаба. Здесь необходимо отметить, что концепция синтеза искусств напрямую вывела к идее тотальности, массовидности и искусств, и социума.

В стране Советов распространившиеся в 20-х годах грандиозные массовые инсценировки, «спектакли–памятники», театрализованные агитшествия первых революционных годов носили, безусловно, мистериальный характер, выражая «рождение нового мира из хаоса» (В. Керженцев). «Такие спектакли–памятники, грандиозные однодневки четырежды создавались в Петербурге в течение короткого промежутка с мая по ноябрь 1920 года», пишет один из организаторов таких инсценировок С.Э. Радлов⁴⁰⁵. Здесь следует сказать несколько общих слов о ритуальной природе праздника. Всякий праздник, несмотря на кажущуюся хаотичность, непонятность или забытость – подчас для самих его участников – смысла обрядовых действий, всегда строго структурирован. Иначе и быть не может, коль скоро праздник воспроизводит модель мира, в котором идентифицирует себя определенный социум. Кроме того, праздник – это еще и игровое действо, а игра означает моделирование, организацию будущего, активное отношение ко времени и судьбе. В ритуалах праздников общество «до-страивает», утверждает собственную идентичность; это не столько праздник в его традиционном понимании формы всеобщего веселья, сколько действо, обряд, литургия, способ и возможность реализации общественных упований. Поэтому праздник и карнавал поначалу воспринимались массой как жизнетворческая форма строительства нового общества, но, оказавшись инструментом власти, очень скоро потеряли стихийность и непосредственность массового порыва. Еще бы: ведь, как фиксирует исследователь, все эти «игрища», начиная с организованного властью спектакля «штурм Зимнего», проводились по сценарию и под приглядом Красноармейской театрально-драматургической мастерской и при помощи войсковых частей же⁴⁰⁶.

Тем не менее, никогда в России не появлялось такого количества статей, всякого рода публикаций, заметок, откликов, официальных документов, исследований, книг по празднично-карнавальнoй тематике, как в 20–30-е годы. И, конечно, трудно не предположить, что сделавшаяся мировой классикой книга М. Бахтина, созданная на излете этого этапа и ставшая его кульминацией, оказалась его итогом, впитавшим в себя атмосферу и токи своего времени. «Наша действительность косвенно, но выразительно запечатлелась в этом исследовании, хотя здесь нет никакой речи о ней»⁴⁰⁷. Сам автор карнавальнoй концепции изначально заявлял: «героем моей монографии является не Рабле, а эти народные, празднично-гротескные формы», соответствующие стихии народного самоутверждения⁴⁰⁸. О. Ханзен-Лёве не случайно видит в бахтинской «карнава-

лизации» реализацию выдвинутого Шкловским «принципа остранения»: «Все приемы карнализации этого серьезного и авторитарного мира и действующие извне детерминирующих принципов совпадают с формалистским остраняющим принципом переоценки, деиерархизации, переворачивания, нарушения нормы, декомпозиции, снижения в интенциональной области – а в “технической” сфере с приемами сдвига и реализации, обнажения и монтажа, этимологизации и каламбура и т. д.»⁴⁰⁹ Причем, «Бахтин смотрит на карнавал глазами не столько современного человека, сколько человека, не знакомого с рефлексией поствозрожденческого мира. В антикарнавальной действительности он пытается обрести идеальный остров гармонии <...> Однако полифония голосов не означает абсолютной свободы»⁴¹⁰. Конечно, не означает. Вот потому-то Т. Котович полагает возможным соотнести такие «разнонаправленные векторы самосознания», как «жестко-моническую программу Малевича и диалогическую теорию Бахтина»: только так обретается в должной полноте «осмысление внутреннего пространства человека»⁴¹¹.

Видимо, есть своя закономерность в том, что позиция М. Бахтина сама по себе амбивалентна: она и противостоит (латентно) официальной культуре и идеологии и в то же время оказывается ее коррелятом. Отсюда его трактовка понятий «народ», «коллектив» как некоего феномена, который, с одной стороны, составляет оппозицию верховной власти, официальной системе, а с другой, выступает самодовлеющей, абсолютизированной сверхценностью. В результате оба концепта оказываются сторонами одной медали, принадлежащей тоталитарной аксиологии, исключающей такую ценность, как индивидуум, индивидуальное сознание. Любопытное соображение мы находим у американского исследователя феномена массы Э. Хоффера: «В практике массовых движений “театр для себя” играет, пожалуй, более постоянную роль, чем какой-либо другой фактор. Даже когда исчезают вера и возможности убеждения или принуждения, театр сохраняется. И нет сомнения, что постановки массовых движений – демонстрации, парады, церемонии, ритуал – в каждом сердце находят отклик. Зрелище массового спектакля захватывает даже наиболее уравновешенных людей. Не только участников его, но и зрителей. Очень возможно, что неудовлетворенные люди сильнее реагируют на мощь и блеск массового спектакля, чем люди, духовно удовлетворенные. Желание убежать от своего неполноценного “я” или хотя бы замаскировать его развивает у неудовлетворенных людей актерство и одновременно – готовность отдаться полностью импонирующему им массовому зрелищу»⁴¹².

Как уже говорилось, в 20-е годы игра в стране Советов стала массовой, появился площадной театр («творческий театр», по Керженцеву), стали необычайно популярны массовые театрализованные действия, шествия, манифестации, где толпа образовывала массовое тело. «Митинг и шествие выполняли функцию приобщения масс к непосредственному участию в строительстве нового общества, его быта и культуры»⁴¹³. Театральная биомеханика перерастала в функциональность и инструментализм художественного языка, а отсюда недалеко было уже и до режиссуры жизненных форм. В художественном мышлении место романтики вселенского утопизма и жизнестроения заступали фактография, прагматичность, конструктивизм. Так

утопическая вселенность русского космизма редуцировалась в балаганно-цирковую форму публичного планетария, утилитарно трактуемого как «научный театр широких масс». Примечательно, что движение конструктивизма, по сути, предлагало рационально структурированную, статическую, тяготеющую к формальной стабилизации и нормативности модель мира. «Искусство, очистившись от эстетических, философских и религиозных наростов, оставляет нам свои материальные основы, которые отныне будут организовываться интеллектуальным производством. Принципом организации является целесообразная конструктивность, в которой эстетику заменяет технология и экспериментирующее мышление»⁴¹⁴. Все это касалось не только СССР. Теория биомеханики была, по сути, универсальна (тейлоризм), и выходила за пределы театральности – к принципам «машинизации» человека и всего живого: «Законы биомеханики: тело – машина, работающий – машинист <...> жест как результат движений всего тела, законы бега и ходьбы, значение “парада” в упражнении, тейлоризация движения, глазомер, движения рук, ног и туловища, как производителей внутренних работ»⁴¹⁵. Но и сам конструктивизм был, по сути, лишь одной из форм выражения той общей атмосферы эпохи, в которой доминировали идеологическая заданность, риторичность, дискурсивность выражения.

Эволюция театральной культуры в сторону снижения была всеобщей – она обуславливалась появлением на арене мировой истории нового социального типа: человека-массы. «Сценическое искусство Европы в 20-е годы стремительно “мюзик-холлизировалось”. “В мюзик-холлы превращаются театры, и особенно цирки, которые практически прекращают свое существование”». Что касается Советской России, то, как продолжает автор вышепомещенной цитаты, потребности массового зрителя совпадали повсюду и «процесс “мюзик-холлизации” не обошел стороной и нашу страну. Потребность в разного рода развлекательных зрелищах, построенных по принципу мюзик-холльной программы, была в это время невероятно велика и, что еще важнее, удовлетворяема»⁴¹⁶. Отчего же так? Ведь «не спортивная площадка и не царство великолепно сложенных механизмов, а старинное ремесло циркачей почему-то стало метафорой мира у художников эпохи научно-технической революции»⁴¹⁷. Процесс этот был закономерен. «Активность радикальных авангардистских группировок легко находила себе применение в “низших” формах словесной экспрессии, сценического искусства и музыки (реклама, листовка, кабаре, фарс, пантомима, мюзик-холл, цирк и т. д.)»⁴¹⁸.

В 1930-е карнавализованные действия выровнялись в шеренги парадов, стихийная театральность стала направляться в профессиональное русло; соответственно акцент стал переноситься с творческого деяния сначала на «максимальную квалифицированность» художника (в конструктивизме 20-х), затем – на исполнительское мастерство (в искусстве), вообще – на виртуозность в изначальном смысле слова *virtus*, включающем в себя значения доблести, силы, мужества, героизма, добродетели. «На смену динамике 20-х годов с ее театрализованными массовыми шествиями приходили новые сталинские ритуалы – в замкнутых залах, куда допускались избранные»⁴¹⁹.

В эту же тенденцию вписывается культ спортивных зрелищ, всяческих «массовок». Характерен отчет репортера, составленный по свежим впечатлениям от массового гулянья по случаю действия «Всемирный Октябрь», поставленного на I Всесоюзной Спартакиаде в 1928 г.: «Каждую из... групп собирает и уплотняет какой-либо незамысловатый аттракцион... Меня интересует вопрос, какое воспитательное значение имеют все эти "аттракционы"... Никого (отвечает один из организаторов). Это вещи, выполняющие подсобную роль, – они *собирают* массу неорганизованных в плотные группы, а соберешь массу – легко и взять ее»⁴²⁰. «Аттракционами» в то время, как пояснял С. Эйзенштейн, называлось любое зрелище, массовое действие, а не только развлекательные мероприятия; сам он определял аттракцион как «всякий агрессивный момент театра <...> подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию <...> В полной аналогии – "изобразительная заготовка" Гросса или элементы фотоиллюстраций Родченко»⁴²¹.

Интереснейшим образом этот процесс прослеживается на примере эволюции форм и семантики массовых действий в СССР и Германии: ведь язык парадов – это язык жестов, воплощенных идеограмм. Так в 30-е годы на очищенном теле массы власть уверенно выписывала свое имя. И если верно, что мир – это книга, то справедливо предположить, что «человеческая масса – это наборная касса» (Эль Лисицкий). Поэтому на сниженном, бытовом уровне масса подсознательно стремится уподобиться элите, заголовку (случайно ли, что любая власть в то время именовалась «головкой?»), воспроизвести ее сакральный статус путем идентификации и охотно примеряет на себя функцию объекта в кино, спортивных мероприятиях и пр. Никогда не было в СССР и массового спорта – был массовый околоспортивный психоз партиципации, не изжитый и поныне. Новая государственная религия требовала не индивидуального участия (каждый индивидуальный рекорд был всего лишь репрезентацией достижений «нашести»), но массовидного сопричастия «физкультурников», сакрального сопричастия предписанным идеалам. Вообще, культуры досуга в Советском Союзе не было: ее заменила, как пишет Н.А. Хренов, «институционализация картины мира лиминария». Это в предреволюционные годы «жизнь превращалась в театр», в «театрализованный бал, взявший на себя роль "организованной дезорганизации", запланированного и предусмотренного хаоса», хаоса тем более бесшабашного, что он питался предчувствием скорого и неизбежного конца⁴²². В тоталитарном государстве существовала инвертированная практика зрелищ, где участников репрезентировала масса, а зрителями были единицы. В этом смысле смежные виды искусства – архитектура, живопись и сам театр в первую очередь – оказывались всего лишь декорациями, или, вернее, элементами сценографии огромного исторического действия, где исполнителем выступала монолитная человеческая масса. Так, и «Процесс» (1925), и «Замок» (1926) Ф. Кафки репрезентируют ситуацию ожидания, прежде всего ожидания своей участи как всечеловеческого удела.

Но и авангард – русский и европейский – уже был не столь спонтанен, и театр его непрост. Характерно, что в авангардистскую эпоху концепт театра как модели мира распадается на два полярных, но взаимосвязанных кода. С одной

стороны, происходит «циркизация театра»⁴²³, эстетика театра десакрализуется, приближается к балаганно-зрелищной эстетике цирка (пьеса-агитка В. Маяковского «Чемпионат всемирной классовой борьбы», 1920, «меломима» «Москва горит», 1930); с другой – сам цирк приобретает онтологическую функцию коллективного действия, оказываясь не столько формой досуга, сколько выражением потребности массы в самоидентификации, причащении к жертвенному приношению идеалу. При этом следует иметь в виду, что и сам цирк как действие издревле сакрален, само его название («круг») этимологически и семантически сближает его с функцией капища, церкви, требующих неизбежного ритуального жертвоприношения⁴²⁴. «Видимо, возникновение того, что позднее будут отождествлять с цирком, немислимо без символики могилы и, соответственно, тризны»⁴²⁵, – пишет Н.А. Хренов, рассматривая генезис поэтики балагана как сакрального пространства. Следует отметить, что в этом смысле мавзолей Ленина, как центр сакрального пространства – главной городской площади – функционально синонимичен образу цирка в его изначальном значении сакрального балагана, вертепа.

Современный цирк – зрелище массовое, низовое, праздничное, в силу своей массовости и праздничности именно и обеспечивающее «сопричастие к идеалу»: «В ходе праздника каждый получает возможность силой воображения перенестись в царство свободы и осуществленных идеалов»⁴²⁶. Такого рода идеи были общими для культурного сознания эпохи: «Самое значительное в цирке – это толпа, воодушевленная, жестокая и нежная, просто принимающая радость жеста»⁴²⁷. Здесь понятия «масса» и «толпа» трактуются не столько в ортегианском смысле, сколько в том аспекте, который прорисовал еще Г. Лебон в конце XIX в. в своем капитальном труде «Психология народов и масс» (1895), где он предсказал наступление «эры масс». Тем не менее следует признать, что цирк по определению был много демократичнее, чем выродившийся в элитарную форму искусства театр.

Однако с цирком всегда связаны понятия игры, гротеска, эксцентрики, смещения норм – именно эти принципы декларировались в известной книге Г. Крыжицкого «Философский балаган. Театр наоборот» (1922). Круг цирка, в отличие от рампы-окна в мире театра, нес в себе принципиально иной образ мира. «В цирке мы словно возвращаемся к изначальности рая, делаясь лучше, чище, терпимее <...> К тому же цирк ближе к чистому и обновленному искусству, чем традиционный театр»⁴²⁸, – писал в 1924 г. испанский эссеист Р. Гомес де ла Серна в обширном исследовании «Цирк», воспевшем «атмосферу цирка, этого земного ядра, этого иного, будто межпланетного пространства»⁴²⁹. Однако же и современный цирк хранит в себе фантомы архаических ритуалов. Это, прежде всего, вызов судьбе, игра со смертью, испытание, борьба, ритуальный смех. Театр требует психологизма, литературности, высокой культуры; цирк же архаичен и примитивен в смысле а-рациональности. Театр рассчитан на индивидуальность восприятия; цирк – на роевое, трибальное сознание. В ритуале главное – жест, в цирке статус жестуальности мультиплицируется его а- или сверхнормативностью, т. е. цирк ритуалистичен по преимуществу. Даже храм в этом смысле отступает на второй план каноничностью своей обрядовости.

Здесь как будто возникает противоречие. Его и подмечает В. Максимов: «Кажется, мы имеем дело с “разоблачением” спектакля, он уже не важен, если даже развязка происходит за его пределами. На самом деле роль театра чрезвычайно повышается. Спектакль, живущий по своим законам, задает условия игры “реальной” жизни – выплескивается в зал, на улицы. То, что всегда мешало театру, отвлекало его от искусства, стало его материалом»⁴³⁰.

И, коль скоро поэтика космологического, мифотворящего балагана исторически предшествует поэтике психологического, литературно дискурсивного театра, Мейерхольд (допустим) поступил совершенно правильно, обратившись к наиболее архаичным, невербальным формам выражения, получившим определение гротеска. «Театр, – определял режиссер, – являясь внеприродной комбинацией естественных временных, пространственных и числовых явлений, неизменно противоречащих повседневности нашего опыта, по самому своему существу есть пример гротеска <...> Будучи основным свойством театра, гротеск для своего осуществления требует неизбежной перестройки всех элементов, извне вводимых в сферу театра»⁴³¹. В цирке нет иерархии героев. Артисты всех жанров – это один и тот же герой, с которым ассоциирует себя зритель, сопричащающийся поэтике балансирования, переменчивости, обратимости, преобразования. Поэтому современный цирк – это не аналог римского ристалища, а жизненно-пластический оксюморон, культурный каллампур. Но и сам концепт «циркизации театра» оказывается производным от общего принципа пермутации всех основ, порождающего и гротескно-юмористический код авангардистской поэтики и картины мира.

«Юмор» в поэтике авангарда

Попутно стоит затронуть и феномен «юмора», довольно-таки специфического для поэтики авангарда. Прежде всего, это не юмор в обыденном понимании этого слова. Да, о юморе в те годы писали многие (достаточно вспомнить «Заклятие смехом» или «Смеєво» Хлебникова); некоторые разрабатывали и теорию «юморизма»; потешно-балаганный юмор (особенно в эпоху популярности Шарло) цвел повсюду махровым цветом; в практическом плане массовые развлечения, как и приобщение масс к спорту было связано появлению нового социального феномена, а именно: культуры досуга, связанной с процессами технизации и урбанизации, изменивших конфигурацию общественного бытия⁴³². Кстати, любопытно следующее соображение исследователя мифологии досуга: «В праздничных формах смех имел не непосредственное, а ритуальное значение. Он сопровождает жизнь потому, что предвосхищает новую жизнь. Смех показывает, что смерть приводит к новой жизни»⁴³³. Практически ту же мысль высказывает и М. Вайскопф: «Преображение привычных образов – словом, смехом, краской – тождественно их творению заново»⁴³⁴.

Не случайно ведь Л. Пиранделло в трактате «Юморизм» (1908) страстно призывал отделять юморизм от бытового комизма; основа юморизма – обостренное «чувство контраста», включающее в себя и трагическое и сострадательное начала. Юмористическая рефлексия требует аналитического

разложения образа, а предметом изображения является «раздробленный», «относительный», страдающий человек. «Это человек, в голове которого не может возникнуть ни одной мысли без того, чтобы тут же, сразу, у него не возникло бы мысли другой, противоположной первой <...> Эта раздвоенность, присущая особому душевному складу, передается объектам, проникает в представления»⁴³⁵. Как пишет Е.Ю. Сапрыкина, согласно теории «юморизма» Пиранделло, «художник-“юморист” обязан быть рационалистом и аналитически “разлагать” (“вскрывать”) целостный образ “в момент его зачатия”, делая видимой лишенную подчас логики игру противоположностей в сознании и поступках персонажа. Чем абсурднее созданная рассудком художника ситуация, тем очевиднее “юмористическое раздвоение” героев, тем четче видна трагическая “тень” их дурацких поступков или, наоборот, комическая “тень” их трагедии»⁴³⁶. С точки зрения поэтики, «двойственность системы Пиранделло заключается в том, что, расшифровывая одну маску, он находит за ней не скрытый смысл, а другую маску, и так до бесконечности. Тем самым юмор не разоблачает замаскированной сущности реальности, а лишь устанавливает отношение между масками»⁴³⁷. Пожалуй, трудно выразить с большей яркостью и отчетливостью художественное преломление тех принципов авангардной эстетики, которые были обозначены здесь как пермутация и энантиосемия.

Юмор как способ преодоления раздвоенности и средство обретения национальной самоидентификации выступает в эссе кубинского мыслителя Х. Маньяча «Исследование чотео» (1928). Чотео – это специфически кубинский способ юморить двоясмыслием, некая насмешка над собой и другими, как раз и позволяющая, хотя бы гипотетически, определиться в истинном континууме бытия, выработать подлинно национальный этос. Исследование феномена юмора в искусстве самым серьезным образом занимался испанский писатель Р. Гомес де ла Серна, писавший в 1930 г., что основой подлинного юморизма не могут быть ни смешное, ни комическое, поскольку истинный юмор является глубинным смыслом всякого произведения искусства. Следовательно, в поэтике авангарда юмор выступает вовсе не в обиходном смысле – он эссенциален; юмор – это «честная поэзия», примером которой Гомес де ла Серна представляет изобретенный им жанр «грегерий», то есть псевдосерьезных максим с долей абсурда, а значит, построенных на принципе сдвига. Очевидно, поэтому Гомес де ла Серна и воспекает цирк в книге с одноименным названием – «Цирк» (1924).

Колумбийский поэт эпохи авангарда Л. Видалес так объяснял новизну своей поэтики: «Должен сказать, что в моем понимании юмор – это вещь серьезная <...> Юмор – это все то парадоксальное, что бывает сокрыто в жизни человечества и, следовательно, человеческих существ»⁴³⁸. Л. Видалес, сближая образы Чаплина и Ленина, писал в одной из своих «грегерий»: «Все вещи являют собой лишь возможность своей противоположности». Что касается бретоновской «Антологии черного юмора» (1945), то это произведение выходит за рамки данного исследования и тематически, и хронологически, но и здесь юмора как такового меньше всего – так А. Бретон ставил и решал свои поэтические и политические проблемы. Ситуация с «Театром абсурда» отстоит от нашей проблематики еще дальше.

На теоретическом уровне феномен смеха был впервые рассмотрен, конечно же, А. Бергсоном в его трактате «Смех» (1900). Бергсон увидел главную функцию смеха: в любых своих проявлениях он свидетельствует о расхождении между личностью и социумом, социальной функцией индивида. Таким образом, сама проблема смеха как проблема возникла вместе с веком. И нет ничего удивительного в том, что ученый совсем иного склада, З. Фрейд, приступил к рассмотрению этой проблемы, хотя и изнутри своего учения, но все же с большим пиететом по отношению к Бергсону. Фрейд изучал проявления остроумия как чисто психическую реакцию человека, да еще и в сексуальной мотивации, но объективно приходил к более общим выводам. Так, он решительно определил, что юмор – это не комизм и не смешное в обыденном значении. Это нечто, что он назвал «сгущением» смысла (а по сути – смещением), подразумевающим его «передвигания» и «бессмыслицу». В своем труде, названном «Остроумие и его отношение к бессознательному» (1905), австрийский ученый, выдвинувший, в частности, как впоследствии и французские сюрреалисты, метод свободных ассоциаций, рассматривает остроумие как некое уклонение от нормального способа мышления, как технику, которая «пользуется сгущением и бессмыслицей для создания остроумного выражения»⁴³⁹. И Фрейд приходит к выводу, что дело не в психической «технике» остроумия, а в том, что само оно является всего лишь «подвидом комизма» и включает в себя как наивное, так и детски-простодушное типы мышления. Увлеченный сексуальными мотивациями всего и вся, Фрейд не договорил того, что впоследствии за него договорили кино и балаганный театр.

Именно поэтому образ, созданный Чарли Чаплином, оказался резонатором многих глубинных токов современности. Сейчас даже не очень понятно, чем это он так завоевывал сердца, почему стал кумиром миллионов. Конечно, массы покоряла сама техника нового, «современного» искусства – кино. Кроме того – и это необходимо признать, – первые короткометражки Чаплина, насыщенные гэггами, при всей обаятельности их персонажа, принадлежали все-таки поэтике сниженного, балаганно-циркового юмора. «Первые теоретики-киножурналисты справедливо формулировали: “В исторической перспективе кинематограф – форма эволюции Балагана”», фиксирует Н.А. Хренов⁴⁴⁰. «Всеобщее помешательство на Чаплине-Шарло! – писали в статье «Восьмое искусство» (1922) С. Эйзенштейн и С. Юткевич. – Журналы пестрят: “Шарло гуляет, Шарло на велосипеде, Шарло на роликах, Шарло у Мильерана, Шарло влюблен, Шарло-пьяница”...» Однако постепенно «совершилось превращение захудалого “биоскопа” в могущественное искусство, и гениальный Чарльз Чаплин занял восьмое место в Совете Муз»⁴⁴¹.

В конечном счете, главным в восприятии феномена Шарло стала подсознательная самоидентификация каждого «из малых сих» с образом маленького, страдающего человечка. Страдающего и сострадательного одновременно. Чарльз Спенсер Чаплин не нуждался в псевдониме – имя персонажа родилось из биографии артиста. Но маска Чарли стала обобщенным портретом эпохи. «Таким образом, Чаплин опроверг противопоставление маски и психологического характера», пишет Б.И. Зингерман⁴⁴². Тут возникает один тонкий момент:

Шарло – не клоун, не циркач, он – его противоположность. Потому что циркач, пусть даже клоун – это человек особый, выделенный, он выступает в роли, если не демиурга, то трикстера. А вот Шарло, воплощение культурного перевертыша, есть концентрация массовидного сознания. Он не клоун, но именно герой своей эпохи. Такого героя еще не было. «Материалом этого искусства был повседневный человек, приобщающийся через массовое действо и культ вождя к идее вечности», – пишет М. Туровская⁴⁴³. То же и в экспрессионистской драме, героем которой оказывается непременно обездоленный, страдающий человек, мученик и жертва. А почти обычный христианский антураж превращает эту драму едва ли не в мистерию, воспроизводящую крестный путь богочеловека на пути к преображению.

Да, авангардистский «юмор» – это не юмор в привычном смысле. Очевидно, это иноформа пермутации, сдвигологического сознания; то, что могло бы быть названным «остранением», сдвигом мировидения. А главное – в нем нет никакого «смехового начала» в бахтинском понимании, хотя, возможно, бахтинская концепция как раз и возникла в общем «остраняющем» культурном поле эпохи.

Риторика и поэтика театра

Если цирк – это все же арена, агон, театр, то маленький человек есть антагонист циркачу, трикстеру, гладиатору, да к тому же еще он – часть толпы, пассивно созерцающей агон. Он делается большим только за счет роевого феномена – то есть массового тела. Со временем, по мере становления института аттракционов, всяческих луна-парков, игнорировавших ритуалистичность и цирка, и театра, ситуация стала меняться. Все получали возможность на короткое время побывать циркачом, силачом, демиургом – и цезарем и рабом одновременно. Но не было и столь массового искусства, каким оказалось кино. А ведь кино – это не просто новая форма или вид искусства: это воплощенная иллюзия, реализованная утопия массовых упований, чего в ту эпоху не удалось достичь ни одному из видов искусств. Кино распространилось в момент разочарования – и миг очаровало всех, «околдовало», если воспользоваться термином М. Вебера, который писал именно о «разочаровании», «расколдовывании», как результате «внутреннего одиночества отдельного индивида»⁴⁴⁴. Вот поэтому кино, как снятая форма театральной эстетики, – действительно реализация массовых упований эпохи.

«В первые годы своего существования кино притягивает к себе публику с активным фольклорным сознанием, – указывает Н.А. Хренов. – Оно вынуждено возродить фольклорные традиции, элитарными видами искусства к этому времени давно преодоленные <...> Несмотря на убеждения некоторых теоретиков и философов, смысл которых состоит в том, что этот “примитив” заметно понижает уровень культуры, и несмотря на возникшие в результате вторжения кино в культуру реальные противоречия в ее развитии, кино, этому “примитиву” и “варвару”, удавалось стимулировать процесс визуализации культуры так, что в него оказывались втянутыми все некогда имевшие место культурные традиции, в том числе и забытые, передача которых в истории успела давно

прерваться, а если она и сохранялась, то или в незначительных, вырождающихся, или же в косвенных (например, литературных) формах. При этом нельзя не учитывать, что осуществляющийся в сфере кино процесс визуализации культуры оказывался не изолированным от других уровней этой визуализации. В движении культуры можно фиксировать моменты, когда накопление в пределах кино визуальных форм начинало ассимилироваться театральными формами и наоборот»⁴⁴⁵.

С другой стороны, в театре выделяются свойства мистериальности, как раз и лежащие в первооснове природы и театра, и цирка. В трагедиях Лорки, считает В.Ю. Силюнас, доподлинно «разыгрывается мистериальное действо». Ибо «Лорку интересует не сверхчеловек, а сверхчеловеческое»⁴⁴⁶ – надчеловеческое, сказали бы мы теперь, имея в виду слитность индивидуальных судеб в судьбу коллективную. Справедливо резюмирует В. Силюнас, подводя итог исследованию драм Валье-Инклана и Гарсиа Лорки: «В их сочинениях мы находим не столько заботу о судьбе своего “я”, сколько озабоченность всеобщими судьбами»⁴⁴⁷. Это типологически общее свойство дает основание другому исследователю видеть в русской театральной культуре 1910–1920-х гг. карнавальную природу: «Основой карнавальности русской культуры 1920-х годов следует признать комплекс явлений, стоящих на границе искусства и жизни, подчиненных законам праздника, игры (массовые шествия, диспуты, агитационные суды, “живая газета”, артистические кафе и т. д.) и оказывавших влияние на бытие современного общества»⁴⁴⁸.

В такой интерпретации «карнавальность» имеет скорее экзистенциальное, нежели только художественное значение. В этом смысле «преэстетизм театральности»⁴⁴⁹ провозглашал и Н. Евреинов, писавший о необходимости «восстановить целиком карнавальное действо древнерусского языческого театра, т. е. нашу дохристианскую отечественную традицию»⁴⁵⁰. Мистериальность напрямую смыкалась с прекультурными ценностями в их космогонической функции: «Когда же я произношу слово “театр”, мне прежде всего представляется ребенок, дикарь и все, что свойственно их творчески-преобразующей воле...»⁴⁵¹, ибо «жизнь – это только объект нашей творческой воли к театру нашего Духа Преображения»⁴⁵². (Говорилось и иначе, но то же самое: «Ребенок и дикарь были новым поэтическим лицом, вдруг смешавшим твердые “нормы” метра и слова».)⁴⁵³ И вышеупомянутый автор совершенно справедливо отмечал связь мистериальности «карнавальной» эпохи с образом *ребенка*, о чем еще предстоит сказать отдельно: «Не случайно огромное внимание начинает уделяться детям, которые выступают как совершенно равноправные члены общества. Внимание к ребенку в советской культуре – не просто забота формирующегося тоталитарного государства о правильной подготовке человеческого материала, как обычно полагают, а явление более сложного порядка»⁴⁵⁴. А какого? На этот вопрос убедительного ответа не дается. Остается лишь констатировать, как это и делает А.И. Мазаев: «В том <...> почему и как трансформировалось сознание российской (и не только российской! – Ю.Г.) художественной интеллигенции в середине 20-х годов, остается до сих пор много загадочного. Ясно одно, что в этом сознании наметился некий колоссальный, затрагивающий его ментальные структуры сдвиг»⁴⁵⁵.

В самом деле, театр как модель общественного сознания, подвергается радикальному преображению (характерное слово эпохи). В этом театре человек, бывший субъектом исторического деяния, превращается в его объект, становится *вещью*. «Основным материалом театра выдвигается зритель»⁴⁵⁶, писал С. Эйзенштейн в 1923 г. В этом действе начинает доминировать тело, причем по большей части разъятое; человек подвергается фрагментаризации; каждый фрагмент начинает жить собственной жизнью и обретает собственное значение. «Разъединение тела порождает самостоятельное существование его частей <...> Аффектированное "тело без органов", тело нулевой жизненной интенсивности, высвобождающее чистые энергии, в 1930-е годы станет основой поиска новой театральной стилистики в "Театре жестокости" А. Арто. В этом театре слово, жест, движение, вопль и крик, тело как знак-иероглиф, по замыслу автора, должны стать равноправными стихиями нового пространственного языка искусства, призванного совершить обряд духовного очищения»⁴⁵⁷.

В новом «театре мира» кукловод сам обращается в марионетку, движения которой ограничены и лишены пластичности, зато каждый жест исполняется особой значимостью. «В этом контексте тело не является "выражением и смыслом", и это выпадение из традиционной структуры "стратов" нарушает его "телесное единство", происходит сдвиг слоев, переименование вещей и имен. Внутренняя энергия плоти окончательно уничтожается, а текстуальная реальность мыслится как мир распавшихся знаков. Футуристический театр воплотил многие принципы, заложенные актером и теоретиком театра Г. Крэггом <...> Актер призван быть имитатором, копирующим природу, и потому он должен либо создать новую форму актерства, состоящую в "символических жестах", либо уйти, уступив место неодушевленной фигуре – "сверхмарионетке"»⁴⁵⁸. Поэтому: «Будущий футуристический театр мыслился <...> как некое синтетическое действие <...> В нем актеры должны были не только исполнять танец, совершать ритмические движения вместе с двигающимися декорациями, сценой и зрителями, но и "играть" бутафорию, костюм и реквизиты <...> Телесный аффект – характерный прием античной и средневековой театральной эстетики, находит свое выражение в новаторских идеях Крэга о "трансе тела", бешеной импровизации тела в театре, из которого изгнан режиссер и декорация, а слово подчиняется "свободному жесту актера"»⁴⁵⁹. Д.В. Сарабьянов отмечал, что «авангардная жестикуляция, авангардная поза, авангардный поступок – они тоже входят в систему авангарда, без них он немислим»⁴⁶⁰.

На этой общей основе и возникает идея «театра жестокости» Арто, понимаемого как «чистый театр», «физическая природа абсолютного жеста», возникающего на «идее действия, доведенной до крайности и до своего логического предела»⁴⁶¹. «Создавать Мифы – вот истинная цель театра, передавать жизнь в ее универсальном, безмерном виде и извлекать из этой жизни образы, в которых нам хотелось бы найти себя»⁴⁶². В. Максимов очень точно отмечает: «Определения подлинного Театра в системах Евреинова и Арто поразительно близки. Подлинный человек, "человек как таковой" открывается в "театре как таковом" и в "крюотическом театре" <...> Ключевое для Арто понятие Двойника есть художественное осуществление идеи Сверхче-

ловека, преодоление индивидуально человеческого ради общечеловеческого, обнаруженного в себе самом»⁴⁶³. Справедливо было отмечено другим исследователем: «В театре Арто видит инструмент пророчества об “истине бытия”. Он должен обращаться к глубинной сущности каждого, роднящего его со всеми»⁴⁶⁴. В конечном счете, поиск и выработка нового человеческого типа (*Зачеловека*, в терминологии Велимира Хлебникова) и были целью авангардного театра – антитеатра и мистерии одновременно.

Положительная или отрицательная маркированность жестуального знака («Наше кабаре – это жест», писал дадаист Х. Балль) являлась лишь факультативной частью характерно авангардистского духовного опыта, проявлявшейся и в индивидуальном жизненном поведении художника, и в его вербальных манифестациях, и в образе действия массового тела («тотальной личности» Арто) – словом, во всех экстериоризированных формах ментальности эпохи. Принцип эвритмии, определивший эстетику биомеханики, со всей метафизической глубиной полагался еще в основу антропософского учения Р. Штайнера. Впоследствии эстетика маркированного жеста распространилась на самые разнообразные аспекты практической повседневности эпохи. «Военный – красноармейский церемониал (парады, присяга, проводы уходящих частей), обрядность митингов и заседаний (торжественное внесение знамени, общее пение, шествие делегаций, передача эмблем)... всевозможные годовщины, акты, в особенности же уличные празднества с входящими в них как непременная часть многотысячными манифестациями, выдвигали точные внешние формы, быстро приобретающие устойчивость своеобразного ритуала... Здесь стали укрепляться мужественная походка, простой и широкий жест (поднятая рука, взмах руки), далеко звучное, ритмически построенное красноречие, хоровое пение, унисонное стаккато голосов...»⁴⁶⁵ Разумеется, все эти типично обрядовые действия были в ту пору характерны отнюдь не только для Красной армии и не только для России. «Человек – это механизм, живая машина из мускулов и нервов... Необходима культура индустриальной жестикуляции... рационализация движения, ритмизация движения», – утверждал, например, Ип. Соколов⁴⁶⁶, явно ориентируясь на теорию производственничества.

Аффектированная манера поведения, свойственная, в частности, Марионетти, была не просто и не только индивидуальной чертой личности, но проявлением типично авангардистского девиантного поведения – повышенная экспансивность, агрессивность, театральность самовыражения была свойственна большинству представителей авангардистского типа мировоззрения. Сама знаковая и поведенческая жестуальность свидетельствовала о целенаправленной интенциональности вовне обращенной творческой воли, подвергавшей коренной переделке и мир, и человека («Последняя цель культуры – пересоздание человечества <...> самую жизнь превращает она в материал, из которого творчество кует ценность», утверждал А. Белый в 1909 г.). Правомочность применения категории жестуальности к культуре авангардистской эпохи может быть верифицирована характерным соображением П. Флоренского, размышлявшего над расширительным значением понятия «слово»: «Иначе говоря, есть собственно только один язык – язык активного

самопроявления целостным организмом, и единый только ряд слов – артикулируемый всем телом»⁴⁶⁷. Через десять лет после этого высказывания русского богослова и философа французский реформатор театра писал: «Речь идет о том, чтобы заменить словесный язык языком, имеющим совершенно иную природу... Грамматику этого нового языка еще только предстоит отыскать. Жест в ней составляет и материю, и главный принцип; если угодно – ее альфу и омегу. Он гораздо более исходит из НЕОБХОДИМОСТИ речи, чем из речи уже оформившейся. Но обнаруживая в речи тупик, он спонтанным образом возвращается к жесту»⁴⁶⁸. В этом контексте нельзя не обратить внимания на писательский интерес к жесту со стороны А. Белого. Его увлечение жестом, ритмом, передачей их в письменной речи доходило до крайности. К.Н. Бугаева отмечала «все растущий с годами интерес Б.Н. к жесту и телу. Герои его последних романов говорят столько же жестами, сколько словами, даже жестами больше»⁴⁶⁹.

Эта черта поэтики А. Белого соответствовала теории и практике режиссуры Вс.Э. Мейерхольда, для которого театр был способом утверждения преимущества выразительности тела (и в особенности массового тела, и не только тела, но и вещей!) над выразительностью слова. В статье «Балаган» (1912), «где отражены все те воззрения на Театр, к которым привел меня опыт последних моих постановок, в период 1910–1912», он провозглашал: «Скоро ли запишут на театральных скрижалях закон: *слова в театре лишь узоры на канве движений?*»⁴⁷⁰ Такого рода установки были настолько характерны для театра Мейерхольда, что в его труппе текст пьесы воспринимался «как некое препятствие»⁴⁷¹. Примечательно, что Вс. Мейерхольд (и не только он) работал в методе биомеханики для постановки именно классических, традиционных пьес и преимущественно вербальных, нарративных текстов, которые как раз и подвергались девербализации в процессе создания новой семиосферы. Ставя, например, Кальдерона (в «Башне» у Вяч. Иванова в 1910 г.), он беспощадно кромсал бальмонтский перевод, зато самое пристальное внимание отдавал всяческому «шумам за сценой», которые помечал собственными ремарками, выстраивая «систему пауз». По сути дела он занимался переводом канонических форм искусства на иной, еще не вполне сформировавшийся язык искусства, что и было обозначено выше как прием пермутации. (С тех пор во круг проблемы синтагматики тела в мире возникла целая литература.)

«С уверенностью можно сказать, что В. Мейерхольд стоял у истоков создания новой семиотической модели кинетического театрального поведения, когда определяющую роль в спектакле играли новые знаковые формы: собственно жесты, выражение лица (мимика), позы, телодвижения и манеры исполнителя. Слово как вербальный знак обретает новое звучание в контексте невербальных знаковых действий персонажа», отмечает И.М. Сахно в работе «“Стратография тела” в футуристическом театре»⁴⁷². В «новом» театре статус слова-текста уступал место статусу слова-звука, паузы, молчания, ритма, жеста. Развитие же собственно театральной утопии (Вс. Мейерхольд) сопутствовало «режиссированию» общественной жизни, понимаемой как гигантский «тотальный театр». И, разумеется, маркированная жестуальность авангардного поведения включала в себя не только телесный, но и вербальный аспект: характерно лозунго-

вый, плакатный дискурс тоже был своего рода жестом. Ярким свидетельством сближения двух типов дискурсов – телесно-жестуального и вербального, идеологически нагруженного – является статья Вс. Мейерхольда «Да здравствует жонглер!», напечатанная в 1917 г. в газете «Эхо цирка». Статья сопоставляет два уличных действия: дискурсивное выступление большевистского горлана-главаря и чисто жестуальное – бродячего фокусника, который и отвоевал внимание толпы. И Таиров, и Мейерхольд, каждый по-своему, внедряли в театр средства одинаково широкого спектра: от мистерии до арлекинад. Разница была в степени условности, отделявшей обоих от «натурализма» Станиславского.

Попутно следует заметить, что устойчивое мнение о противостоянии поэтики Мейерхольда традиции «психологического театра» Станиславского является заблуждением. О.В. Аронсон показал, что, как «психотехника» мэтра, так и «биомеханика» его ученика, базируются на общих основаниях и принадлежат одному и тому же вектору превращения и актера, и зрителя в единый управляемый механизм всеобщей человеческой театральности. «В своем понимании переживания и вопреки своей же риторике Станиславский оказывается если и не антипсихологичен, как Мейерхольд, то уж точно непсихологичен. Он постоянно стремится к тому, чтобы сделать из актера психический механизм, способный находить адекватные формы представления для подвижного и изменчивого чувства»⁴⁷³. Таким образом, утверждает автор, принципы Станиславского оказались даже «авангарднее» установок создателя Условного театра. «Его теоретический посыл оказался гораздо радикальней возможностей театра самого по себе. В своей теории актерской игры он вышел за пределы театральности. Зритель и рампа стали для него явными ограничителями <...> Речь идет о претензии политики, искусства, культуры (сил репрезентации) стереть "человеческое" (аффективную коммуникацию тел). Тот "универсальный" театр, который мыслит Станиславский, в отличие от тотального театра Мейерхольда, ориентирован не на прекрасное представление, а на мимолетное переживание, связывающее людей друг с другом крепче, нежели любые социальные и политические общности, нежели любое искусство»⁴⁷⁴. Следовательно, общий принцип двуобращенности, энантиосемичности поэтики авангарда срабатывает и в этом случае.

Несколько опережая хронологию, отметим, что, когда уже в 1930-х годах нацистское руководство посчитало массовые манифестации недостаточно убедительным свидетельством всенародной преданности и сплоченности, было введено специальное предписание: «В кульминационные моменты праздника народ, исходя из своей внутренней потребности, может перебивать речи ораторов <...> Короткие выкрики: "Здесь!", "Да!", "Нет!", "Хайль!" и т. д. в слаженной хоровой речи могут выражать приятие, отрицание, усиление, клятву и т. п.»⁴⁷⁵. Текст языка (неважно, устного или письменного) требовал дублирования, если не усиления языком жестов – и это вполне совпадало с доминированием в культуре эпохи вечногo кода, опредмечивавшего даже абстрактные понятия. Процесс начался давно и достиг кульминации к 1930-м годам. В качестве выборочного примера можно привести

отмеченную выше эволюцию А. Белого с его нарастающим с годами интересом к девербализованным знакам. «Получается целый своеобразный текст жестов, созданный из отдельных выражений “языка-жеста”, тесно связанный с ремарками, диалогами», резюмирует Т. Николеску⁴⁷⁶.

Любопытным примером подобного рода двусоставности авангардистского типа мышления, отмеченной, в частности, Ж. Шенье-Жандрон, может служить одно только название колыбели самого радикального из авангардистских течений – дадаизма: «Кабаре Вольтер». Придуманное его основателем, носителем противоречиво-парадоксалистского сознания, Х. Баллем, это название столь же противоречиво удерживает в себе двойную эмблематику – низового, балаганно-праздничного действия и высокоинтеллектуальной, рационалистичной мысли. Ю. Каминская, автор предисловия к примечательной книге «Поэты немецкого литературного кабаре», специально отмечает «противоречивость», «двойственность кабаре как явления, заметную уже на уровне его истоков»⁴⁷⁷. Вообще, кабаре (и отнюдь не только в Германии) было чем-то большим, нежели просто питейным заведением с фривольными зрелищами: оно было способом культурного объединения художников, писателей и поэтов и в то же время – моделью организации жизни, общественных форм, новым способом жизнотворчества. По поводу одного из художественных манифестов видного представителя культуры кабаре комментатор прямо заявляет: «Чувствуется, что искусство кабаре движется в направлении авангарда, а история – в направлении тоталитаризма, который в облике “духовного лидера”, незримо для ничего не подозревающего автора, уже присутствует в его тексте <...> Новое кабаре, о котором мечтал Холлендер, должно было создавать атмосферу духовного руководства, близости, сообщества. Оно должно было выражать общую художественную волю и, как тогда же писал Вальтер Меринг, “обладать как минимум стремлением к стилю и ярко выраженным профилем”»⁴⁷⁸.

Вообще, обращает на себя внимание тот факт, что в авангардистскую эпоху новая культура обретает себя в средостении жанров и видов искусства, что весьма наглядным образом проявляется, в частности, в широком распространении всякого рода «кабачков», «кабаре», артистических кафе и пр., своеобразно сочетавших самые высокие и самые низкие сферы, перекодировавших тексты и языки культуры. Основная их функция, декларируемая и манифестно (в частности, Маринетти), состояла в разрушении сценической иллюзорности и создании новой реальности путем вовлечения зрителей (публики) в общее артистическое действие, которое оборачивалось особой – пограничной – формой жизни. Как ни странно, именно кабаре было той платформой, на которой только и мог сформироваться искомый, «целостный» театр. «Кабаре чаще подлинно, театр всегда развращён», утверждал, в частности, Ж. Кокто⁴⁷⁹. «Нельзя отрицать того большого значения, которое оказала театральность отрицания на современную сцену. Действуя иными, необычными приемами, отыскивая в архиве старины позабытые методы, кабаре психологически обусловило многое, на чем зиждутся искания нового театра», – писал М.М. Бонч-Томашевский⁴⁸⁰. При желании в эту стратегию можно вписать очень широкий ряд типологических сходже-

ний и параллелей. не обязательно чисто эстетического свойства. Но даже если только эстетического: тут же возникает Б. Брехт и его «эффект очуждения», подразумевающий отмену рампы, слияние зрителей и исполнителей, а главное – требование «сдвинутого» взгляда на себя и на реальность. А для этих целей Брехту (и не ему одному) как раз и потребовался «сдвинутый» язык кабаре, в котором «неполная» вербальность отчасти возмещалась жестуальностью.

Как пишет Л. Аппиньянези, автор солидного исследования, охватывающего широкую историческую и геокультурную панораму функционирования кабаре, эта форма бытования становящегося нового искусства была не только универсальной – она была имманентной поэтике авангарда: «Для авангардного искусства кабаре оказалось естественной средой обитания. В основе его лежала зрелищность, а это как раз и требовалось авангарду, чтобы заявить о себе. Художественное инакомыслие и пародирование “нерушимых” ценностей, не важно, в искусстве или в обществе, – два этих элемента кабаре удачно дополняли друг друга, оба не обходились без юмора, от безобидного подтрунивания до сатирического высмеивания, оба сохраняли связь с народным искусством. И наконец, пестрая кабареетная программа, перемежаемая ироническим комментарием, идеально накладывалась на композицию почти всех художественных экспериментов того времени. Можно сказать, что кабаре и авангард начала XX века были неразделимы: они порождали и одновременно поддерживали друг друга»⁴⁸¹.

Эволюционно то был путь из «башни» в «подвал», из салона – на подмостки, означавший театрализацию самой идеи театра и перенос его принципов в жизнь, его *остранение* через демонтаж форм и мистериализацию. Таковы не только «Кабаре Вольтер» и «театр варьете» Маринетти с его *serate futuriste* – в России 1910-х годов вспыхнула целая «кабареетная эпидемия»: достаточно вспомнить клуб «Бродячая собака», место зарождения нового искусства. Но и не только: «В 1912 году только в Москве и Петербурге одновременно поднимали занавес около 125 кабаре и театров миниатюр»⁴⁸². В разных городах выходили журналы, посвященные искусству «малых форм»: «Театр-варьете» (1906—1912), «Артистический мир» (1912—1918), «Варьете и цирк» (1912—1917), «Сцена и арена» (1914—1918). «Постоянной парадигмой русского театрального сознания начала XX века был театр-балаган, ставший идеей и образом многих сценических исканий. К тому времени история балаганного театра как такового закончилась <...> Но стоило балагану исчезнуть, и он делается объектом напряженной художественной рефлексии. Балаганы, шокировавшие совсем недавно своей брутальностью, теперь порождают изысканные сценические стилизации и входят в мыслительное пространство театральной утопии <...> Под знаком балагана проходят многие сценические опыты Мейерхольда – Доктора Дапертутто. “Балаган” – название его программного манифеста, опубликованного в 1912 году. В эстетике Мейерхольда балаган, как и комедия дель арте, – это архетип театра и одновременно символ подлинной театральности»⁴⁸³. Немудрено поэтому, что и сам Бенуа, как отмечал Вс. Мейерхольд, писал о возникновении «Мистерии в русском театре»⁴⁸⁴.

По утверждению С.В. Стахорского, при всем отличии русского кабаре от европейского, главное состояло в следующем: «Метой времени кабаре стало благодаря его особому положению в географии современной культуры – на границе искусства и жизни, что позволило ему отразить процессы, происходящие и в художественной сфере, и в социальной психологии»⁴⁸⁵. Так, в частности, по мнению исследователя, именно «соединение балагана с мистерией» обеспечивает «религиозно-космическое начало» шагаловского искусства, пронизанного цирковыми образами и шутовскими мотивами и одновременно обращенного к высшим духовным сферам⁴⁸⁶. «Балаган вечен. Его герои не умирают. Они только меняют лики и принимают новую форму», – писал В.Э. Мейерхольд.

Великий режиссер был совершенно прав – ведь балаган, со всеми его тысячелетними коннотациями, есть модель сотворяемого мира, совмещающего в себе мотивы и рождения, и умирания. «Трудности с переводом балагана на язык поздних культурных систем объясняется тем, что в балагане законсервированы несовместимые с историческим мышлением и связанные с ритуалом формы древнейшего мифологического мышления, которые необходимо реконструировать – пишет Н.А. Хренов <...> Лишь этот контекст позволит выявить амбивалентность балагана, т. е. царящую во время балаганных представлений атмосферу разгула и веселья и одновременно танатологические мотивы, стихию смерти и жертвы»⁴⁸⁷. Кроме того, Н.А. Хренов утверждает: «Точнее было бы сказать, что, умирая в своих традиционных формах, балаган продолжает существовать в многочисленных формах современного искусства. Печать балагана несут на себе все разновидности жанра комедии, самые разные формы зрелищ (цирк, театр, эстрада, кино и т. д.). Наконец, как это ни покажется странным, печатью балагана отмечена структура романа»⁴⁸⁸. Причем: «Ренессанс поэтики балагана мир переживает в первых десятилетиях XX в. в кинематографических формах (А. Дид, М. Линдер, Ч. Чаплин, Б. Китон, Г. Ленгдон и др.). Как и Петрушка, создатели киномасок выражали погружение мира в предшествующий обновлению, а точнее, новому рождению, социального космоса хаос и абсурд. Пытаясь истолковать в искусстве начала XX в. эсхатологические образы, М. Элиаде говорит, что в основе творчества многих художников был импульс разъятия и разрушения мира. Для него многие произведения пластического искусства предстают погружением в хаос. По его мнению, художников интересуют зародышевые формы материи, из которых последует сотворение новой Вселенной. Иначе говоря, они способствуют разрушению, приближая сотворение нового мира»⁴⁸⁹. Случайно ли, что возникший в балаганной «Победе над солнцем» «Черный квадрат» Малевича был концептуирован им не иначе, как «зародыш всех возможностей»?

Вся двойственность авангарда, его двуобращенность обязаны именно тому, что он возникает в зоне пограничья, на стыке культурных эонов – а потому его энантиосемичность дает о себе знать во множестве форм и явлений. То же и с «балаганом»: его культурное наполнение было лишено того однозначно пейоративного оттенка, которым он окрашен в современном сознании. Все это было больше, чем «антиповедение» и «абсурдистский гротеск»,

направленные единственно на эпатаж презренного обывателя⁴⁹⁰. И трагический «Балаганчик» (1906) А. Блока, посвященный Вс.Э. Мейерхольду, возник отнюдь не только в кафешантанной атмосфере. Ф. Гарсиа Лорка писал самые глубокие вещи для созданного им бродячего театра под названием «Балаган» («La Barraca»). Достаточно напомнить, что «Петрушка» (1911) И. Стравинского, вобравший в себя поэтику «балаганного фольклора», также опирался на «ретроспективный» мелос и фольклорные сюжеты. Чрезвычайной глубины и значимости исполнен сам образ Петрушки: это паяц, но – паяц живой, он порождение толпы/массы, ее жертва и предупреждение. В развитие музыкального мышления Стравинского родился совершенно новый язык, который был развит в «Весне священной» с неслучайным вариантом названия «Великая жертва» и архаико-теллурической тематикой, вскоре закономерно приведших композитора к неоклассицистскому мышлению.

При этом надо иметь в виду следующее обстоятельство. Высказанная выше мысль о мифогенности авангардной культуры по необходимости подразумевает ритуалистичность едва ли не всех форм ее проявления. Специально исследовавший эту проблему Н.А. Хренов пишет: «При этом зрелище как институт неизбежно соотносится с ритуалом. Поскольку ритуал в его социальных формах разрушается, зрелище выступает его заменителем, что автоматически приводит к повышению его социального статуса. В такие эпохи зрелище имитирует ритуал, по сути дела, превращаясь в ритуал. Но именно это обстоятельство моделирования зрелищем ритуала обязывает художника актуализировать наиболее архаические эпохи функционирования искусства, т. е. такие эпохи, когда зрелище не успело обособиться от ритуала, функционируя в границах ритуального действия. Поэтому как бы с точки зрения сегодняшнего дня ни критиковать практику искусства начала XX века, усматривая в ней утопические элементы, она все же соотносится с жизненно важными социальными потребностями, несет на себе печать кризисной эпохи со всеми вытекающими отсюда последствиями. Это особенно касается такого яркого проявления искусства XX века, как художественный авангард, интерес которого к архаике бесспорен»⁴⁹¹. Поэтому нет ничего удивительного в том, что такой бесспорный авангардист как Ж. Кокто пишет в 1918 г. архаически маркированный памфлет «Петух и Арлекин», где выступает в защиту нового искусства⁴⁹².

Отмеченное выше «движение» искусства кабаре в направлении авангарда, а затем и тоталитаризма проявилось больше в области именно социальной психологии, чем в эскападах представителей элитарного искусства. Эволюция театрального действия как мистерии (включавшая в свою орбиту и другие виды деятельности) шла в направлении от эксцентрики ко все более уплотнявшейся *концентричности*, сплоченности массовидного сознания. В дальнейшем балаганная архетипичность нового типа мышления выльется в рождение и нового типа искусства – «самого массового из искусств», обладающего и самыми большими возможностями воздействия на массовое сознание. «Кино этого времени можно даже представить способом тиражирования и коммуникации лубочной картинки»⁴⁹³. Крайне негативно относившийся к кино Мейерхольд писал: «Кинематограф – сбывшаяся мечта

людей, стремившихся к фотографированию жизни, яркий пример увлечения квазиестественностью»⁴⁹⁴. Кино было для Мейерхольда развлечением для толпы, а не местом священнодействия, которым он полагал истинно народный, освященный веками и многими культурами Балаган.

Парадоксальным образом, рожденный эрой технического прогресса кинематограф вполне справедливо был окрещен М. Волошиным «новым варварством» – XX век сполна подтвердил и справедливость, и недостаточность такой оценки. В начале же века не кто иной, как А.В. Луначарский видел в будущем театре некий величественный храм варварской утопии, долженствующий приводить массы в состояние «религиозного экстаза»: «Новый театр, если ему суждено возникнуть, будет варварским театром <...> Нам нужен настоящий театр, хотя бы варварский, ибо спасение цивилизации в ее варварах»⁴⁹⁵. В такого рода утопических тезисах чисто русская «соборность» и специфическая варварски-примитивистская, экстатически деиндивидуализирующая «жестокость» театра А. Арто смыкаются в общем смысловом поле авангардной мистериальности, что и было заявлено в качестве исходной посылки.

Между тем неустойчивость авангардистской картины мира и неукорененность человека в собственном Я как раз и отливаются в характерных мифообразах цирка, площадного действия, массовой жестуальности, прямо вытекающих из театрального мироощущения и эстетики жизнотворчества предшествующей эпохи – достаточно вспомнить образы циркачей, воспетых Пикассо, и не только Пикассо. И не только Аполлинером. Чаплиновский «Цирк» был снят только в 1928 г., но задолго перед этим великий артист создал образ маленького человека, ловко увертывавшегося между жерновами судьбы. Стало быть, великий человек мог быть и маленьким. Это мифосознание требовало образа Большого человека, которое и воплощалось в телесно убедительных фигурах силача, большевика, вообще – представителя массовой силы: это и «фигурины» Л. Лисицкого и гигантские «Менеджеры» Пикассо и «Большевик» (1920) Б. Кустодиева, где представлен эпизированный образ великана, попирающего массу, бытовую наличную жизнь и образы традиционного бытия вообще. Что касается Советского Союза, то здесь закономерная эволюция общественной и социальной жизни привела к десакрализации цирка и его дальнейшей театрализации, сделав его просто массовым зрелищем. Почему-то в постреволюционной России цирк (как и балаган) становится специфицированной формой культурного бытования, отчасти объяснимой появлением нового типа массовидного реципиента. «В 20-е годы цирк пользуется такой большой популярностью у массового зрителя, неискушенного в эстетических вопросах и не воспринимающего театр, что даже власть начинает уделять внимание этому виду искусства. Луначарский увлеченно и восторженно защищал цирк и строил утопические планы его развития. Именно в 1920-е годы в России появилось первое, до сих пор не утратившее научной ценности исследование о цирке...»⁴⁹⁶ Но и в Испании еще в 1917 г. Р. Гомес де ла Серна пишет свою знаменитую книгу «Цирк», где представляет его неким утопико-эсхатологическим хронотопом: «На клоунах держится цирк

и, быть может, вся жизнь, ибо наивысшим утешением служит нам мысль о том, что и после нашей смерти они будут все так же паясничать»⁴⁹⁷. Учитывая универсальную увлеченность цирком в эту эпоху и деятельность таких великих актеров как Чаплин, приходится задаться вопросом об особой функции цирка в авангардной картине мира. «Я вытряхиваю старое нутро из людских мозгов и сообществ. Деморализовать все и вся, чтоб руки метнулись в преисподнюю, а глаза к небесам, закрутить по-новому, в воображении и наяву, оплодотворяющее колесо мирового цирка...», – писал Т. Тцара, словно свидетельствуя о космогоническом, мистериальном значении авангарда вообще и цирка, в частности.

Но тут возникает чрезвычайно парадоксальная ситуация, связанная со всем вышеизложенным. У того же Пикассо образ циркача/акробата/комедианта с его небесно-соляными коннотациями соравен образам нищих, обездоленных, умаленных. Однако умаленный, маленький человек – это и воплощенная модель нового, массовидного сознания (здесь – опять же Чаплин). Стало быть, малый человек – это обращенная модель великого человека, демиурга творения. Вернее сказать, это одна и та же модель человека в энантиосемичном преломлении.

Безопорность, балансирование на ненадежном мгновении катящейся, вертящейся, крутящейся судьбы – вот суть циркачества как мифологемы и эмблемы эпохи. В новых обстоятельствах зыбкость символистских смыслов материализуется, трансцензус оказывается дискредитированным, образ мира – сдвинутым, и ответственность за мироустройство падает на человека. Лишенный полноты и цельности мир порождает в рефлектирующем сознании образы, связанные с понятиями всеобщей сдвинутости, неустойчивости, динамизма, но вместе с тем и провоцирует онтологическую озабоченность поисками иных, космического масштаба, мирооснований, лежащих за пределами умпостигаемой данности. Как уже отмечалось, циркач – по определению трикстер, но в новых обстоятельствах, в «новые времена» он выступает своеобразным демиургом деиндивидуализированного мира. Очевидно, можно утверждать, что изначально цирк является моделью мира, но – лишь в его онтологизированном значении; что же касается цирка как типа зрелища, сама его институционализация свидетельствует о совершенно другой функции: замкнутость арены, стягивающая к себе массы, есть совсем иная модель мира, прямо противоположная первой. Так, «Девочка на шаре» Пикассо являет собой типичный образец интеграции классики в авангарде – не только из-за монументальной фигуры на переднем плане: сама хрупкая плясунья есть не что иное, как «снятый» образ Фортуны, воплощающей зыбкость и переменчивость судьбы⁴⁹⁸.

В первом случае цирк выступает в мистериальной функции, которую выделял и Луначарский⁴⁹⁹; во втором – это форма трибуны и агитационной деятельности, за которые ратовал Маяковский⁵⁰⁰. (Так, в 1919 г. Совет Народных Комиссаров издает специальный Декрет «Об объединении театрального дела», подписанный В.И. Лениным.) Феномен это чрезвычайно сложный, и обе функции в нем взаимосвязаны, на что и указывает автор цитируемой статьи Н.В. Сарафанова: «Недаром журнал “Зрелища” имел подзаголовок,

где были перемешаны “низкие” и “высокие” жанры театрализованных представлений: “Еженедельник театра, мюзик-холла, цирка, массового действия, физкультула, балагана, кино”⁵⁰¹.

Так, в стране Советов в 1922 году было учреждено Центральное управление госцирками. Естественно, то был акт централизации и подчинения антиэстетистского по сути своей искусства. Но к организации взывало и само массовидное сознание, что и отмечал А.В. Луначарский в статье «О народных празднествах» (1920)⁵⁰². В 1920 г. Н. Евреинов устраивает гигантский спектакль, в котором участвовали тысячи людей – это было грандиозное действие, посвященное годовщине «взятия Зимнего дворца». Таких мероприятий, изображающих «рождение нового мира», в те годы проводилось огромное множество. Тем не менее, все попытки придать митингам, шествиям, демонстрациям, «политическим карнавалам», «политическим каруселям» и т. п. стихийно-праздничный, истинно карнавальный характер оставались на уровне намерений. Толпа народа чувствовала себя неестественно, она, по воспоминанию современника, «не научилась веселиться <...> Зрители оставались только зрителями, и толпа не пела, не танцевала, не играла так, как это естественно в праздник»⁵⁰³. «Не научилась веселиться...» В таких выражениях вскоре станет описывать своих героев А. Платонов, души которых были поражены пустотностью самого «вещества существования». В стремлении избежать выхолащивания смысла исторического процесса, власть была крайне озабочена осуществлением праздничных массовых ритуалов. Собственно, это была попытка создания «тотального театра» и «тотального» же человека. Но был ли это действительно театр? Скорее то была все же некоторая цирковая мистерия с участием толпы, реализация определенной модели мира, ориентированной на достижение идеала. В эпизодах подобного рода предвараются многие идеи и Мейерхольда, и Арто, и Брехта, и Гротовского.

И вот, если мы принимаем театр (или цирк как прототеатр) в его двойственной, энантиосемичной сущности за модель мира авангардной эпохи, то перед нами тут же вступают в логическую связь различные аспекты этой эпохи: и ее переходность, обуславливающая концепт *сумеречности*; и окрашивающий ее принцип *пермутации*, и ее пограничный характер. «Акробат это не паяц, – писал Ле Корбюзье. – Он посвятил свою жизнь работе, которая постоянно связана со смертельной опасностью. Он продельывает необычные и предельно трудные движения с удивительной четкостью и строгостью. Малейшая неосторожность грозит ему увечьем, а то и гибелью <...> Он выполняет то, что недоступно для других»⁵⁰⁴. Более того: мы тут же обнаруживаем, что смертельное трюкачество и балансирование циркача есть не что иное, как иноформа сознательно рискующего собой *авиатора*, так же вознесшегося над толпой и миром и так же нуждающегося в массовом почитании. Кроме того, указывает Н.А. Хренов, «цирк и лубок – явления не только типологически близкие, но и открытые для взаимовлияния»⁵⁰⁵. «Именно это – прежде отвергаемое – искусство в 1920-е годы стало рассматриваться художниками, кинематографистами, мастерами сцены как некая идеальная модель искусства, заключающая в себе прообраз будущего»⁵⁰⁶.

В те годы в России образовалась группа молодых кинематографистов (ФЭКС), которые попытались внедрить радикалистские тенденции авангарда в кино, прежде опробовав их на театре в постановке Гоголя. В 1922 г. ФЭКС (Фабрика эксцентрического актера) опубликовала манифест, который именовался «Эксцентризм» (авторами были Г. Козинцев, Г. Крыжицкий, Л. Трауберг, С. Юткевич). В нем декларировались принципы создания фильма как чистой клоунады, монтажа гэгов в угоду незатейливым интересам массовой публики. Принципы эти были тоже назатейливы: «Искусство без большой буквы, пьедестала и фигового листка... Бульвар несет революцию в искусство!» Дальше не легче: «Представление – ритмическое битье по нервам. Высшая точка – трюк. Игра – не движение, а кривляние; не мимика, а гримаса; не слово, а выкрик». В сущности, ФЭКСы работали на принципе остранения вещи, деавтоматизации видения. Парадокс заключался в том, что выдуманный авторами Эксцентрополис был создан в голодном Петрограде, охваченном тисками «военного коммунизма»... Случайно ли, что в фильмографии ФЭКСов столь ощутима мрачная атмосфера немецкого экспрессионизма. К этому времени в Советской стране мифологема малого человека получает государственно институционализированный извод в коллективном образе сироты – беспризорника, вовлеченного в новую социальность. Реальный факт вписывается в универсальную мифомодель. «В конце 20-х и в 30-е годы ощущалась глубокая потребность синтеза, присущего классическому искусству, – на фоне относительной исчерпанности и угасания авангардных принципов творчества»⁵⁰⁷. И вновь утопия брала верх над действительностью, а протагонистом творимого действия выступал не крылатый и гордый человек, а маленький шут, трикстер, бесшабашный прощелыга. Правда, ФЭКСы, воспевая мистическую Революцию Духа, обращались к прошлому, но и объективный «киноглаз» Вертова с его героем-массой тоже рисовал обманчивую даль будущего.

Естественно, что подобная трансформация человеческой природы остаться без последствий не могла. В итоге результатом исторического процесса, ценностным ориентиром которого выступает не индивидуум, но коллектив, масса, становится крушение гуманистической утопии и низведение горделивого «творца истории» до фигурки «маленького человека», маргинала, шута; происходит «ничтожение» (М. Хайдеггер) образа человека и мира. В 1932 г. Х. Фаллада написал роман-вопросание «Маленький человек, что же дальше?». А дальше – дальше человеческая индивидуальность, сменная «маленьким человеком», замещается человеком-массой. И на смену величавому театру Истории с его космогонической мистериальностью приходит фарсовое трюкачество цирка, оксюморон театра, культурный каламбур, а вместо эпического героя на арене появляется персонаж, в котором сразу опознало себя все человечество. Не случайно колумбийский поэт-авангардист Луис Видалес утверждал, что для современного человечества важнейшие роли сыграли два персонажа: Ленин и Чаплин.

В образе Чарли Чаплина оказался сниженно инвертированным идеал Все-человека великой Утопии авангардистской эпохи. Само артистическое имя его – Charlie, Charlot, Carlitos – представляло собой пародийный парафраз ставшего нарицательным имени Карла Великого. По мере того как мифологизированный

образ гибнущего поэта–летуна оборачивался торжествующей реальностью стаи «сталинских соколов», непобедимых, хотя и смертных летчиков-полярников, служащих прикрытием для практики террора; по мере того как массовое тело подвергалось разложению либо мумификации⁵⁰⁸, а анархический порыв институционализировался, складывался в Систему; наконец, по мере того как миф о чудовище, пожирающем своих детей, становился явью, протагонистом мира оказывался не великан-«Всечеловек», а наоборот – отщепенец, вселенский сирота с обочины истории, ведущий нескончаемое сражение с миром повседневных, обыденных вещей, встававших на его пути к обретению маленького, но индивидуального счастья. И в который раз поэтическая пронизательность Мандельштама улавливала точный образ времени:

А теперь в Париже, в Шартре, в Арле
Государит добрый Чаплин Чарли.

(1937)

И это, пожалуй, был последний штрих к портрету великой эпохи, который важно увидеть в его изначальной целостности и связи составляющих его частей.

Традиция как новаторство

Ретроспективизм авангарда в рамках его эстетической системы оказывает явление того же порядка, что и самые радикальные новации: в этом смысле обе противонаправленные тенденции служили практике пермутации культурных норм. «Именно “пассеизм” – этот самодовлеющий культ прошлого, памяти, ставший отличительной чертой европейского и русского символизма, – явился одной из основ футуристического сознания как его антипод, как исходная отправная точка (вернее – точка “отталкивания”) в его самоопределении»⁵⁰⁹. Поэтому авангард на равных основаниях сопрягает актуализированную архаику с лубочной стилистикой «третьей культуры», а ассимилированную классику – с неостывшими неологизмами и речетворчеством: все это были проявления одного и того же основного приема сдвигологической поэтики. Т. Малинина считает важным «отметить предопределенность внутрителивого диалога с классикой, генетически заложенного в проектно-образных идеях-принципах авангарда»⁵¹⁰. В этом аспекте теряет всякий смысл сама (довольно тривиальная, а потому и распространенная) постановка вопроса о «неклассичности» искусства XX века. Тем более, что и понятие «классики» – вещь весьма условная. Как модель культуры авангард не есть сплошное разрушение, а лишь слом непосредственно предшествующего и восстановление традиций.

Т.С. Элиот однажды высказался по этому поводу просто и ясно: «Конечно, если бы единственная форма традиции, усвоения прошлого, заключалась в беспрекословном следовании путями, проторенными предшествовавшим нам поколением, в робком и слепом копировании его достижений, то такая “традиция” не представляла бы для нас никакого интереса <...> однако традиция – понятие гораздо более широкое и значительное. Ее нельзя унаследовать, и, если вы хотите приобщиться к ней, вам придется немало потрудиться. Тради-

ция прежде всего предполагает чувство истории <...> в свою очередь, это чувство истории предполагает ощущение прошлого не только как прошедшего, но и как настоящего <...> Это чувство истории – чувство непреходящего и преходящего, ощущение слитности непреходящего и преходящего – как раз и определяет отношение писателя к традиции. И именно оно позволяет писателю с особой остротой осознать свое место во времени, свою современность»⁵¹¹. Но традиция ли это в привычном, рациональном понимании? Скорее, речь идет о некоторой нетрадиционной, нелинейной традиции, в лоне которой и само понятие классики наполнялось особыми смыслами. Так, еще М. Вламинк утверждал: «Не тот классик, кто подбирает и применяет когда-то хорошо сделанное. Классик тот, кто создает заново, для себя, как создают новую жизнь»⁵¹².

Так, Ип. Соколов, лидер эфемерного, но характерного русского «экспрессионизма» (всего за пару-тройку лет пережившего несколько конфессий – от имажинизма до конструктивизма), декларировал в 1919 г.: «во-первых, мы – синтетисты: синтез всех достижений в поэзии, в живописи, в театре, в музыке и т. д.», и уточнял, что в музыке они принимают «достижения неоклассиков Танеева, Глазунова <...> Рахманинова, импрессионистов Дебюсси, Равеля, Делажы, Поля Дюка, модернистов Штрауса, Регера, Шёнберга, Скрябина, Стравинского, Прокофьева и Гнесина»⁵¹³. Но и в музыкальной сфере процесс развития происходил по обратно-поступательному принципу: в момент всеобщего обращения к новым формам «наблюдается возрождение интереса к творчеству Баха и Генделя», возникает «движение “Назад к Моцарту”» и т. д.⁵¹⁴

Как уже было показано, авангард – и в этом тоже сказывается двойственность его как культурного феномена – стал обращаться к традиции, к классике в самый момент слома ее. Исследовавший эту проблематику на примере творчества Эля Лисицкого И. Духан пишет, что «именно в 1920-е годы “новый классицизм”, во многом парадоксально, стал своеобразным “синтезом авангарда”, причем в этом синтезе противоборствовали и взаимодействовали архаизирующие и инновационно-модернистские тенденции»⁵¹⁵. У пионера авангарда П. Пикассо классицистская тенденция дала знать о себе уже к 1914 г. и не затихала никогда. Не случайно свой «диалог с традицией» Пикассо начал именно в серии «Художник и модель». Ведь «именно в период своих неоклассицистских пристрастий Пикассо сказал: “Искусство греков, египтян, великих художников других времен не является искусством прошлого, возможно, оно сейчас действеннее, чем когда-либо”»⁵¹⁶. И когда Я. Тугенхольд ощутил веяние неоклассицистской тенденции в западноевропейской авангардной живописи, он написал: «Теперь, когда идея классицизма и возврата к Энгру носится в воздухе, как во Франции, так и в Италии, – Пикассо показал, что и он способен увенчать себя лаврами классика»⁵¹⁷. Диалог Пикассо с классикой был проникновенно уловлен и нашими современниками, организовавшими в 2008 г. в Париже сразу на нескольких площадках грандиозную экспозицию «Пикассо и его учителя», где великий реформатор оказывается данником, учеником и антагонистом крупнейших живописцев разных времен и культур. Впрочем, как справедливо и аргументированно замечает М.А. Бусев, «в диалоге с классикой Пикассо был не одинок». Еще бы, взять хотя бы «диалог» «Дейнека – Ходлер». И таким «диалогам» несть числа.

Специально занимавшаяся проблемой «авангардного классицизма» Е. Тараканова отмечает, что уже в 1919 г. появляется статья Де Кирико «Возвращение к ремеслу». «В том же году выходят “Метафизическая живопись” Карло Карра и книга Адольфа Вильдта “Искусство мрамора”. Все публикации стали документами эпохи, свидетельствующими о том, что убеждение в необходимости реабилитации таких понятий, как *мастерство* и *техника*, прочно укореняется в сознании художников»⁵¹⁸. В скором времени в Италии возникает группа «Новеченто» (1922–1926), сознательно ориентированная на своеобразно понимаемый неоклассицизм: отрицание реалистической миметичности компенсировалось натуралистическим монументализмом форм. В этом отношении представляется чрезвычайно важным следующее соображение Е. Таракановой: «Разумеется, идея порядка, владевшая умами художников, поэтов, литераторов, мыслилась как духовная категория, т. е. как некое воление, непосредственно организующее и регулирующее духовную деятельность»⁵¹⁹. В той же Италии, как отмечает исследовательница, возникает концепция «современного классицизма», учредители которой утверждали в 1920 г.: «Мы полагали естественным сопоставить два понятия, казалось бы, непримиримые, “классицизм” и “современность”, в чем и ныне состоит суть нашей позиции»⁵²⁰. Все это так, неоклассицистские тенденции служили питательной средой для авангардистских авантюр в мировом масштабе; только вот в Мексике монументальное искусство деянием творцов мурализма (Ороско, Ривера, Сикейрос) само выступило носителем и проводником авангардистских веяний. Впрочем, с Латинской Америкой вообще все было иначе, чем в Европе.

Что до Италии, то здесь бывший футурист Дж. Северини пришел к неоклассицизму в результате собственной творческой эволюции, результаты которой он засвидетельствовал в манифесте «От кубизма к классицизму. Эстетика числа и циркуля» (1921). «Начинает проявляться насущная потребность в возрождении школы», – писал он⁵²¹. И эта тенденция была характерна отнюдь не только для итальянской культуры. Конечно, творчество итальянских «метафизиков» и «новечентистов» – случай особый, но вот однако же: «Дух классицизма овевает нас уже со всех сторон», – писал «неоклассик» А. Эфрос еще в 1922 г., а в 1926 г. Жан Кокто выступил уже с «Призывом к порядку», где выступал за дисциплину и хороший вкус в литературе. В 1923 возникает движение «неоклассицизма» и в России, «строящее творчество на базисе чистого классицизма, обогащенном всеми достижениями новых и новейших литературных школ, без уклонения в их крайности и аномальности»⁵²². Сюда же следует вписать и традицию мирискусничества, влияние которой на становление новой стилистической системы было рассмотрено выше (Бенуа – Дягилев). Интеграционная сущность будущего искусства постулировалась на идеологически установочном уровне и вожжами нового мира: «Новое искусство возродит все старые формы, созданные развитием творческого духа. Разложение и распад этих форм вовсе не имеет абсолютного значения (выделено мной. – Ю.Г.), т. е. не означает их абсолютной несовместимости с духом нового времени. Нужно только, чтобы поэт новой эпохи передумал человеческие думы, почувствовал человеческие чувства по-иному», – писал Л.Д. Троцкий⁵²³.

По этому поводу А. Эфрос, автор статьи «Дух классики» поясняет: «Всюду возникает неустойчивое равновесие, но каждый слой, каждый кусок, каждый атом умирающей жизни ищет полной опоры. В хаос вносится членение, отбор и сочетание. Впереди должен возникнуть новый космос быта. Вместе соединяются новое и старое <...> Революция входит в линию традиции, но уже традиция обновлена революцией <...> В русло классической традиции бережно вводятся и тревога футуристических ритмов, и тяжесть кубистических массивов, и огненность экспрессионистических бессмыслиц. Ими молодееет традиция. Но это не ее норма, а ее материал»⁵²⁴. Неудивительно поэтому и сопоставление творчества К.С. Петрова-Водкина и итальянской «метафизической живописи» как типологически сходных явлений, равно принадлежавших неоклассицистской тенденции⁵²⁵. Хотелось бы только добавить, что творчество русского художника 1910–1920-х годов, в отличие от итальянских и французских его коллег, обладает еще большей метафизичностью, связанной с традициями русского космизма, ощущением мира как *мира*, человечества, вселенной.

В практической деятельности создатели новой культуры в своих первоначальных исканиях не могли не учитывать опыт мировой культуры, потому что сам их поиск и был стимулирован «старой» культурой, искавшей способа самообновления и самопродолжения в новых формах. «Странное дело, они ненавидели традицию, но не могли без нее жить» – вспоминает дадаист Ф. Глазнер⁵²⁶. И все же даже пуристски ориентированная группа русских «неоклассиков» утверждала в своей Декларации, что «не считает для себя обязательным традиционные, веками выработанные и застывшие формы слова – сонет, терцины, триолет и т. д., ставя одной из своих задач дальнейшую разработку их и допуская возможность вариаций»⁵²⁷. Это означает, что поэтика авангарда постоянно и повсеместно обращалась, не могла не обращаться к традиции, но – в сдвинутой, претворенной новаторством форме.

Так, М. Эрнст, много преуспевший в разработке новаторских пластических приемов, охотно имитировал технику старинной гравюры, сообщая ей сюрреалистическую галлюцинозность (таковы, в частности, его иллюстрации к «Повторениям» П. Элюара). Замечательный образец претворения классики футуристической аномативностью предлагает, например, Жак Липшиц в своей скульптуре «Женщина со змеей» (1913), явном парафразе знаменитого «Лаокоона». В высшей степени отчетливо высказал идею об имманентном ретроспективизме авангарда Отто Дикс: «Для меня новаторство в живописи заключается в расширении ее содержания, в интенсификации средств ее выражения, т. е. всего того, что уже присутствовало в творчестве старых мастеров...»⁵²⁸. Почти буквально перекликается с ним В. Кандинский (один из многих!): «Сам я никогда не чувствовал в своих вещах уничтожения уже существующих форм искусства: я видел в них ясно только внутренне логический, внешне органический неизбежный дальнейший рост искусства»⁵²⁹. Классицистски ориентированный монументализм сопровождал авангардную революцию едва ли не с самого начала: у Де Кирико эта тенденция выявилась очень рано, еще в 1909–1914 гг., у Р. Магритта, поклонника Де Кирико и М. Эрнста, при всем его иллюзионизме, константой всего творчества становится вещно-ощутимый, тяжелый псевдо-

миметизм. В этом отношении представляется весьма справедливым следующее соображение Н.С. Павловой: «Важнее, чем попытки "отмены", была, как мне кажется, пронизывающая культуру XX в. оглядка на прошлое. Перед авторами тысячелетняя культура, которая теперь впервые с такой интенсивностью переосмысливается, перестраивается, пародируется <...>, а отнюдь не только "отменяется"»⁵³⁰.

Этот тезис замечательно подтверждается следующим в высшей степени показательным примером. Без сомнения, величайшим формотворцем (а без формотворчества нет искусства) XX века является П. Пикассо. И, пожалуй, самым выдающимся и, как говорится, знаковым для эпохи произведением единодушно признается его «Герника». Это огромное полотно (3,5 × 8 м) впервые было выставлено в павильоне Испании на Международной выставке в Париже в 1937 г. и представляло собой не только эмоциональный отклик на бомбардировку древнего баскского городка, но символическое выражение человеческой трагедии, онтологически воспринятой человеком XX века. И лишь недавно испанский исследователь (Х.П. Виндаль) случайно обнаружил, что и «Герника», и созданная двумя годами раньше серия гравюр «Минотавромахия» (симптоматичны и техника и тематика!) являются образным парафразом гравюры «Ярмарка в Куэрникабре», созданной полузабытым уже художником М. Наварро еще в начале XIX века. Композиционное, образное и экспрессивное сходство «Герники» и «Ярмарки» настолько поразительны, что шокированные параллелизмом испанские искусствоведы поначалу не решались говорить об открытии, дабы избежать спекуляций о плагиате. Однако в данном случае плагиата быть не может – это совершенно типичный случай авангардной реактуализации канона, традиции, классики. Добавим к этому, что типологически «Герника» необыкновенно сходствует с ломано-рваной пластикой композиции «Ночь» (1918–1919) немецкого экспрессиониста М. Бекмана, который сам говорил: «В моей "Ночи" важно не просмотреть метафизическое в объективном», а метафизика, по его мнению, – это «судьба, отраженная во внешнем облике человека»⁵³¹.

Не случайно С.П. Батракова почти интуитивно отгадала секрет полотна Пикассо: «Герника трагична, но "сниженный" язык примитива, балагана, кукольного театра вносит в трагическую сцену привкус иронии». Более того: «В этой картине, собственно, гротеска нет. Ведь гротеск предполагает смысловую деформацию образа при сохранении чувства реальности этого образа, а персонажи "Герники" намеренно условны»⁵³². Конечно, дело не в нарочитой деформации – просто у Пикассо всегда были особые отношения с классикой, которую он каждый раз «играл» по-своему. О том, как он «играл» классику, убедительно писала В. Крючкова, угадав в его подходе принцип «двойного кодирования»: «попутный анализ изобразительного языка с авторскими комментариями к нему, насмешливые отступления от академических правил, незаметные трансформации сюжета. Пикассо увидел оборотную сторону натуropодобного мимесиса и, обнаружив его условности, довел их до противоречия, до парадоксального столкновения тонко разработанной системы с самой собой <...> Неверным было бы утверждение, что Пикассо "искажал" классический язык. Напротив, он сохранял ему верность, но при этом обнажал его скрытый аппарат, чтобы продемонстрировать грамматическую конструкцию,

определяющую правила построения изобразительного текста (синтагм)»⁵³³. На наш взгляд, подобный прием вполне можно было бы назвать принципом двойной парадигмы, ибо он срабатывает в большинстве явлений авангарда. Поэтому И. Аксенов имел все основания утверждать по поводу гения Пикассо: «Объем его деятельности, значительность его творчества измеряются количеством воспринятого и воссозданного»⁵³⁴.

Но тут, пожалуй, случай особого рода, а насколько он типичен, еще только предстоит выяснить. Пикассо, который, как известно, никогда в своей творческой эволюции не удовлетворялся найденными или освоенными манерами, после кубистского, а затем пародийно-неоклассицистского периодов, которые сменил какой-то сюрреалистический надрыв, впадает в творческий кризис. Немолодой уже, пятидесяти пяти лет, художник испытывает душевный разлад, в котором, как это часто бывает, совпали и личные, и внешние, действительно мрачные, обстоятельства. Возможно, начало этого периода восходит еще к 1929 г., когда он, атеист, неожиданно для себя пишет небольшое «Распятие», выполненное, кстати, как повтор фрагмента алтаря М. Грюневальда (!). В 30-х он даже решает навсегда забросить живопись. (И не только живопись, но пластическое творчество вообще, с тем «чтобы целиком посвятить себя пению».) И тут он, с детства страдавший дислексией, то есть патологической неспособностью выражать себя в слове (что, возможно, и обернулось его гипертрофированным художественным даром), начинает писать стихи, причем стихи определенного рода, вполне сюрреалистического толка. И первое из его стихотворений (1935) звучит вполне программно: «если я думаю на каком-то языке и пишу “в лесу собака идет по следу зайца” и хочу перевести все это на другой я должен сказать “стол из белого дерева погружает лапы в песок и почти умирает от боязни понять насколько он глуп”»⁵³⁵. Вот в этом-то приеме перевода с языка *ratio* на язык сдвинутости, буквально идиотизма⁵³⁶, и состоит характер обращения художника авангарда к канону и традиции, и, в частности, феномен «Герники».

Тема страдания, катастрофизма пронизывает все его творчество этой поры, рождающее образы сплошного кошмара. Возможно, состояние художника в этот период лучше всего передает душераздирающая «Коррида» (1934). Так что «Герника», вне всякой зависимости от деформирующих приемов, связываемых обыкновенно с написанными много ранее «Авиньонскими девицами», где гротеску уж точно привольно, проросла у него уже давно. (Равно как и сама картина про девиц с улицы Авиньон, которую Пикассо вначале собирался назвать «Философическим борделем».) Но дело не в этом. В художественном сознании Пикассо происходит коренной перелом: пережитый кризис приводит его к тематизации мышления. «Теперь художник работает большими сериями и циклами, однако они частично пересекаются, накладываются друг на друга, так что весь свод живописных, графических, скульптурных произведений смыкается в единый, пронизанный ссылками гипертекст»⁵³⁷.

Несколько выходя за рамки проблемного контекста, следует отметить, что на основании изложенного можно сделать, как минимум, два вывода. Первое. Эволюция творчества Пикассо приводит его в начале 30-х к тому, что можно было бы определить как рецидив авангардного мышления. Это некий «вторич-

ный» авангард. Но этот феномен, очевидно, носит довольно частный характер. Далее. Сам этот «вторичный», консолидированный, отлитый в предустановленные формы авангард представляется, хотя и изнаночной, но все же структурно изоморфной моделью тоталитарных изводов авангарда, также апеллировавших к традиционным, «правильным» формам искусства. В любом случае, неявным методом формо- и сюжетостроения оказывался именно ретроспективизм, приобретавший к 30-м годам форму некоей ортодоксии. Остается только заметить, что подобный уровень цитатности был характерен и для другого испанского гения – С. Дали, но эта тема требует отдельного большого разговора.

Еще более симптоматичным представляется феномен ретроспективизма, интересно рассмотренный Е.И. Кириченко на материале русского зодчества, правда, более раннего периода. Отмечая внутреннюю сложность и даже противоречивость этого явления, исследовательница пишет: «Особенность ретроспективизма не только в сознательной ориентации на прошлое, но в сознательном стремлении к реконструкции формальной системы стилей прошлого, то есть к целостности <...> Но он тяготеет не к органической целостности модерна, а к целостности, отличающей изначально двойственные архитектурные стили нового времени...» Не менее важно другое: «Широта общекультурной программы ретроспективистов обуславливает широту их подхода – они стремятся не просто к созданию архитектурного стиля, а стиля эпохи <...> Ретроспективизм стремится к цельности, но, понимая под цельностью не только принцип, а и единство форм, он сознательно допускает любое единство, основанное на моделировании художественной системы стилей прошлого, если только оно реконструирует стиль с достаточной последовательностью. Ретроспективизм не исключает “многостилье”, родственное “многостилью” эклектики, изменяется лишь масштаб единицы, где требуется сохранить единство стиля»⁵³⁸. Такой единицей теперь оказывается не тектоника, не ордер, не деталь, не декор, а город, народ, масса, в пределе – человечество. Именно поэтому в ретроспективизме ощутим некий «крен в сторону насильственной унификации, тотальности форм»⁵³⁹. Фактически авангард был столько же занят поиском новых путей, сколько и обретением опор в традиции. Деактуализация исчерпавшего себя канона сопровождалась реактуализацией многих канонов.

Установка на дерационализацию дискурса подразумевала и абсолютно произвольную интерполяцию элементов традиционной культуры. А.Туфанов совершенно определенно постулировал в «Основах заумного творчества»: «Генетическая семантика при воспроизведении эпох, редуцируемых в будущее и обратно, – редукция современности в прошлое»⁵⁴⁰. В этом случае, независимо от того, шла ли речь о классике или архаике (и те и другие реминисценции могли проявляться одновременно, совокупно, как это происходило, например, в творчестве Пикассо), важен был факт наличия канона, который, однако, брался не в своем качестве одной из основ традиционной культуры, а наоборот – как деконтекстуализированный и девальвированный фрагмент, сведенный к минимуму смысла и формы, шедший в дело строительства нового мира. Самый феномен социальной и культурной революции не сводился к полному и радикальному перевороту всего и вся – вопреки этимологическому значению слова

«революция»: в действительности происходила не только и не столько смена одних смыслов и знаков на другие, сколько актуализация существовавших раньше и лишь востребованных в определенный момент культурных тенденций. Так, в английской культуре авангардная революция проходила, как пишет Т.Н. Красавченко, «под флагом традиционализма», причем, «именно американцы (Паунд, потом Т.С. Элиот) – в 10–20-е годы ввели в англоязычный критико-литературный обиход понятие и теорию “традиции”», которую они весьма избирательно искали «у елизаветинцев, у Шекспира, его старших и младших современников, у английских поэтов-метафизиков XVII в., в поэзии барокко...»⁵⁴¹

Особенно востребованными были формы культуры барокко – как в России⁵⁴², так и на Западе⁵⁴³: естественно, что одна «горячая» эпоха привлекала к себе другую, также построенную на принципе сдвига образа мира. Отметим при этом, что часто под «барокко» художники и теоретики авангарда понимали очень разные вещи, главным было «сдвинутое» состояние мира и искусства. Что же было общего в этих далеких исторических рифмах? Только одно: и одна, и другая эпоха равно отмечены особым тяготением к целостности (М.В. Алпатов отмечал, что «барокко тяготеет к целостной системе»⁵⁴⁴), интегрированности картины мира в обостренно переживаемый момент ее переходного, буквально революционного состояния, причем «сдвиг» и в том, и в другом случае носил тотальный, вселенский характер. Барокко так же революционно по отношению к Ренессансу, как авангард – по отношению к реалистическому видению мира XIX века. О переходном же состоянии русского барокко как его конститутивной составляющей убедительно писал автор специального исследования И.А. Чернов, справедливо полагающий, что барокко XVII–XVIII вв. определило особый культурный тип русского становленческого бытия⁵⁴⁵. То, что авангард является эпохой перехода по определению, доказывать не приходится. *Авангард – тип культуры пограничности*. Поэтому специалист по барокко считает возможным говорить о «конвергентном характере барокко и авангарда»⁵⁴⁶.

Сопоставимость авангарда и барокко уже не раз привлекала к себе внимание специалистов⁵⁴⁷. Автор книги «Поэзия русского барокко» (1991) Л.И. Сазонова, например, пишет: «Историко-культурные эпохи барокко и авангарда, разделенные почти полутора столетиями, словно притягиваются друг к другу нитями многочисленных взаимных переключек и соотражений через головы классицизма, романтизма и реализма <...> при том, что в истории культуры прямое контактное влияние одного направления на другое отсутствовало»⁵⁴⁸. Здесь важны не сами изначальные формы барокко, всюду разные, но факт обращения к ним авангардной культуры. «Люди нашего времени, люди интенсивной детали – люди барокко», – заявлял В. Шкловский⁵⁴⁹. «Мы переживаем эпоху барокко...», – писал И. Аксенов⁵⁵⁰. Х. Ортега-и-Гассет в 1915 г. с интересом констатировал, что «интерес к барокко растет с каждым днем» и уточнял свое понимание актуализированного барокко: «Новое восприятие жаждет в искусстве и в жизни восхитительного жеста, передающего движение»⁵⁵¹. Экспрессионист О. Кокошка прямо писал: «Я унаследовал традиции барокко...». Родственность с поэтикой барокко обнаруживается даже у жизнелюбивого В. Каменского⁵⁵². Конечно, речь не шла о прямой ассимиляции, апроприации или подражании – повышенная чувствительность к формальной стороне знака, его фактуре под-

разумевала совершенно разные, даже противоположные онтологические основания, о чем интересно писал И.П. Смирнов в работе «Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в.». Тем более странно читать предположение того же автора о том, что, якобы, авангардисты исходили из инвертированного барочного представления о мире как книге письмен: «Вернувшись к представлению о мире-книге, выдвинутому в свое время искусством барокко, футуристы увидели в алфавите модель универсума <...> Всечеловек XX в., конструировавший универсальный язык, тем самым возрождал идею "lingua Adamica", свойственную барокко»⁵⁵³.

И дело совсем не в барокко: симпатии авангардистов привлекали и вполне нормативистские формы, если они оказывались *архаически* маркированными: «Читая Хемницера, Хераскова, вы должны понять, что такое новое слово», – писал, например, М. Матюшин. Вписанность Маяковского в традицию была видна практически невооруженным глазом⁵⁵⁴. Исследовавший воздействие поэтики барокко на искусство авангарда Дж. Боулт с полным основанием делал вывод, имеющий общеметодологическое значение: «Чем больше мы анализируем историю русского авангарда, тем больше осознаем, что он чаще развивался, резюмируя и пересматривая стили прошлого, чем полностью их отрицая»⁵⁵⁵. Функциональный характер понятия «традиция» по отношению к литературе как системе, эволюция которой подразумевает «изменение функций и формальных элементов», специально отмечал Ю.Н. Тынянов в работе «О литературной эволюции» (1927)⁵⁵⁶. Принцип авангардистского гротеска, обыначивающего картину мира, генетически восходит и непосредственно продолжает стилизаторскую тенденцию предыдущей художественной формации: ар нуво, эклектизма; а стилизаторство определено нуждается в объекте пересмешничества. Стилизаторство – это «снятая» форма базовой стилистической основы, всегда нуждавшейся в «иновидении» для собственного развития. Поэтому сам механизм ассимиляции инокультурных форм авангардом ничего специфического в себе не несет. Можно констатировать, что, как это ни парадоксально, обращение авангарда к прошлому (ретроспективизм) сопологало простоту лубка, примитива и ясность классических форм с темнотой воскрешаемого им барокко. Более того: зачастую кубизм проникал в новое искусство через фольклорные формы и на основе исторических форм барокко⁵⁵⁷.

Очень интересно и обстоятельно принцип актуализации (рецепции) авангардом старых культур исследует Е.А. Бобринская, видящая в этом приеме общекультурный смысл. «"Архаизация" культуры в начале века, безусловно, не была новшеством, связанным только с радикальным экспериментом в искусстве авангарда. Скорее, авангард лишь развил (иногда в достаточно резких и парадоксальных формах) одну из существенных тенденций культуры конца XIX и первых десятилетий XX века, проявляющуюся в самых различных областях»⁵⁵⁸. В результате анализа исследователь приходит к выводу о наличии нескольких, совокупно проявившихся факторов. Наиболее важным и общим из этих факторов, как совершенно справедливо отмечает Бобринская, можно считать, как пишет она, «своеобразную новую "мифологию", замешанную, с одной стороны, на вполне традиционных образах, а с другой, – на сугубо современном естественнонаучном мышлении»⁵⁵⁹. Это

странное сочетание сугубо позитивистской, геллертерской научности с необычным отрицанием всякого *ratio*, с устремленностью к мистицизму, оккультизму, всяческой до-культурности чрезвычайно характерно для духовного состояния эпохи.

Вообще, характер ассимиляции традиций авангардом – особая тема⁵⁶⁰. Традиционные формы искусства включались в систему авангарда в качестве произвольных инкорпораций, которые, однако, функционировали не в режиме «чужого слова» (ибо они лишались референциальных связей, культурного содержания, своих изначальных смыслов), а в качестве вспомогательного материала в деле строительства нового культурного текста. Иногда это была цитация, иногда – парафраз, иногда – актуализация архаики, но всякий раз такое обращение приобретало форму гиперболы, гротескового сдвига, то есть пермутации. Ж. Шенье-Жандрон категорически утверждает: «Неустанное обращение сюрреализма к выразительным средствам прошлого приобретает поистине прометеевский размах. Между тем, на их основе он вырабатывает собственные ценности – и сложившийся впоследствии образ вряд ли спутаешь с “истоками”...»⁵⁶¹. Это, безусловно, верно. Более того: выраженная здесь теза намечает возможность интерпретации самых герметичных «текстов» авангардной культуры. Возьмем случай «Большого стекла» (1915–1922) М. Дюшана. Это загадочное, невероятно громоздкое произведение, чаще каталогизируемое как «Новобрачная, раздеваемая своими холостяками» – «*La mariée mise a nu par ces célibataires, même (Le grand verre)*» – практически не поддается дешифровке. Оно так никогда и не было достроено, содержание его абсолютно бессмысленно и аморфно, хотя описания и экспликации как раз и составляли часть проекта. Но самое интересное – это его название, переводимое и как «Большое стекло», и как «Великое прозрачное», и как «Большой стакан», хотя данное произведение действительно находится внутри большого стеклянного полотна. Во всяком случае, возникает некая многослойная прозрачность, уводящая, возможно, к широко известному афоризму А. Мюссе «*Mon verre n'est pas grand, mais je bois dans mon verre*» («Стакан мой не велик, но я пью из своего стакана»). Если эта версия верна, то «разрушитель культуры» М. Дюшан как раз и оказывается своеобразным, своеобразным (именно в этом смысле выражения) продолжателем и хранителем традиций национальной культуры, а творчество его являет собой образец «перевода» языка традиции на язык авангарда. Впрочем, с той же степенью достоверности (равно как и с нулевой) возможно и иное истолкование: слово «*verre*» представляет собой анаграмму глагола «*gêver*» (мечтать, грезить, бредить).

Итак, декларативно отвергающий традицию авангард на самом деле насквозь цитатен и весь построен на обращении к культурной памяти. Дело только в том, что в континууме авангардной поэтики цитата перестает быть таковой, поскольку ее изначальный смысл адекватно не воспроизводится. Цитата по определению смыслоносна, в авангардистском же дискурсе цитата десемантизируется, ей сообщаются иные коннотации, она подвергается процедуре сдвига. И даже когда аутентичный смысл цитаты сохраняется, на него все равно накладывается новый, уже смещенный, остранный

смысл – именно таков случай скандального «Фонтана» М. Дюшана. Этот феномен, собственно, и описывал Я. Друскин, указывающий на прибавление к основному смыслу «погрешности». Тогда и возникает шокирующий эффект узнавания-неприятия, столь раздражающий наблюдателя, ориентированного на совпадение смыслов означающего и означаемого в его собственной повседневной практике. Однако подобные случаи ценны тем, что позволяют установить некий методологический принцип, позволяющий производить процедуры декодировки авангардного искусства.

Как представляется, таким общим принципом является *анаграмма* как функция «сдвига»; анаграмма выступает в качестве основного приема поэтики авангарда, обуславливающего и принцип функционирования реминисценций и традиций в его системе. Представляется симптоматичным, что исследователи авангарда стремятся кодифицировать его именно в категории поэтического тропа: так, П. Бюргер считает его принципом оксюморон, М.Л. Гаспаров – анаколуп, И. Сахно и И. Смирнов – катахрезу⁵⁶²; Х. Гюнтер предпочитал говорить об остранении⁵⁶³. Тем не менее, именно анаграмматический принцип функционирует в качестве порождающей модели иерархически разноуровневых и разнопорядковых «текстов» – этой проблематике посвящена интересная книга Т.Б. Бонч-Осмоловской «Введение в литературу формальных ограничений»⁵⁶⁴. Собственно говоря, анаграмма как древнейший риторический прием всегда функционировала в культуре как фактор смыслопорождения. Выступая как частный случай общей практики метатезы, анаграмма была типичным приемом авангардистского письма – не только словесного, но и пластического, – предполагающим совмещение в одном художественном тексте разных стилистических ракурсов. «Классика должна была вращаться в новую культуру, в каком-то смысле стать ее опорой. 20-е годы отличались пафосом спора, несогласия, анализа и – “развенчивания”, и “развинчивания” <...> В 30-е годы пора было, как и в других областях жизни, подводить некоторые положительные итоги, извлекать уроки из взаимоотношений с классикой»⁵⁶⁵.

Особо интересный случай в данном контексте представляет собой творчество К.С. Петрова-Водкина. Автор обстоятельной монографии Е.Г. Грибоносова-Гребнева совершенно справедливо отмечает «бесспорное наличие аналогий в творчестве Петрова-Водкина и европейских художников-“метафизиков” Де Кирико и Карра», а также и других⁵⁶⁶. Важно отметить, что аналогии эти носят не столько биографический (поездки, личные знакомства, визуальные впечатления), сколько общетипологический характер. При всех индивидуальных различиях (очень подробно и деликатно прослеженных автором монографии), творчество всех этих художников отличается ясно выраженными неоклассицистскими тенденциями. Этот же характер носят в творчестве русского мастера и реминисценции Пикассо. Все прочие, тщательно отмеченные Е.Г. Грибоносовой-Гребневой многочисленные реминисценции, приводят ее к закономерному выводу: «Этот диалог окрашен тесными переплетениями неоклассических, салонно-академических, лирико-поэтических, реалистически трагических и прочих тенденций, равно не сводимых как к его дореволюционной символистской ориентации в искусстве,

так и достаточно чуждым официально прокламируемым стереотипам художественного сознания в рамках метода социалистического реализма <...> Возможно, что более точное определение этого волнующе "неповторимого", "своеобразного" стиля Петрова-Водкина еще предстоит найти. А пока остается снова подчеркнуть наряду с сугубо национальными, почвенными и западноевропейские по сути и происхождению стилевые признаки его искусства»⁵⁶⁷. В дополнение автор обращается к аналогии с практикой немецкого искусства.

Точно и остроумно заметил исследователь футуристической типографики: «Низвергать устои приходилось, соблазняясь низвергаемым»⁵⁶⁸. Русское «всёчество», например, и вовсе декларировало интеграцию всех мировых традиций: «ни один момент искусства, ни одна эпоха не отвергаются. Наоборот, победившие время и пространство "всёки" черпают источники вдохновения, где им угодно»⁵⁶⁹. Да и Б. Лившиц свидетельствовал: «Сущность "всёчества" была исключительно проста: все эпохи, все течения в искусстве объявлялись равноценными, поскольку каждое из них способно служить источником вдохновения для победивших время и пространство "всёков"»⁵⁷⁰. «Не "магия слов", а внутренний механизм слова влечет к себе футуристов <...> Культура – не голая цепь традиций. Культура организует, а потому требует и разложения – она строится противоречиями»⁵⁷¹, – писал Г.И. Винокур. Именно поэтому представляются еще более разительными установки мнимо антагонистичной группы «ничевоков», утверждавших: «голословно утверждение нас в нигилистах <...> Ирония, гротеск, эпатаж, алогизм, парадоксальная композиция, истончение формы, трансцендентное определение вещи (с точностью, возможной в данной эпохе) – наши методы»⁵⁷². Другое дело, что впоследствии стали обесмысливаться уже сложившиеся формы нового мира, не оправдавшего изначальных утопических интенций, что и привело к появлению поэтики абсурда, окончательно сформировавшейся к 1930-м годам.

Резюмируя, можно выделить разные типы и категории функционирования ретроспективизма в поэтике авангарда. А) Неоклассицистская тенденция и опора на традицию как имманентное свойство авангардистской культуры. Неоклассицизм в ту эпоху был релевантен как *вне*, так и *внутри* авангарда. Здесь показателен случай Пикассо с его рецидивом ретроспективистской тенденции. Другой полюс представляет собой К. Петров-Водкин. К этому же типологическому ряду относится и акмеизм с его принципами осязаемости, вещности, ясности, весомости материального мира и одновременно устремленности к запредельному совершенству, к некоей трансцендентальности искусства. Б) Эволюционное нарастание консервативно-монументальной тенденции в рамках общей авангардной парадигмы. «Возврат к реальности», обращение к фигуративности – квазиреализму в живописи (Малевич) и постепенное остывание «горячих форм» в искусстве и литературе. В) Институционализация новой стилевой типологии, известной под названием Большой стиль, стиль Сталин, стиль Третьего рейха и т. д., частным случаем или ответвлением которых являлся ар деко⁵⁷³. В целом, ретроспективизм авангарда подразумевал отрицание непосредственно предшествующей культуры,

но практиковал обращение к «вечным, абсолютным ценностям». Выражаясь грамматическими категориями, можно сказать, что в синтаксисе авангарда «футурум» включало в себя культурный плюсквамперфект, но, дабы не повторять выражение Маринетти, укажем, что авангард был ориентирован в культуре на дистантное отстояние, в результате чего иногда ахрония переходила в хронофобию.

Механизм ретроспективной тенденции авангарда убедительно изложила в категориях «начал» и «концов» Н.В. Злыднева. «Если на первом этапе с точки зрения архаического сознания доминировала модель уничтожения Времени и воссоздания Мира, то теперь вес приобретает память. Именно память выступает средством возвращения к началам. При всем сходстве структур (и в раннем, и в позднем авангарде доминирует идея “начала”), решительным образом разнятся акценты: в первом случае доминирует борьба со Временем, во втором – воспоминание. Тем самым смысл мифологемы “начало” в позднем авангарде трансформируется: она становится теперь функциональным выражением “конца”, т. е. победы Времени над Миром»⁵⁷⁴.

Как уже не раз отмечалось, такого рода обратимость смыслов была имманентна всем категориям авангардистской системы, в которой она могла приобретать самые неожиданные – в силу внутренней перестановочности – проявления. По этому поводу Д.В. Сарабьянов справедливо отмечал, что «авангард настаивает на отрицании непосредственно предшествующих традиций. Он изобретает новые традиции, находит новые традиции в примитиве, где угодно, но непосредственную линию движения, ведущую к нему, отрицает. И это тоже *программное отрицание*»⁵⁷⁵. Характерное авангардистское словотворчество, активное, даже агрессивное отношение к слову, к языку вообще, к его составляющим – звукам, знакам – не было проявлением некоей игровой установки, намеренно направленной на деформацию, слом, не было самодостаточным штукарством, созданием бессмысленных и уродливых форм – «гримасой эпатажа и оригинальничанья», как характеризует творчество великого русского первопроходца современное авторитетное издание⁵⁷⁶. Если говорить о русской культуре – которая является во всех отношениях модельной для прояснения авангардистских смыслов, – то здесь проблемы языка на протяжении полустолетия, от религиозной философии имяславия до самореализовавшегося «новояза», имели серьезнейшее феноменологическое значение; им отдали дань виднейшие русские философы, видевшие в языке носителя глубоких метафизических смыслов. Г. Тиханов полагает даже, что вся современная теория литературы в силу глубоких историко-культурных закономерностей родилась в регионе Восточной и Центральной Европы (Россия, Богемия, Венгрия и Польша)⁵⁷⁷. Особую остроту *проблема языка* приобрела для философской мысли именно в эпоху становления авангардистской картины мира. Но, «когда магия ушла из слов, которыми пользовались в начале XX века большевики, и слова эти стали, пользуясь выражением Флоренского, “скорлупой, шелухой мысли”, то с этой шелухой начал играть отечественный постмодернизм, воображая себя борцом со страшной идеологией. В результате мы получили постмодернистскую идеологию, то есть шелуху вместо магии, но столь же далекую от реальных ситуаций жизни»⁵⁷⁸.

Логос алогизма

В поэтике авангарда образ, слово, звук предстают в своей первосущности, в явленной творимости и принципиальной незавершенности, как элементы вселенского вершения. Происходит это, по-видимому, потому, что авангардная культура, будучи мифологичной и мистериальной по своей природе, функционирует в режиме ритуала, который по необходимости наделяет творимый/пересотворяемый мир повышенным семиотическим статусом. Вообще, интерпретация авангардной культуры в соотнесенности с положениями семиотики имеет особый смысл в свете того, что сама семиотика как наука (тогда – семиология) появилась именно в авангардную эпоху, в атмосфере повышенного интереса к морфологии языка, вылившегося в возникновение структурализма и основ современной лингвистики. Венгерский исследователь Л. Нирё замечает по этому поводу: «Революция в семиозисе, совершенная радикальным авангардом 10–20-х годов, имеет значение, которое до сих пор не оценено по достоинству». Суть в том, что если прежде «соотношение между означающим и означаемым рассматривалось как естественное и незыблемое единство, а не как условное и произвольное», то авангард, «разрушая окостеневший семиозис и устанавливая новую основу для семиотических систем, оказал очень заметное влияние на искусство и общественную жизнь XX в.»⁵⁷⁹. Неудивительно, что роль важнейшего культуростроительного фактора в системе авангарда играет язык, подвергающийся творческой трансформации в процессе тотальной устремленности к первоначальному бытию, к докультурным основам, необходимым для создания новой картины мира и утопического построения нового мира, а основным механизмом оказывается принцип всеобщего преобразования на пути к тотальности бытия.

И отнюдь не случайно в авангардной картине мира доминировала именно лингвофилософская система воззрений. «Интеллектуальные процессы, которые затронули научную, философскую и художественную мысль в начале XX в. (“языковой поворот”), послужили тем фоном, на котором стали возможны радикальные эксперименты в поэтическом языкотворчестве. Языковая тематика и проблематика вышли на первый план в описываемый период в самых разных дисциплинах: логике (Б. Рассел, Р. Карнап, Г. Фреге, Ч.С. Пирс), психологии (Л. Выготский, З. Фрейд, К. Бюлер), этнологии (Ф. Боас, Э. Кассирер), науковедении (Н. Бор, Р. Карнап) и др. Сама же наука о языке начала дифференцироваться, стремясь в то же время к единому методу лингвистических (семиотических) исследований (Ф. де Соссюр, Р. Якобсон, Я. Мукаржовский). Язык стал изучаться, с одной стороны, в отрыве от остальной действительности, как имманентное структурное образование, и с другой стороны – в тесном контакте с действительным миром (например, в трудах Бахтина-Волошинова, Л.В. Щербы, Сепира-Уорфа). Таким образом, в науке начала XX в. открылась не просто новая парадигма, но новый формат исследований – формат, определяемый языком»⁵⁸⁰. Симптоматично, что, по

признанию Р. Якобсона, «сильнейшим импульсом изменения его отношения к языку и лингвистике» послужила «встреча с изобразительным искусством 10-х годов, и в особенности с кубизмом»⁵⁸¹.

В.Б. Шкловский обосновывал концепцию остранения именно мировоззренческими сдвигами, выражением которых и стало изменение поэтического языка: «[Хлебников, Маяковский, Каменский] требовали от вещи не столько многозначности, сколько ощутимости. Они создавали неожиданные образы, неожиданную звуковую сторону вещи <...> Это было расширение восприятия мира <...> С этой поэтикой связана часть работы Опояза. Во имя ее выдвинута теория остранения»⁵⁸². Многие годы спустя В. Шкловский дал новую интерпретацию футуристического обновления слова: «Поэты-футуристы пытались выразить свое ощущение мира, как бы минуя сложившиеся языковые системы. Ощущение мира – не языковое. Заумный язык – это язык предвдохновения, это шевелящийся хаос поэзии, это до-книжный, до-словный хаос, из которого все рождается, и в который все уходит»⁵⁸³.

Как представляется, сама форма введенного В. Шкловским термина – *остранение*, – вступающего в противоречие с правилами (традицией!) русского языка, удерживает весь смысл авангардной поэтики с ее принципиальной аграмматичностью, которую Ю. Тынянов интерпретировал как «смещение системы». И если предположение о том, что аграмматичное написание слова «остранение» обязано изначальной ошибке наборщика⁵⁸⁴, верно, то сам факт принятия Шкловским именно ошибочного написания ключевого для него понятия имеет едва ли меньшее значение, чем введенный им термин – ведь в авангардистской поэтике ошибка выступала как частный случай «сдвиговой формы». «Интерес к философским проблемам языка П.А. Флоренского (1882–1937), С.Н. Булгакова (1871–1944) и А.Ф. Лосева (1893–1988) не был случаен, поскольку в русской философии начала века проблема слова считалась едва ли не основной проблемой мировоззрения»⁵⁸⁵. В то же время, как считает исследователь, концепция языка, развиваемая в трудах этих философов, «относится к лингвистической ветви философии всеединства», т. е. связана с концептом космизма («слово космично в своем естестве» – С.Н. Булгаков), будучи определена «установкой на цельное познание мира».

С другой стороны, имя вещи есть также и субстанция вещи (П. Флоренский), а стало быть, владение именем (словом) есть залог владения миром: «Достаточно сказать имя, чтобы воление обратило человека в круговорот мира»⁵⁸⁶. Итак, онтологизированное слово оказывалось средством и способом (инструментальную функцию имени вещи на философском уровне постулировали и А.Ф. Лосев и П. Флоренский) понимания и покорения мира и человека в его составе, как микрокосмоса по отношению к макрокосмосу. Вся эта ситуация может быть резюмирована в одной фразе П. Флоренского: «В языке, как таковом, заложено объяснение бытия»⁵⁸⁷. В контексте выдвинутой в данной работе концепции, предполагающей нахождение в противоположностях авангардной картины мира общего смысла, представляется чрезвычайно показательным другое соображение философа: «Слово есть онтологическая изотропа»⁵⁸⁸, т. е. средство, обеспечивающее совмещение двух любых «точек» бытийного пространства. Н. Безлепкин заключает:

«В философии языка Флоренского, Булгакова и Лосева имя, слово предстают как непосредственное бытие, а следовательно, они и являются основой познания»⁵⁸⁹. (Что не означает тождественности слова и имени: Имя – это воплощенное, сотворенное слово.) А, как писал А. Белый в 1910 г., «творческое слово созидает мир»⁵⁹⁰.

Онтологизация слова как целостного концепта бытия не только не исключала пристального внимания к атомарному составу художественной формы, но строилась на таких микроэлементах культуры, которые никогда ранее не были предметом эстетического внимания. Новый космос создавался даже не из слов и не из букв, а из звуков, графем и их элементов, которым придавалось едва ли не сакральное значение в творимой «литургии». Важно подчеркнуть, что этими элементами были не столько идеограммы, по определению обладавшие закрепленной семантикой, сколько именно графемы, лишенные собственного значения и тем самым обретавшие некий трансцендентный смысл. Эту ситуацию формульно выразил представитель самого радикального из авангардистских направлений – дадаизма – Х. Балль: «Синтаксис распался. Буквы разбросаны и снова собраны кое-как. Языка больше нет <...> его нужно изобретать заново»⁵⁹¹. Поэт, таким образом, брал на себя функцию ономата, творца имен, т. е. уподоблял себя первочеловеку, нарекавшему имена всему сущему в изначальном мире. Это не значит, что поэт-авангардист обязательно разлагал элементы речи – совсем наоборот, даже обычной лексике он сообщал сакральный, онтологический статус. В. Каверин вспоминал о днях общения с Н. Заболоцким: «Он был человеком глубокой мысли и глубокого чувства, но выражение мысли и чувства было не так-то легко для него. Все выражалось в слове. А слово было для него не только элементом речи, но как бы орудием какого-то действия, свершения»⁵⁹².

Более того: человек эпохи авангарда попытался изменить и свою собственную природу, связанную с языком, речью, письмом – он просто отказался от них и стал сотворять себе новые знаки мира. Необходимо было освободить слово от рационально-утилитарного груза значений, предоставить ему свободу (маринеттиевское «слова на свободе» было точной и удачной концептуальной находкой), т. е. возможность претвориться в самостоятельную, новую, совершенную реальность, освобожденную от всех прежних координат – времени, истории, земного тяготения: так, «идеограмматический метод» (*ideogramic method*) творчества выдвигал, например, Э. Паунд. Материалом авангардистского творчества оказывалось не смыслонаполненное Слово, а слово, свободное от вложенного в него культурой смысла, семантически стерильный знак, который, однако же, в новом контексте обретал коннотации адамической первородности, изначальной, превербальной, дорациональной эссенциальности, и в этом качестве оказывался изоморфным своей антитезе (как *natura naturata* – *natura naturans*) – внеположному антропной культуре природному, стихийно-первозданному началу. «Это было возвращение в первозданный хаос... в зыбкую аморфную субстанцию еще не налившегося смыслом слова»⁵⁹³. Поэтому творимое авангардистским сознанием слово оказывается «самоценным» (А. Белый), «самовитым» (В. Хлебников), живопись – «самособойной» (К. Малевич), слово берется в его изначально-

сти – «как таковое», «живописная форма» также рассматривается «как таковая»; поэт-первотворец именуется «Я такович» (Хлебников); позже и театр рассматривается «как таковой» (Н. Евреинов). Но, коль скоро мир – это театр, а театр – это мир, то, естественно, что и мир оказывается «самособойным»: так появляется детская (т. е. ориентированная на некое изначалие) книжка С. Третьякова «Самозвери» (1926), иллюстрированная А. Родченко и В. Степановой.

Примечательно, что теоретические установки формальной школы также подразумевали отношение к поэтическому языку как к интровертивной функции, к вербальному выражению – как самоценной «обращенности на само себя» (Г.О. Винокур). В полном соответствии с законами мифомышления знак приобретал свойства иконичности, становился материальным воплощением «самособойного» смысла, обретал качество самоценности, субстанциональности. Р. Дуганов объяснял: «Дело было, разумеется, не в тех или иных отдельных “самоценных” словах, словосочетаниях или строчках <...> дело было в новом поэтическом строе, опиравшемся на открытие творчески порождающей эстетики **самовитого** слова, вновь объединявшей древнейшую мифологию с новейшей наукой»⁵⁹⁴.

Причем недостаточно сказать, что в поэтическом дискурсе авангарда происходит разложение смыслонаполненного слова, сопровождающееся автономизацией визуальной и фонической формы и замена его символом, цифрой, графемой: слово (или пластически оформленный образ мира) не просто дезинтегрируется – оно редуцируется к первоэлементам состава мира, кристаллам его бытийных смыслов, концентрированных до абсолюта. В этом смысле наиболее показательными представляются опыт дадаизма и русской зауми. Авангардистский язык тяготеет к некоему абсолюту, который превосходил бы все ограничения, налагаемые национальными, узуральными, жанрово-видовыми и прочими конвенционализмами: «Мы отправлялись от мира ономотопей с тем, чтобы достигнуть мира зауми, абстрактного, игры духа... Мы бросали вызов, желая перевернуть мир, переделать землю, и превозносили новый дух» (Илья Зданевич)⁵⁹⁵. А. Крученых декларативно заявлял: «2) Заумь – первоначальная (исторически и индивидуально форма поэзии) <...> 5) Заумь пробуждает и дает свободу творческой фантазии, не оскорбляя ее ничем конкретным. От смысла слово сокращается, корчится, камнеет, заумь же – дикая, пламенная, взрывная (дикий рай, огненные языки, пылающий уголь) <...> Заумные творения могут дать всемирный поэтический язык, рожденный органически, а не искусственно, как эсперанто» («Декларация заумного слова», 1921)⁵⁹⁶.

Современная же так называемая визуальная поэзия, претендующая на звание авангардной, принципиально невербальна, более того: она теряет свойство линейности, пространственности и обретает качество временности: **ведь** подобное «нестрочье» (Крученых) можно воспринимать и как музыку, и как графику. Это язык 4-го (или n-го) измерения, где время и пространство, вербальные и невербальные средства выражения оказываются единосущностными и взаимообратимыми (что и приводит к потере логических связей), поэтому он неподвластен традиционному синтаксису художествен-

ного текста, будь то словесный, пластический или музыкальный дискурсы. Это язык тотальности, он оперирует одновременно средствами всех искусств и претендует на проговаривание самого текста жизни, в том числе и общественного, управляемого новым, «сдвигологическим» принципом и потому обретающего гротескные, де- и транс- формационные манифестации. «4-я форма отношений к объекту – в искажении, как выход из тупика», – утверждал А. Туфанов.

Практика тотальной пермутации была далеко не однозначной: она включала в себя как дезинтеграцию, так и синтез новых форм и смыслов – достаточно обратиться к процессам словотворчества, происходившим, как правило, вслед новаторским акциям в области пластических искусств. Распыление, разложение, атомизация культурного дискурса не означали самодовлеющего нигилизма – напротив, именно поиск первосущностей, устремленность к проторечи свидетельствовали о стремлении обрести / изобрести новый, тотальный, абсолютный язык культуры. Показательно утверждение Н. Бурлюка: «Слово связано с жизнью мифа и только миф создатель живого языка»⁵⁹⁷. Характерна творческая эволюция Хлебникова: от опытов по выработке «словаря частиц» к «азбуке ума» и в дальнейшем – к провозглашению «звездного языка». К созданию «всемирного языка» на основе неких общих для всех форм призывал и К.Э. Циолковский. Причем, типичная для авангардистского типа мышления тенденция к выработке нового, универсального языка подразумевала непрременную опору на некие праформы, этимоны, «корнесловие». «Лингвистика, наука, изучающая все языки, другого приложения, кроме выработки общего языка для всех народов, и иметь не может»⁵⁹⁸, – провозглашал русский космист Н. Федоров, призывавший – в полном соответствии с принципом энантиосемии – к прогрессивно-регрессивному приближению к «праотеческому» языку, долженствующему возратить человека в его изначальное, природно-космическое лоно.

Эта позиция диктовала и теорию, и практику специфически авангардистской творческой деятельности, подразумевающей трансформационное отношение к наличному миру как к объекту. Инструментальный подход к материалу лежит в основе нового мышления: принцип «сделанности» в живописи утверждает Филонов, «построенность» текста книги постулирует Эль Лисицкий, метод «креасьонизма» в литературе провозглашает Уйдобро, «творянами» именует новых людей Хлебников, понимание искусства как приема и самоцельность формы постулируют исследователи–словесники, архитектуру и смежные виды искусств захватывает эстетика конструктивизма. Из области искусства творческий подход проецируется в жизнь, преобразуется в социальную телеологию. «Искусство – как производство реальности; как принцип его деланья» – вот в чем состоял «новый стиль, возникающий из глубин собственной судьбы», полагал Готфрид Бенн («Искусство и Третий Рейх», 1940). «Жизнь стала искусством», – писал В. Шкловский в 1923 г. «Искусство есть способ пережить делание вещи, а сделанное в искусстве не важно», – утверждал он в статье «Искусство как прием». В авангардистской аксиологии категория творчества (делания, приема, созидания, конструкции) оказывалась выше

категории искусства как сферы прекрасного, обретая самодовлеющий статус, категоризируемый С. Великовским в тезе «прием как смысл». Разложение (распыление, аналитизм) имело своей оборотной стороной потребность в тотальном миротворчестве, интеграции и синтетизме.

И если текст мира требовалось «распылить», разложить до первооснов, до первоматерии, до прелогического знака, до звука, то лишь затем, чтобы постичь их «космическое значение» (С. Булгаков), ибо в начале было не Слово – в начале была Буква: «Буква есть та первоматерия, в которой и из которой образует себе тело слово, идея; она всеобща, изначальна так, как всякая простая краска или число»⁵⁹⁹. Поэтому всякий творимый наново иноязык, подобный заумному, «есть абсолютный язык, совпадающий во всех своих подробностях со строением космоса», т. е. он «космичен». Практически ту же идею по-своему выражал в 1914 г. Н. Бурлюк: «Словесная жизнь тождественна естественной <...> слово и буква (звучащая) – лишь случайные категории – общего неделимого»⁶⁰⁰. А подвергнутое аналитической дезинтеграции слово абсолютизируется в ином качестве – оно становится в буквальном смысле шифром мира, космологическим кодом. «Слово есть самая реальность, словом высказываемая, – не то чтобы дублет ее, рядом с ней поставленная копия, а именно она, самая реальность в своей подлинности, в своем нумерическом самождестве»⁶⁰¹, – писал П. Флоренский, в чем с ним солидаризировался С. Булгаков: «Если достаточно серьезно смотреть на онтологическую природу слова <...> нельзя принципиально отрицать возможности, что слова и образующие их буквы имеют, так сказать, несколько измерений, в частности, поучительна не только их физиология – слово, но и анатомия – буквы, и в скелете слова можно вычитать смысл, не словесный, но иной, ему эквивалентный, цифровой». Причем, «цифры, быть может, тоже суть вещи-числа, как и слова суть вещи-идеи, а то и другое суть символы бытия»⁶⁰². В итоге восстание слов оказалось изоморфным «восстанию вещей», и не только вещей в общем процессе тотального реформаторства.

Вышеприведенное высказывание примечательно тем, что оно принадлежит философу и богослову, а не художнику или поэту авангардистского склада, для которых был в высшей степени характерен акцент на онтологической природе начертанного знака, произнесенного звука – «речезвука». (Е. Фарыно ввел специальный термин для авангардной поэтики: «соносфера».) Соносфера самодовлеющая, ее характеризует девербализованная семантика: «Установка на звук – сдвиг смысла» (А. Крученых). В. Каменский, активно работавший с буквографизмами, глубоко чувствовавший их материальную пластику и фактуру, писал: «Буква есть идеально-конкретный символ зачатия мира (слова)... Каждая буква – строго индивидуальный мир, символическая концентрация которого дает нам точное определение внутренней и внешней сущности»⁶⁰³. Таким образом, буква (или слово) перестает быть носителем данного ей прежней культурой смысла и оказывается криптограммой, закодированным посланием современникам, вестью о новом строе бытия. «Разгадка слова – в букве... Она – символ, содержащий идею слова, (имя), фоническую форму и начертательную... Тело слова – буква... Каждая буква – уже Имя. Словесность – творческое сочетание имен... Важная своеобразность буквы. Каждая буква – нечто,

непохожее на весь остальной мир», заявлял теоретик кубофутуризма Н. Кульбин⁶⁰⁴. Р. Дуганов уже в наше время утверждал: «Перед нами, конечно, не что иное, как философия абсолютного слова <...> Слово есть выражение мира, и поэтому оно не просто рассказывает о мире, но самой своей структурой изображает мир, оно изоморфно миру. Слово, собственно, и есть сам мир с точки зрения его осмысленного выражения <...> И такое "чистое", "самовитое", абсолютное слово есть слово мифопоэтическое»⁶⁰⁵.

В. Кандинский, утверждавший, что «буква оказывает воздействие», подчеркивал: «это воздействие двояко: 1. Буква воздействует как целесообразный знак. 2. Она воздействует сначала как форма и затем как внутренний звук этой формы, но самостоятельно и совершенно независимо. Для нас важно, что два этих взаимодействия между собой не связаны, и в то время как первое – чисто внешнее, второе надделено внутренним содержанием»⁶⁰⁶. Вот это «внутреннее содержание» буквы как чистого знака, которое Кандинский называл обычно «звуком» (или «звучанием») художественного выражения, а Малевич именовал «звуковой нотой», и составляло приоритет для всех авангардистов. В сущности, слово, понимаемое Кандинским как «чистый звук», и есть выдвигаемое заумниками «слово как таковое». Но если имя, буква, знак, звук выступают в качестве кода мира, то, естественно, образуемый ими текст не может быть ничем иным, как криптограммой, не доступной пониманию и даже исключаяющей таковое. В этом и состоит онтологическая сущность авангардистского артефакта – его непонятность, неуразумеваемость, трансрациональность свидетельствует о его тяготении к миру космоса, природы, *natura naturans*, а не миру искусничества, *natura naturata*.

Предполагалось, что чем непосредственнее, «примитивнее» будет внешняя оформленность «внутренней сущности», тем значительнее ее жизнетворческая ценность. Хлебников и Крученых прямо утверждали, что «почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов. Так же должно поставить вопрос о письменных, зримых или просто осязаемых, точно рукой слепца, знаках»⁶⁰⁷. Здесь обнаруживается двойственная сущность онтологического восприятия буквы как знака в поэтике авангарда: «космическое значение» «буквы как таковой» оказывается напрямую связанным с ее насыщенностью теллурическими, архаическими, примитивистскими компонентами, удерживающими в себе вне- и надкультурные, универсальные, природно-целостные смыслы. Примат плотски-вещественного чувства творимого слова объяснял парадоксальное совмещение рукописной и афишной стилистики авангардистских текстов. Об этом наглядно свидетельствуют знаменитые «самописные» книги русских авангардистов, по-своему реализовывавшие всеобщую тенденцию к воплощению унаследованного от прошлого века идеала синкретического вида искусств – то был «жест письма», по определению Е.А. Бобринской, или «жестовая графика». При этом строение типично авангардистской «вещи» (чем бы она ни была) аналогично строению авангардистского слова как модели мира, ибо «имена как "части речи", суть смысловые сгустки или кристаллы» смыслов «космического значения» (С. Булгаков). Так, само слово «Летатлин» своим морфемным составом уже выражает идею конструкции соответству-

ющего артефакта – символа авангардистской утопии. Поэтому современный исследователь имеет полное право утверждать, что *сдвиг* в ту эпоху являлся «принципом художественного мышления, а не только стилистики»⁶⁰⁸.

Новая категоризация обуславливалась новым типом сознания. Это следует иметь в виду для того, чтобы не искать в заумных, дадаистских, сюрреалистических и абсурдистских текстах элементов привычной логики, не пытаться рационализировать имманентно иррациональное, как это делают многие исследователи («геометры», по выражению Н. Евреинова), исходя из самых благих намерений. (Подобные попытки предпринимались и в авангардистскую эпоху: одним из таких опытов является стремление А. Шемшурина логически изъяснить содержание «Железобетонной поэмы» В. Каменского.) Однако это иной тип мышления, иной дискурс, построенный по иным законам, чуждый логосу и рацио, хотя и полемически диалогизирующий с ними: это именно «собственный язык», где слова «не имеют определенного значения» (А. Крученых).

Поэтому всякие попытки перевода трансрационального дискурса на язык рациональной критической мысли представляются некорректными, если не комичными – опыты «сдвигологического» творчества могут быть интерпретированы только в аспекте поэтики сдвига. Конечно, порой даже специалиста трудно заставить понять, что в таких случаях не надо ничего «объяснять», т. е. пытаться рационально интерпретировать по сути своей трансрациональное. Заумный язык, трансрациональный по определению и в принципе исключаящий логический подход, ориентирован на иные методы миропознания. Это два разных типа ментальности, два типа поэтик, принадлежащих к не пересекающимся мирам. В свое время Хлебников уже разъяснил: «Заумный язык есть грядущий мировой язык в зародыше. Только он может соединить людей. Умные языки уже разъединяют»⁶⁰⁹. И всякие попытки позитивистски ортодоксального истолкования «сокрытого» смысла и неявного генезиса какого-нибудь самодовлеющего «дыр бул щыл» будут априорно бессмысленными – еще более бессмысленными, чем сама заумь, потому что заумь равна только себе. А, следовательно, авангардный язык высказывания требует соответствующего языка описания. Возникает необходимость интерпретации авангардной культуры в системе ее собственных понятий, ценностей и категорий.

В культуре авангарда стихотворение остается единицей поэтического высказывания, но перестает быть единицей поэтического мышления. Это естественно, поскольку поэт-авангардист, вписанный в «распыленную» картину мира, строит свой универсум заново из атомов языка, из звуков, букв, графем, знаков, фонем, этимонов, из реконструируемых реликтов перворечи, но при этом он ориентирован на горизонт всеохватной, вселенской, космической, утопико-эсхатологической катастрофы, перерождающей мир. Как утверждает Е. Деготь, «слово “вселенский”, или “всемирный”, было для Крученых синонимом слова “заумный”. “Всемирный язык” должен был состоять из одних гласных, и коллажи *Вселенской войны* именно на нем и написаны»⁶¹⁰. Только на этих двух, равно запредельных уровнях, и возможно постижение «логики» авангардистского творчества. Р.В. Дуганов очень тонко отмечал, что «слово у Хлебникова не соответствует предмету, оно его порождает».

В такого рода поэтическом дискурсе логика обыденного языка может присутствовать, может и напрочь отсутствовать; возможна и комбинация относительно традиционного, «понятного» поэтического языка с авангардистской заумью. Авангардного рода произведения, созданные в поэтике сдвига, нельзя трактовать с точки зрения понятности или непонятности, соответствия их «содержания» привычным системам понятий. «Такие слова как бы подыскивают себе значения», писал Р. Якобсон; они словно ориентированы на «до-книжный, до-словный хаос» (В. Шкловский). И если наиболее конгениальные заумной поэзии интерпретаторы еще пытались семантизировать поэзию, сознательно отталкивающую от себя общепринятые смыслы, то в последующие эпохи вся культура авангарда оказалась вынесена за рамки культуры, требующей внимания, а не понимания. Принципы построения такого языка откровенно декларировали сами творцы авангардистских текстов. «Некоторые из заумных слов не являются целиком искусственно сконструированными, а получены путем трансформации слов естественного языка», отмечает И.Е. Васильев, приводящий соответствующие примеры русской зауми⁶¹¹. В этом смысле более чем убедителен характер творчества Н. Гильена.

Повышенная статусность звукового и, соответственно, графического ряда являлась отличительной чертой всей новой поэзии начала XX века, проникнутой ощущением возникновения нового мира. Заумь и алогизм означали не просто ломку естественного языка и традиционных способов выражения – то была попытка выработать новые законы мироустройства, и одновременно – найти язык для описания его устройства. Вот что писал К. Малевич в частном письме М. Матюшину: «Мы дошли до отвержения разума, но отвергли мы разум в силу того, что в нас зародился другой, который в сравнении с отвергнутым нами может быть назван заумным, у которого тоже есть закон и конструкция и смысл, и только познав его, у нас будут работы основаны на законе истинно живом, заумном; этот ум нашел себе средство кубизм для выражения вещи»⁶¹².

Поэтому художественный язык авангардного текста (как письменного, так и пластического, которые, впрочем, часто выступали во взаимопереплетении) может носить как апостериорный, т. е. построенный на основах реально существующего языка культуры, так и априорный, т. е. принципиально небывалый, утопически-идеальный характер. Чаще всего авангардное сознание проговаривает себя посредством языка априорно-апостериорного типа, что еще более затрудняет его интерпретацию. Такого рода художественное высказывание поддается интерпретации с большим трудом, оно может быть истолковано только путем помещения в более широкий системно-ассоциативный контекст всей поэтики авангардной культуры. Т. н. «заумный» язык вовсе не обязательно подразумевает отрицание рационального дискурса. А. Стригалева тонко отметил, что философски рефлексирующий «Малевич под заумью подразумевал, как известно, отказ от любых видов “литературности”, “алогизм” <...> геометризованную абстрагированность, которую идентифицировал с “беспредметностью”». Такого рода “заумь” Малевич хотел видеть универсальной; теоретически ей должны были подлежать такие разные по природе искусства, как архитектура, музыка, поэзия <...> В собственном творчестве Малевич на всех этапах оставался последовательным рационалистом». И наоборот, тя-

готовший к научному мироистолкованию Хлебников «как раз не был рационалистом не только в жизни, но прежде всего – в искусстве. Его оригинальный и глубокий интеллект был очевидно иррационален»⁶¹³.

Тем не менее, язык культуры, какой бы способ выражения он ни обретал, был основным способом регуляции мира – от зауми с ее разложением естественного языка до марровских попыток выстраивания филологической «суммы» в русле новой мифологии; от имяславия с его метафизикой имени до, казалось бы, немотивированного сталинского обращения (уже в поставангардистскую эпоху) к вопросам языкознания, где вождь излагал, по сути, свои воззрения на общественное устройство. Симптоматичным в сталинском выступлении было то, что государственный иерарх озаботился вдруг не собственно вопросами языкознания – его мишенью были революционно-романтические мечтания давно покойного к тому времени Н.Я. Марра (который, впрочем, и настаивал на развитии языковой картины мира от множества к единству) о будущем всемирном языке: «У человечества с каждым днем возрастает потребность в общем языке, одном общем мировом языке»⁶¹⁴, что на новом историческом этапе уже противоречило реальной политике власти, как бы академик Марр ни пытался скрестить свое «новое учение о языке» с марксистской «базой». Языковой утопизм Н.Я. Марра был не случаен – тонкий лингвист, он был очень чуток к словотворческим авантюрам авангардистов. Само предложенное им «новое языкознание» носило определения: «яркое», «глубинное», «живое», «коллективное», «будущее», «мировое». Т. Никольская специально отмечает: «На типологическом уровне сходство Н.Я. Марра и русских кубофутуристов состояло в стремлении обнажить первоэлементы языка, в корне изменить грамматику и орфографию, буре и натиске выступлений, провоцировавших скандал»⁶¹⁵.

Примечательна сама эволюция языкового сознания: от поисков «внутренней формы слова» к полностью овнешненной форме любого дискурса, к отрицанию какой-либо индивидуальности высказывания. И, хотя сталинский опус относится к 1950-му году, отраженное в нем мирозерцание сложилось много раньше, что и позволяет привести небольшую выдержку из него. «Отличительная черта грамматики, – рассуждал Сталин, имея в виду явно не только грамматику, – состоит в том, что она дает правила об изменении слов, имея в виду не конкретные слова, а вообще слова без какой-либо конкретности <...> грамматика напоминает геометрию, которая дает свои законы, абстрагируясь от конкретных предметов, рассматривая предметы, как тела, лишенные конкретности, и определяя отношения между ними не как конкретные отношения каких-либо конкретных предметов, а как отношения тел вообще, лишенные всякой конкретности»⁶¹⁶. Впрочем, по свидетельству Молотова, внезапный интерес Сталина к языкознанию как раз и объяснялся его упованиями на то, чтобы сделать русский язык – буде победит «мировая коммунистическая система» – мировым языком. Однако более весомым представляется соображение исследователя, приводящего молотовскую цитату: «Ясно все же, что в языке его привлекает как раз некая стабильность, преемственность, устойчивость, заменяющая для него другие, богословские ценности»⁶¹⁷. Но главное – желание создать массу «тел вообще, лишенных всякой конкретности», в чем он немало

преуспел. Тем не менее, верховному держателю имперского сознания так и не удалось создать единый язык империи – великая утопия породила лишь «кабаретный» новояз, расслоившийся на массу дискурсивных стратов: от официально-партийного до лагерно-блатного. Основным был, конечно, язык недомолвок, кукишей в кармане и анекдотного осмеяния. Распадение советской риторической культуры превратило страну в вертеп: барак и балаган одновременно. В историческом масштабе массовая мистериальность нового социума – а ведь мечталось о *новом мире* – оказалась реальнее и масштабнее былых опытов утопических построений.

Девербализация текста

В авангардистской поэтике, как можно было видеть, девербализация значащего слова, текста оборачивается вербализацией знака, графики, идеограммы. Установка на материальное, графическое воплощение, даже овеществление знака (*слова, буквы, цифры*) в графемике обретает такую же релевантность, как и установка на его нематериальное, фоническое выражение, на устную речь, звуковое слово – обе ипостаси манифестировали онтологическую сущность как бы впервые сотворяемого языка. Так, Маринетти прямо связывал притягательность ониматопеи с «растущей любовью к материи». Итальянские футуристы культивировали некую синтезную графико-словесную форму в изобретенном ими, а вернее, доведенном до логического конца жанре *«Tavole parolibere»* («Словободные картины»), представляющем собой вербально-визуальные композиции, направленные на «симультанную многовыраженность мира». Е. Бобринская хорошо написала по этому поводу: «Композиции из “свободных слов”, к которым обращаются поэты-футуристы, выявляют уже материю самого языка, акцентируют его визуальную форму, передавая новый футуристический лиризм, основанный на “конденсированных метафорах”, “телеграфических образах”, “суммах вибраций”, “балансах красок” и т. д. <...> Они превращаются в особого рода визуальные знаки, в которых ведущую роль играет сама форма буквы и зрительная графика слова, не зависящая от смысла»⁶¹⁸.

Та же взаимосвязь утверждалась и русскими кубофутуристами: «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике <...> считая частью неотделимой произведения его помарки и виньетки творческого ожидания <...> в почерке полагающую составляющую поэтического импульса»⁶¹⁹. Вот, например, Н. Заболоцкий: «Хорошая бумага. Каллиграфический почерк. Все написано не чернилами, а тушью – текст черной, а начальные буквы красной. Это напоминало старинные рукописи»⁶²⁰. В этой связи интересно наблюдение Г. Стайн в ее очерке о Пикассо, обнаружившей важность фактора каллиграфии для становления основной манеры художника, причем каллиграфии, открытой ему именно русским искусством. Сходные мысли высказывал в 1916 г. и Малевич, призывавший к свободно-распределению «буквенных звуковых масс в пространстве». Это ощущение мира и пытались выразить чешские «поэтисты»: они «обращали особое

внимание на типографскую сторону своих публикаций и на сопровождающий их иллюстративный материал. Установка на зрительные ощущения выступает на первый план, например, в сборнике поэтических текстов Незвала «Пантомима» (1924)»⁶²¹.

Л. Лисицкий писал о визуальных, нефонетических, знаках и призывал к трактовке «слова как изображения», призванного выразить измерение «слова как звука»: «Визуальная речь богаче, чем звуковая. Это преимущество, которое книга, набранная буквами, потеряла»⁶²². А поэтому: «На чисто визуальном уровне в типографском наборе внутри одного слова заплясали литеры разновеликих кеглей и гарнитур, вставленные к тому же в шпонку под разными углами. На уровне квазисемантическом, а лучше сказать – фонетически-поэтическом, над обломками слов и звуков проделывали ре - волюционную ре - конструкцию, присоединяя к одним корням другие приставки или окончания (Хлебников, Крученых и др.) А на уровне идеологически-политическом слова с оторванными до корней засечками флексий наскоро конструировались в вавилонские бараки типа *наркомвнудела* или *главсевморрыбкома*». Поэтому когда в 1922 г. Эль Лисицкий выпустил в Берлине книгу «Маяковский для голоса», то в ней «кроме прихотливой и выразительной игры шрифтов (скорее, кеглей) были изобретательно использованы изобразительные возможности типографского набора. Тогда-то и осуществился в полной мере лозунг Лисицкого командовать свинцовой армией набора. Из элементов шрифтовой кассы художник складывал простые геометрически правильные изображение (флаг, кораблик и т. п.), придавая им, с одной стороны, характер элементарных детских рисунков, а с другой – делая эти изображения механически правильными, фабрично штампованными»⁶²³. И такого рода зависимость была весьма характерной для поэтики авангарда.

В этой связи представляется мировоззренчески мотивированным парадоксальное внешнее сходство концептуально фундированных, обдуманно спроектированных композиций «*ragolibere*» и совершенно бездумных, буквально наобумных сочетаний слов и образов в популярной сюрреалистической игре в «кадавры», равно как и мнимо спонтанного «автоматического письма» – так или иначе, но свободно расположенные графические элементы свидетельствовали о раскрепощенности внутреннего, духовного жеста и о стремлении к девербализации знака. Вот почему вышеприведенные тезисы перекликаются с соображением А. Крученых о том, что «произведения теперь можно писать не только из одних гласных или согласных, но и из одного только звука, причем разнообразие и оттенки даются различным его начертанием, различными буквами!»⁶²⁴ Прекрасной иллюстрацией этому заявлению может служить «*Das I-Gedicht*» (1921) К. Швиттерса – «стихотворение», состоящее из одного знака, одновременно и графемы и фонемы. Отсюда и «шумография» – «брюитизм», «руморография», – (Руссоло, Балль, Хаусман, Туфанов, Швиттерс). Чуткие к звуковой фактуре слова дадаисты даже намеревались дать своему журналу название «ТАТЛИН», которое звучало вполне интернационально. Но акт словотворчества предполагал по определению сотворение и нового человека, и нового мира: «так как мы

произносим звучащие смыслы словес, так творили нас некогда: произносили со смыслом; наши звуки – слова – станут миром: творим человека из слов; и слова суть поступки <...> В громе говоров – смыслы огромного слова», – писал А. Белый в книге «Глоссолалия»⁶²⁵.

Автор авангардистского произведения словно бы стремился продемонстрировать нарочитую адамическую наивность, своего рода вещное невежество о правилах и нормах создания культурного текста. Именно поэтому авангардистское сознание стремится идентифицировать себя с архаичным, первобытным, примитивным мировоззрением. Именно поэтому К. Швиттерс называет (квалифицирует!) свой опус, долженствовавший представить собой сплав фоники и графики, не как-нибудь, а именно «Ursonate» («Прасоната»), и к тому же сопровождает его программной статьей «Моя соната в празвуках» (1927) – характерно авангардистской теоретической самоинтерпретацией. Важно подчеркнуть, что обращение к архаике подразумевало не только чисто художественный интерес к фактурно-пластическим формам, но прежде всего – глубинное стремление вжиться в мифологему «инога человека», аналога иноформе «первочеловека», нарекающего имена вещам. «Перед нами стоит задача дойти до нового основного состояния, до новой первобытности», писал в 1922 г. дадаист Р. Хаусман в статье с симптоматичным названием «Оптофонетика»⁶²⁶.

Ставшая в европейских искусствах настоящим поветрием повсеместная имитация именно негритянского культурного дискурса (пластики, речи, музыки) свидетельствовала не об увлечении экзотикой (это было на стадильно предшествующем этапе развития искусства), а о подсознательных теллурических интуициях, о стремлении ощутить наибольшую близость к природному, докультурному, почти животному состоянию человека и «нулевой» степени культуры, позволяющей сотворять новый язык в его самых изначальных, жестуально-звуковых формах. «Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически, – писал В. Шкловский. – Это танец, это движение рта, щек, языка и даже пищевода, легких»⁶²⁷. Как справедливо было отмечено, подобного рода творения «уместнее всего назвать попыткой фонетической реконструкции праязыка»⁶²⁸. В этом контексте представляется показательным перевод стихотворения Маяковского «Ничего не понимают» на старославянский язык, сделанный Р. Якобсоном специально для публичного выступления, но выполненный на бумаге древнерусским каллиграфическим уставом⁶²⁹, что подразумевало осознанную валоризацию графико-фонической фактуры слова. Еще интереснее опыт *автоперевода* метафольклорной поэмы «Молодец» М. Цветаевой – поэта с ярко выраженной волей к созданию некоего «инога» языка, – на французский, с сохранением принципов индивидуального языкотворчества.

В авангардистскую эпоху стремление буквально говорить «иными языками и иными устами» (1 Кор. 14, 21) стало парадигматичным: практически все пишущие так или иначе впадали в своего рода глоссолалию, пытаясь создать новые слова на известных и не известных, существующих и не существующих языках. В 1921 г. О. Мандельштам отмечал: «Ныне происходит как бы явление глоссолалии. В священном исступлении поэты говорят на языке

всех времен, всех культур <...> Внезапно все стало достоянием общим. Слово стало не семиствольной, а тысячествольной цевницей, оживляемой сразу дыханием всех веков. В глоссолалии самое поразительное, что говорящий не знает языка, на котором говорит. Он говорит на совершенно неизвестном языке»⁶³⁰. Стихи на «негритянских» языках в начале века писали многие; собственно, и само течение негризма в Латинской Америке было стимулировано парижской модой. Характерно, однако, что и Т. Тцара, и Р. Хюльзенбек, также выступившие с «негритянскими стихами», сами воспринимали их в более широком обновленческом контексте. Т. Тцара прямо писал: «Уже в 1914 году я пытался освободить слова от их значения и применить их таким образом, чтобы стихотворение приобрело некий новый, глобальный смысл с помощью тональности и слышимого контраста»⁶³¹.

Опыты по созданию поэзии с ярко выраженной фонетической и графической фактурой по принципу «сдвигологической» пермутации предпринимались на всем пространстве авангардистской культуры. Парадигматическими в этом отношении являются «слова на свободе» (1912) Ф. Маринетти, которые он называл «графическими аналогиями» («*analogia disegmata*») между литературой и живописью, идеографические опыты Фр. Канджулло, «шумозаписи» («*Rumorgrafia. Scrittura dei rumori*», 1915) Ф. Деперо, «Печатный станок» (1914) Дж. Баллы (обретший и сценическую постановку) и многие другие. К этим опытам примыкает и Л. Руссоло с его «искусством шумов» (1913), трактуемых как «абстрактные элементы искусства». Яркими примерами могут служить «Шесть звуковых стихотворений» (1916) Хуго Балля с его знаменитым графически маркированным «Караваном»; «звуковые» (они же числовые) стихотворения К. Швиттерса 20-х гг., а также его визуально-графические вещи в стиле «мерц-поэзии». В 1924 г. публикует свой манифест о «Пикто-поэзии» сюрреалист В. Браунер (журнал «75 л.с.»). В этот же ряд вписываются и «стихотворения» А. Туфанова, выполненные в манере изобретенной им «фонической музыки», имитирующей фоннику и графику иностранных языков. Особенно любопытным представляется случай Э. Паунда, предпринявшего попытку «сдвигологического» написания самого слова «культура»: *Kulchur* вместо *Culture*. Примечательно, что отметившая этот казус К. Чухрукидзе выделяет в вортицистской поэтике Паунда следующие взаимообусловленные моменты: первичность энергийной формы – увлечение китайской идеографией – пафос гигантизма – потребность в эпическом произведении⁶³²; эта парадоксальная связка понятий в своей совокупности и составляет типично авангардистский концептуальный «ассамбляж».

С этой точки зрения представляется эмблематичной почти случайно прозвучавшая в дадаистском кругу фраза о том, что необходимо «принять позицию иностранца, который слышит стихи, но не понимает языка, на котором они написаны»⁶³³. Но отнюдь не случайно типично дадаистский текст (даже программного характера) отличается необычайно высокой частотностью иноязычных инкорпораций, которые, будучи по природе «чужим словом», в данном контексте выполняют функцию слова «своего», т. е. именно соответствующего авангардистской поэтике девиантности. В это же время

крупнейший латиноамериканский авангардист, реализовавший себя в основном в Европе, чилиец В. Уйдобро в предисловии к поэме «Высокол» (1931) утверждал, что «необходимо писать на неродном языке», что и делал перуанец С. Моро, писавший, даже вернувшись на родину, стихи на французском. В 1927 г. испанец Р. Гомес де ла Серна создал серию «Ложных романов», стилизованных под русскую, немецкую, американскую, негритянскую, китайскую и японскую фактуру. Вышеупомянутый ортегианский принцип «*dépayement*» чисто парадигматическим образом проявил себя в творческой биографии крупнейшего португальского поэта XX в. Ф. Пессоа (1888–1935), выросшего в англоязычной среде, начавшего писать по-английски, да еще и взявшего себе поначалу английский псевдоним Alexander Search, после чего он выработал поэтику гетеронимии (первыми гетеронимами были английские имена, и только затем – португальские). Причем до конца жизни Ф. Пессоа относился к собственному португальскому как к иностранному языку.

В связи с Пессоа придется вернуться к странной манере реноминации субъекта, уже отчасти рассмотренной на весьма похожих примерах. Именно поэтому индивидуалист Пессоа, вмерявший себя во множество гетеронимов, может рассматриваться, как это ни странно, довольно типичным случаем авангардной поэтики. «Имя Фернандо Пессоа должно включиться в список величайших художников, родившихся в 1880-е гг., среди которых числятся Стравинский, Пикассо, Джойс, Брак, Хлебников, Ле Корбюзье. Все характерные черты этого поколения сконцентрированы в португальском поэте»⁶³⁴, – писали Р. Якобсон и Л. Стеганьо Пиккьо. (Автор благодарит за любезность в предоставлении текста М.Ф. Надъярных.) Гетеронимы Пессоа определены здесь как «диалектические оксюмороны», что, как представляется, категориально принадлежит ряду заявленного выше принципа энантиосемии.

Подобная авторская «многовость» и мнимая иноязычность была общей авангардистской практикой: можно вспомнить и дадаиста У. Мерина, выступавшего с «японскими» стихами, и заумника А. Крученых, пытавшегося писать стихи на «японском», «испанском» и «еврейском» языках, и теоретика «многовой поэзии» И. Зданевича с его драмой «Янко круль албанская» (1916) из пенталогии «аслааблИчья пИтерка дЕйстф», В. Каменского с его «персидскими», «татарскими» и «негритянскими» песнями, и дадаистов, и многих других. Что касается И. Зданевича (взявшего себе псевдоним Ильязд), то он не только имитировал чисто фонетическую запись одновременно нескольких речевых практик (русской, грузинской, армянской, турецкой и др.), но и теоретически обосновывал свою поэтику: «Мы вводим многоголосое многотемное создание и исполнение словесных произведений поэзии, одной строчки недостаточно для передачи нашего многоликого дробящегося существования»⁶³⁵. Пожалуй, именно И. Зданевич пошел дальше других в указанном направлении, поскольку не только имитировал «неродной», т. е. «албанский» язык, но фактически писал по-русски, как на «неродном».

Позже пытались создать иероглифический словарь и «чинари». И если Хлебников и Крученых утверждали принципиальную и сугубую русскость заумного «корнесловия» как опыта реконструкции праязыка, то в этом как раз и проявлялась их установка на вос/создание некоего «иноязыка». Это было то

«воскрешение слова», о котором в 1914 г. писал В. Шкловский. Характерно, что, как отмечает П.И. Тартаковский, в поэтической системе Хлебникова «происходит трансформация сознания поэта в человека иного национального мира»⁶³⁶; при этом возникает ассоциативная цепь: инокультурность – ретроспективизм (архаика) – инобытие – смерть, оказывающаяся ключом всей композиции. Как справедливо полагает В. Мароши, автор статьи об «албанском» языке в творчестве Ильязда, значимыми для него были именно «семь “дикое” (война, разбойники, кровная месть) и “архаичное” (единственный “живой” палеобалканский язык, средневековье в Европе, давнишняя “кавказская” Албания)»⁶³⁷.

Еще более интересен случай В. Кандинского, художника, наделенного несомненным даром слова, который не только написал свой знаменитый трактат «О духовном в искусстве» именно на немецком языке, но и осознанно вводил в русское искусство «немецкий акцент», а в немецкое – русский⁶³⁸. Феномен Кандинского вообще в высшей степени показателен в аспекте культурной промежуточности: будучи польских корней, он с детства говорил по-немецки, которым, тем не менее, владел далеко не в совершенстве (два года книга не могла быть издана ни на немецком, ни на русском языке по причине языковых отклонений); его становление проходило в атмосфере культурного пограничья – недаром Н. Харджиев утверждал в своих воспоминаниях: «Он был здесь [в России] иностранец». Аналогичным образом вносил «русский акцент» в свое творчество Блез Сандрар, не только создавший поэму «Проза о транссибирском экспрессе» с включением русской тематики, но и сознательно инкорпорирующий в свои произведения множество русских слов. Возможно, фактор меж- или двукультурности, во всяком случае – культурного и языкового пограничья – обусловил специфику стиля мышления и выражения К. Малевича, генетически принадлежавшего польскому национальному субстрату.

По-своему показателен и опыт межкультурного и межвидового сотворчества, реализованный в практике Баухауза (1919–1925), собравшего в своих мастерских крупнейших мастеров европейского авангарда. Франкоязычными авторами были и чилиец Уйдобро и итальянец Маринетти – здесь упоминаются только эти две фигуры именно потому, что в преимущественно интер- и транснациональном авангардном континууме оба художника сохранили принадлежность национальному культурному контексту. Как представляется, в этом смысловом поле только и объясним феномен появления слова «дада», возникшего в скрещении различных языков и культур и не имеющего никакого закрепленного значения. Явленный символ авангардистского принципа пермутации, слово «дада», не обозначающее ничего конкретного, хотя и означающее одновременно множество разных вещей, отрицающее все и вмещающее в себя все смыслы, выступает своего рода словесным эквивалентом живописному «Черному квадрату», что представляется вполне логичным. И ляпсус с «ошибкой» в переводе фразы Р. Люксембург «Искусство должно быть понято народом» как «Искусство должно быть понятно народу» скорее всего не случаен. В 1919 г. Маринетти в «Словах на свободе» ребячески восклицал: «Нет надобности, чтобы нас понимали»; в 1925 г. великий русский поэт уже задумывался: «Я хочу быть понят родной страной, а не буду понят – что ж, по родной стране пройду стороной, как проходит косой дождь». В итоге русский язык десеман-

тизировался и оказался замененным риторичным «новоязом», а «важнейшим из искусств», как известно, оказалось кино, прекрасно цементирувавшее общественное сознание в единый монолит, легко генерировавший и еще охотнее воспринимавший массовые мифологемы.

Сам транснациональный характер авангардистского движения, развивавшегося в атмосфере плодотворных международных и межкультурных взаимосвязей и взаимовлияний («Искусство было интернациональным как никогда», – вспоминал Н. Харджиев), в атмосфере полиглоссии (достаточно вспомнить разноязычный журнал «Вещь», 1922) по необходимости подразумевал релятивизацию и смещенность языковой нормы, наличие инокультурного «акцента». Так, по свидетельству современника, одной из отличительных примет Пражского лингвистического кружка, интернационального по составу участников, был неизбежный иностранный акцент, вне зависимости от языка общения. Этот феномен языковой и культурной интерполяции коррелировал с принципом «затрудненной формы» («чтоб писалось туго и читалось туго»), в чем опосредованно проявлял себя основной для авангардистской поэтики прием сдвига. Наконец, нельзя не упомянуть о неудавшемся намерении советской власти (в частности, по инициативе А.В. Луначарского и В.И. Ленина) латинизировать сам русский язык⁶³⁹, которое все-таки реализовалось в латинизации письменности некоторых народов советской России. (В этом случае основной мотивировкой, выступали, пожалуй, глобализаторские тенденции к созданию всеобщего «земшарного» языка.) В общем смысле, творение на ином, не «родном» языке становилось общим принципом нового искусства, замещавшего привычный для восприятия язык языком иноприродным по отношению к самому искусству. Так что стоит ли удивляться тому, что обычный писсуар выдается за фонтан? Еще в 1913 г. М. Дюшан ставит перед собой задачу «делать произведения, которые не были бы искусством», что, по сути, означает создание новой иконической и семантической системы, где оторванный от легитимированного культурной традицией смысла знак обретает самодовлеющее, самоценное значение.

Поэтому, в частности, и сам естественный язык изначально становится проблемным полем, предметом исследований т. н. формальной школы, которая впоследствии уступает место марровскому «новому учению о языке», изоморфному строю институционализированной утопии. Язык авангардной эпохи менялся разительно. Очень скоро невразумительные опыты языкотворчества будетлян уступили место все еще «шершавому», но уже «языку плаката». Массовидное тело требовало столь же всеохватного, предельно обобщенного и доступного языка. Повышенное внимание к языку, к графической форме словесного текста и к звуковой стороне речи в 20–30-х гг. нашли характерное выражение в интересе к детской литературе, которая оказалась своего рода моделью культуры своего времени. Характерно, что особую – энантиоморфно выворотную – значимость проблема литературы для детей приобрела именно в постреволюционной России. С одной стороны, государственно регулируемое книгоиздание детской литературы приобрело совершенно фантастический масштаб, с другой, была объявлена тотальная война волшебным сказкам. Это означало, что детская литература расценивалась именно как но-

вый текст новой культуры. В то же время обращение художников слова к детской литературе – от Крученых до обэриутов и Чуковского – диктовалось и сугубо творческими установками.

Происходило культивирование образа, состояния детства в самом широком смысле, что на рациональном, отрефлектированном уровне объяснялось осознанием необходимости формировать человека новой генерации едва ли не с чистого листа и в этом смысле коррелировало с поэтикой примитивизма; на более глубоком уровне процесс имел прямо противоположную мотивацию: обращение к *мифологеме детства* означало апелляцию к доколлективистскому и доиндивидуальному, даже дорациональному началу в человеке, наиболее интимно связанному с архетипом будущего – еще одна внутренняя противоречивость авангардной культуры, совмещавшей примитивистские и утопистские мифологемы. «Ибо в моменты непосредственно творческие неминуемо оперируешь мышлением образным и чувственным, т. е. как раз тем, которое является исчерпывающим и единственно доступным ребенку или взрослому человеку на стадии зари культурного развития человечества»⁶⁴⁰, – писал С. Эйзенштейн. Но и сама эпоха предрасполагала к определенному мифомышлению.

«Только детские книги читать, / только детские думы лелеять», писал О. Мандельштам еще в 1908 г. «И лепет детский глубже книг», – продолжал Велимир Хлебников в 1912 г. К «детскому» взгляду на жизнь и на искусство призывали и Влaminк, и Матисс и многие другие. Характерно, что повсюду постулирование детского мировидения шло рука об руку с интересом к примитивному искусству. «Так хорошо быть диким, первобытным, чувствовать себя наивным ребенком, одинаково радующимся и самоцветному жемчугу и блестящим камешкам, чуждым и равнодушным к установившимся ценностям их»⁶⁴¹, – писал в 1913 г. В. Матвей, страстный поклонник примитивного искусства, выражая характерно авангардистский тип мироотношения. «Детство» и «дикарство» воспринимались как равноправные способы «смещения твердых норм» (Ю.Н. Тынянов). Фольклор, архаика, старина сближались с детским словотворчеством как вненормативные способы выражения; главным было именно опрокидывание, перевертывание норм, поиск нового в наивном, «примитивном», изначальном. И если Р. Якобсон изучал «детский алогизм» в речевом составе, то Д. Бурлюк сопоставлял на равных детские безымянные рисунки и образы фольклора. Идя по этому же пути, в 1914 г. А. Крученых собрал рисунки детей для иллюстрации собственных нарочито наивных сочинений. В среде авангардистов вообще была популярна прямая имитация детского рисунка или письма, а также имитация детского незнания законов перспективы. («Небесные верблюжата» Е. Гуро не нуждаются в упоминании.) Творчество обэриутов – это особый разговор. По сути, заумь – это тоже имитация детской скороговорки или загадки (мир-с-конца). Тема эта настолько самоочевидна и настолько обширна, что заслуживает именно не скороговорки, а обстоятельного рассмотрения.

В данном случае интересно другое: отчего все это происходило, что означал интерес к детскому (донормативному) словотворчеству? Как полагают специалисты по семиотической реконструкции текстов культуры, имен-

но «корпус детского фольклора <...> дает возможность реконструировать весьма архаичные фрагменты модели мира (в частности – сюжеты, связанные с основным мифом) <...> Тогда “бесмысленные”, ономатопеические и т. п. тексты как бы преобразуются: они оказываются точной записью соответствующих мифологем»⁶⁴². И, как показывают далее авторы, мифологемы эти соотносимы: «Обнаруживается как бы перетекание мифологем, отдельных мотивов, семиотических оппозиций и т. п.»⁶⁴³, порождающих нечто вроде отражений, теневых вариантов, что и позволяет говорить о фольклорном тексте как о системе. Очевидно, что и авангард, как текст культуры, направленный на изначальность мира, воспроизводил примордиальную архетипику именно в системной соотнесенности ее основных мифологем. Тогда становится понятным нарочитое дикарство и опрощенчество, доходившее до юродства, даже в личных жизненных обстоятельствах деятелей авангарда: скорее всего, таким образом человечество, стремившееся к точке первоначал на филогенетическом уровне, моделировало эту ситуацию на уровне онтогенетическом, в судьбах своих представителей. По-видимому, наиболее ярким примером жизнотворческого моделирования «детского», а одновременно и «дикарского» состояния в реальной практике было жизненное поведение дадаистов, которые, однако, проявляли искреннюю заинтересованность и судьбами человечества, и конкретными социально-политическими реалиями, и перспективой грядущей «мировой революции». «Бурные события наглядно свидетельствуют о несостоятельности человеческих политических действий и насущной необходимости преобразования мира новым человеком», – писал в 1917 г. дадаист Р. Хаусман⁶⁴⁴, переводя на язык рациональности мифологическую проблематику.

А проблематика эта была обозначена еще на рубеже XIX–XX веков именно как мифологема солнца, а затем и «детей солнца» в творчестве русских и европейских символистов, а затем и М. Горького. «Она не была проблемой отвлеченной, она сразу же стала проблемой и социальной, и эстетической одновременно, то есть, проблемой личности и ее положения в “переворотившемся” мире, с другой – проблемой роли и назначения искусства в условиях повсеместно развернувшейся общественной борьбы», – писал Л. Долгополов в специальной работе⁶⁴⁵. Очевидно, что мифологема «солнца» также заключает в себе целый пучок смыслов. И если она не могла быть однозначной в 1900-е годы, то для сменивших «детей солнца» солнцелюбов-авангардистов она и вовсе наполнилась противоположными значениями. С одной стороны, поэт-демиург бросает вызов солнцу, борется с ним как с соравным себе существом, которому можно и посочувствовать, как собаке или лошади («где у раненого солнца / вытекал глаз»), а с другой, идентифицирует себя со светилом, светочем мира («Я одинок, как последний глаз / у идущего к слепым человека»; «Есть лозунг мой и солнца»), а потому вполне может сказать «Я люблю смотреть, как умирают дети», потому что одновременно сам себя ощущает ребенком, стоящим у основания нового мира, творящего его впервые произносимым словом. И именно поэтому художник-авангардист словно по-детски взирает на то, как уходит/отходит мир прежней, патернальной культуры.

Возможно, в этом аспекте наиболее парадигматичным может оказаться иллюстрирование детских книжек Л. Лисицким. Придется привести обширную цитату уже цитировавшегося исследователя: «Иллюстративно-оформительская работа Лисицкого в детских книжках нередко уподобляется по внутренней мощи и свободно-эпическому размаху храмовым росписям. Достаточно здесь вспомнить его знаменитую "Козочку" <...> где одиннадцать иллюстраций похожи на превышающий человеческий масштаб фресковые композиции <...> Незамысловатая история <...> превращается в графической подаче Лисицкого в жутковато-гротескный рассказ о последовательном принесении в жертву всех и каждого, о смерти и воздаянии смертью <...> Все композиции Лисицкого пронизаны торжественным эсхатологическим пафосом. Это своего рода реквием и отходная старому миру с его козочками и ангелами и цепной реакцией неизбывных смертей»⁶⁴⁶. Сам Лисицкий утверждал, что «художник принужден будет оставить свои старые инструментики, перышки, кисточки, палитрочки и взяться за резец, за штихель, за свинцовую армию набора, за ротационную машину, и все это послушно завертится в его руках»⁶⁴⁷. И Е. Штейнер приходит к выводу: «Таким образом, Лисицкий уподобляет художника нового типа (то есть себя) строителю-демиургу, устрояющему прекрасный новый мир, который сможет послушно вертеться в его руках»⁶⁴⁸.

Онтологизация знака

В этой работе уже не раз подчеркивалось, что предметом исследования является не эстетика авангарда, не его история и даже не сам он как исключительно художественный феномен, но именно его систематика, система авангарда как типа сознания, ментальности, культуры. Поэтому в орбиту рассмотрения включаются самые разнообразие представители и явления одной и той же – авангардной – эпохи. В эту эпоху онтологизация знака как элемента нового культурного языка распространялась и на цифру, число. Почему, например, А. Введенский считал, что «боль можно покрыть числом один»? В. Руднев характеризовал эту тенденцию как «обсессивный радикал»⁶⁴⁹. Пусть так, но все же приведенные выше соображения С. Булгакова о числе как символе бытия находят полный параллелизм в размышлениях другого представителя имяславия – П. Флоренского, утверждавшего «необходимость изучать числа, – конкретные, изображенные числа, – как индивидуальности, как первоорганизмы, схемы и первообразы всего устроенного и организованного. Эта задача расширяется также и на числа трансфинитные, на трансфинитные типы порядка, где самое основание системы счисления может быть трансфинитно; но острота вопроса – именно в этой **изображенности** числа, в его познавательной воплощенности, хотя бы оно и было сверх-конечным»⁶⁵⁰.

На десять лет раньше точно так же Э. Кассирер, сходным образом связывавший трансфинитные числа с бесконечностью (поскольку считал их такой же философской проблемой), ставил в центр миропознания число. В 1910 г. немецкий философ в своей книге «Познание и действительность» выделил в от-

дельную главу «Понятия о числах», которую начал следующим образом: «Между основными понятиями чистой науки понятие о числе занимает первое место, как с исторической, так и с систематической точек зрения. На нем впервые формируется сознание ценности и значения образования понятий вообще. В идее о числе кажется заключенной вся сила знания, вся возможность логического определения чувственного. Нельзя было бы постичь ничего о вещах, ни в их отношении к самим себе, ни в отношении к другим вещам, если бы не было числа и его сущности»⁶⁵¹. Представляется далеко не случайным, что великая книга О. Шпенглера, вышедшая в 1918 г., открывалась именно главой «О смысле чисел», непосредственно вслед за которой следовали «Проблема мировой истории» и «Макрокосм». Далекий от авангарда А.Ф. Лосев всю свою долгую творческую жизнь исповедовал своеобразную «философию числа», идеальную манифестацию которой он видел в истории. Непостижимым образом он, столь далекий от реальной истории, но подвергнутый ею пыткам на Беломорканале в 1920-х гг., где и была сотворена теория чисел, составившая уже в наше время сборник «Хаос и структура» (1997), воспринимал число как «факт духовной культуры» человечества, как самоценный «акт смыслополагания».

Вообще, нумерология является одной из основных составляющих авангардистской и поэтики и картины мира. При этом смысл «изображенности числа» мог быть весьма различным. Начать с того, что мистически настроенный Маринетти всегда придавал особое значение числу 11, соответствующему букве М в итальянском алфавите: в частности, его Первый манифест содержит именно 11 пунктов; это же число служило и подписью в других текстах. Но, если Н. Бурлюк, во многом копировавший Маринетти, видит в знаке (вернее, цифровом символе) всего лишь декоративный элемент («Я понимаю кубистов, когда они в свои картины вводят цифры, но не понимаю поэтов, чуждых эстетической жизни всех этих \int , \sim , $+$, $\$$, \times , f , d , $\sqrt{\quad}$, $=$, $>$, Δ и т. д. и т. д.»⁶⁵²), в чем

ему следует Эль Лисицкий (ср. название статьи от 1924 г.: « $\sqrt[1924]{+\infty-} = \text{NASC}$ »), то в поэтике, например, В. Хлебникова, В. Каменского, В. Маяковского, А. Введенского, Д. Хармса и русских «конструктивистов» число оказывается подлинной «мерой мира», т. е. не только художественным, но и экзистенциальным кодом. То, что прием этот не был чистым шуткарством, а был сознательной творческой задачей («заданием», как говорили в то время), свидетельствует хотя бы из рассуждений В. Каменского, как раз этим приемом и не злоупотреблявшего: «Подчеркнутость выделенных слов, введение в стихи (жирным шрифтом) цифр и разных математических знаков и линий делают вещь динамической для восприятия, легче запоминаемой (читаешь, как по нотам, с экспрессией обозначенного удара). Я уже не говорю о том, что можно одними буквами дать графическую картину слова <...> Особенно это касается стихов, где словесная концепция возведена в культ, где конкретная форма возвеличивает содержание»⁶⁵³.

У Хлебникова его языковая утопия («звездный язык») обрела онтологическое измерение именно через нумерологический код. Он разрабатывал, описывал и излагал свои «законы времени» во множестве работ, начиная с тек-

ста «Учитель и ученик» (1912), где «внутреннее склонение слов» обретает свои корреляты в топографии и истории народов. В «Законе поколений» и «Споре о первенстве» (1914) разрабатывается модуль закономерностей исторических событий («возраст закона кратных отношений»), который связывается с законосообразностью языковых систем («О простых именах языка», 1916; «Перечень. Азбука ума», 1916). В этом ряду особое место занимает работа «Время мера мира» (1916) с ее индивидуальной мифологизацией мировых констант в категориях числа: «Но бóльшая часть книг написана потому, что хотят "словом" думать о том, о чем можно думать числами». В результате основанием всех вещей мира оказываются «числоимена» («Второй язык», 1916). Эти идеи развиваются в «Математическом понимании истории» («Наша основа», 1919), в работах «В мире цифр» (1920), «Слово о числе и наоборот» (1922), где провозглашаются «чистые законы времени»: «Чистые законы времени одинаковы и для звезд и для сдвигов земной коры и для граждан общежития людей». Вершиной этой грандиозной симфонии «сверстанного человечества» является, конечно, фантастическая нумерология «Досок судьбы» (1922), где пространные ряды чисел и уравнений сопровождаются актуальным и поныне философским размышлением: «Природа чисел такова, что там, где существует "да" единица, существует и "нет" единица и мнимая, но что мы знаем о них?»⁶⁵⁴

Естественно, нумерологический код определял особенности поэтики не только русских авангардистов – достаточно вспомнить «стихотворение» Р. Хаусмана и Й. Баадера «dadadegie», помещенное на обложку журнала «Der dada» (1919). Но десятью годами раньше Хлебников уже говорил: «слова суть лишь видимые числа нашего бытия», а в 1915 г. и вовсе предположил, что в будущем язык слова будет заменен цифрой. Показательно и утверждение В. Кандинского, относящееся к 1914 г.: «Последним абстрактным выражением в каждом искусстве является число»⁶⁵⁵. Даже в начале 30-х гг. А. Введенский все еще размышляет: «это было что-то безусловно окончательное и единственное и состоявшееся и настоящее. И это в моем понимании тоже становится числом. Это можно покрыть числом один»⁶⁵⁶. В 1930 г. И. Сельвинский комментировал свой «Пушторг»: «Прием документации сводится далее к тому, что вымышленное ставится в ряд с реально существующим. Так, вымышленное учреждение "Пушторг" участвует в диаграммах наряду с Госторгом, Центросоюзом, Сельскосоюзом – учреждениями, имеющими и реальный адрес. Третьим элементом дубльреализма является цифра ... имеющая глубоко конкретное значение, но воспринимаемая в художественном плане»⁶⁵⁷. То же мы находим и у Д. Хармса: например, в его «Поднятии числа» (1931). Еще раньше, в 1930 г., он писал: «И человек, и слово, и число подчинены одному закону»⁶⁵⁸. И именно Хармс в 1933 г. поставил в системную связь («нахождение своей системы достижения») рассматриваемые в данной работе разнопорядковые концепты поэтики авангарда: «Ноль и число. Числа, особенно не связанные порядком последовательности. Знаки, буквы. Шрифты и почерка. Все логически бессмысленное и нелепое. Все вызывающее смех. Юмор. Глупость <...> Умывание, купание, ванна. Чистота и грязь <...> Театр <...> Всякие обряды»⁶⁵⁹.

Для авангардистской поэтики специфична не только релевантность нумерологического кода, но и системная связь его с повышенным статусом кван-

тора как логического оператора (категории «я», «мы», «все», «множество» и т. п.) – связь несомненная, но труднообъяснимая. Симптоматично, что величина квантора меняется в соответствии с хронологическим вектором – от концепта индивидуального «я» до концепта массовидного тела (любопытна фиксация кванторной линейки у Маяковского: «1, 2, 4, 8, 16, тысячи, миллионы»). В начале этого вектора Я – это всё, а в конце Я значит никто. Масса покрывает собой индивидуальность. Вот почему Л. Пиранделло создает в 1925–1926 гг. роман «Кто-то, никто, сто тысяч», где личность героя распадается на множество автономных персонажей (этому непосредственно предшествовали «Шесть персонажей в поисках автора»); умножение/расслоение личности происходит и в романе Альдо Палаццески в романе «Пирамида» (1911–1914, напеч. 1926). В связи с этим нельзя не упомянуть и гетеронимы, населяющие произведения испанца А. Мачадо и португальца Ф. Пессоа (не говоря о других). Речь идет не просто о типологии распада творческой личности, о расслоении субъекта и слипания личностей в роевую массу – это вопрос отдельный.

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

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

«Слово идеографическое, оторванное от действия, стало элементом действия, и его звук получил вещественный динамический характер – как само мышление. Отбрасывая психологизм, конструктивисты⁶⁶⁰ изучают самые мускулы слова, его биомеханику и в этой мускульной энергии слова видят его сущ-

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

Вместе с тем конструктивисты стремятся от книг к живому действию, к пониманию слова как элементу живого акта <...> Они восстанавливают докнижные жанры – мистерии, поэмы, оды – так же как вовлекают в литературу первобытную феодальную и простонародную речь с ее утраченными внелогичными смыслами. Они называют себя примитивистами, так как исходят как бы от сырья <...> Они – изобретатели, лабораторные мастера, обогащающие, совершенствующие выразительные средства речи <...> Они восстают на знаки препинания, которые являются самым резким проявлением причинно–следственного механистического понимания речи <...>

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

Серьезными и высокими темами для этих развернутых произведений являются: инженерия, энергетика, победа человека над космическими силами, власть инженерного интеллекта, управляющего вселенной, сама первозданная природа и человек в его стихийных, биологических инстинктах, подчиненных организующей мысли. Комическим является все лишнее и биологической силы, и интеллекта, эмпирическое, подчиненное, зависимое бытие. Здесь возрождается <...> противопоставление волевого, властного, биологически сильного и красивого – уродливого, косному, беспомощному»⁶⁶¹.

Таким образом, и *фонический*, и *графический*, и *нумерологический* и многие другие коды поэтики авангарда оказываются взаимозависимыми и взаимобратимыми элементами общего семантического поля. Естественно, в этот ряд входит и *типографика*. Эль Лисицкий представлял «визуальную книгу будущего» в виде синтеза «слова как изображения» и «слова как звука». Типологически сходны и приемы, с помощью которых выполнены тот же «Транссибирский экспресс» и «Танго с коровами» В. Каменского. Французский поэт в соавторстве с художницей Соней Делоне создал в 1913 г. так называемую «симультанную» книгу, которая была выполнена в виде одного большого складывающегося листа, который позволял увидеть весь набор сразу, симультанно, в пространственной развертке. В 1914 г. В. Каменский изготовил пятиугольную книжицу «железобе-

тонных поэм», названную им «Танго с коровами», которая представляла собой крайний случай совмещения визуальной (или «леттристской») поэзии с живописной, графической и нумерологической «фактурой», где стилистика камерно-интимистского, индивидуальной выделки рукописного «самописьма» сливалась с типично площадной поэтикой афишно-плакатной провокации. Примечательно наблюдение Н. Фатеевой: «Интересно, что принцип “новой дискретности” лежит и в основе поэмы “Полет Васи Каменского на Аэроплане в Варшаве”, которая должна читаться по замыслу автора снизу вверх, и эта новая дискретность, оформленная при помощи шрифтового варьирования, нарушает синтаксические связи в исходно предикативных высказываниях: ср.

ВЕТЕР В ЗДРОГ НуЛикРЫ ЛЬЯ ЗН

Так в них вписываются новые смыслы (*Лик* оказывается связанным с *крыльями*) и возникает “сплошная предикативность”, свойственная авангардному тексту <...> То есть благодаря метаграфемике само означающее оказывается поверх знака, как бы “летит над ним”»⁶⁶². Сам В. Каменский так определял сущность своей поэтики: «Буква – взрыв. Слово – стая взрывов»⁶⁶³.

Еще более показателен опыт создания «графических книг» А. Мишо, «в которых реальный (алфавитный) текст мог быть заменен идеографическими композициями, визуально имитирующими пространство текста или проникающими в него»⁶⁶⁴. В дальнейшем эта тенденция проявилась в опытах создания «симультанной», «звуковой», визуальной и далее – «конкретной поэзии» середины XX века⁶⁶⁵, поэтика и само название которой, по-видимому, и восходят к «железобетонному» (*concrete*) письму русского авангардиста. В России традицию фигурного или визуального письма в 1920-е годы особенно настойчиво развивал А.Н. Чичерин («Дугавая конструэма», «Авэки викоф» и др.). Сюда же следует добавить многочисленные опыты А. Крученых, Ильязда, Ю. Марра и многих других. И. Зданевич, пожалуй, пошел в этом направлении далее других. Объективности ради следует упомянуть и С. Эйзенштейна, изготовившего в конце 20-х «шарообразную» книгу, где он предпринял совмещение принципов симультанеизма, синтеза и тотальности. В этом типологическом ряду знаменитые «Каллиграммы» Г. Аполлинера, созданные в период 1913–1916 гг., выглядят довольно скромной «авантюрой». Справедливо писал М. Грыгар: «*Calligrammes* Аполлинера в сравнении с *Un coupes de dés jamais n'abolira les asard* Малларме – только остроумная поэтическая игра, которая в значительно большей степени связана с визуальной поэзией барокко, нежели с вызовом герметика-символиста»⁶⁶⁶.

Само по себе фигурное письмо не составляло большой новации – оно было известно с древнейших времен, широко практиковалось в античности и в эпоху барокко⁶⁶⁷, и возникало обычно в моменты исторических переломов; фактическое значение идеограмм как знаков культуры всегда детерминировано конкретными обстоятельствами эпохи. В целом, как отмечает С. Бирюков, подобное письмо «отвечало представлениям барочных авторов о стихе как картине мира, о магических свойствах словесно-зрительного ряда. Большое значение при этом придавалось самому начертанию букв, строки, расположению строк»⁶⁶⁸. Знаменитые аполлинеровские «Каллиграммы» оказались столь

знаменитыми и вызвали столько подражаний не потому, что были абсолютным новаторством, а потому, что именно такой опыт поэтического письма оказался востребованным эпохой, ее художественным сознанием. Авангардистский способ «сдвинутого» письма, в отличие от предыдущих опытов, означал не игровую форму рефлексии культуры о самой себе, но стремление обновить самое «культуру» (как девальвированную форму бытия человека) путем ориентации на мир первозданности, природную органику. Синкретическое слияние в авангардистском тексте графики и фоники было латентной апелляцией к архаическим слоям культуры, к магико-ритуальным практикам, и, в конечном счете, корреспондировало с примитивистской составляющей.

Фактура

С другой стороны, поэтика зауми, словесно-синтаксического сдвига («канона сдвинутой конструкции» – Д. Бурлюк), разложения слова на первоэлементы, обращения к глоссологии, к мистике и метафизике бессмыслицы, также оборачивалась в едином поле утопико-космистских устремлений острым чувством «слова как такового», «буквы как таковой», материально-вещественной «фактуры слова», «графической жизни письмен», почерка, рукописной книги («самописьмо» Крученых) как творчески выраженной воли художника – демиурга создаваемого им текста.

Часто полагают, что упрощенность полиграфического исполнения авангардистских книжек обязана финансовым затруднениям и общей скудости материальной жизни эпохи. Это так и не так. Печатание книг «наперекосяк» на нарочито грубой, иногда обойной бумаге было сознательным творческим приемом: «корявость и случайность графического начертания акцентируют алогизм семантики и фонетики; лубочная простота иллюстраций выявляет гротескный характер и иронический пафос поэзии. Используя обои в качестве страничной бумаги, футуристы затем со свойственным им лукавством превращают их из материала в содержание, объект книжной графики, имитируя на страницах рисунок обоев красными чернилами»⁶⁶⁹. Это у А. Бретона, призывавшего к пассивно-сновидческому творчеству, слова были «без морщин».

В России же в ту пору «шершавым» был не только язык плаката (художественный язык плаката непосредственно предшествующей эпохи, проникнутой стилистикой модерна, отличался интимистской комфортностью и тонкостью исполнения) – генетически связанные с поэтикой сдвига «шершавость», шероховатость, «занозистость» (А. Крученых), «прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы» (В. Шкловский), «прием затрудненного восприятия» (Р. Якобсон) означали вовсе не эмпирически беспомощные «корявость, слюнявость, кривоножие, косноязычие», как полагал К. Чуковский, на деле интуитивно исповедовавший ту же поэтику. Совсем напротив, сдвинутое слово было космологичным, оно прямо выводило на космистские амбиции: «Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить (условность времени, пространства и проч.)», – утверждал Крученых⁶⁷⁰.

В этом высказывании примечательна не только актуализировавшаяся в ту эпоху идея относительности времени/пространства, но и чисто художественное преломление этой идеи в понятии текучести⁶⁷¹ как мировоззренческой и материально-пластической категории: «Концепции нетленного и бессмертного мы противопоставляем в искусстве концепцию становящегося, тленного, переходного и эфемерного», – заявлял Маринетти⁶⁷². Собственно говоря, известная концепция «расширенного зрения» М. Матюшина подразумевала в конечном счете расширение восприятия вплоть до наивысшего, четвертого уровня «пространственного восприятия», выводя, таким образом, способность мышления на космистский пространственно-временной уровень, делая его пристально-точечным и в то же время континуальным (см. его статьи «О мироощущении», 1923). Матюшин, вдохновленный идеей «четвертого измерения» (Хинтон, Данн, Успенский), стремился разработать концепцию «нематериального» зрения, при котором мир воспринимался бы как некая вибрация цвета, света и звука (в чем сходствовал с Кандинским). О «цветном зрении» размышлял и Н. Кульбин; с другой стороны, Л. Сабанеев описывал на примере А.Н. Скрябина явление, названное им «цветным слухом».) И задача художника (так считала и Е. Гуро) состояла в том, чтобы уметь видеть, ощущать, воспринимать все эти волны⁶⁷³. Образ «кажущегося, каплеобразного времени» (М. Матюшин) обретает свое теоретическое обоснование в построениях А. Туфанова, в поэтике Д. Хармса и фигуративное воплощение в иллюзионизме С. Дали. «Я люблю шершавые, недоделанные, неоконченные вещи», – выстраивал характерный понятийный ряд Ю.Н. Тынянов в 1930 г. Еще более важным представляется выдвинутое Крученых понятие *фактуры* (словесной, звуковой, смысловой, синтаксической, и т. д.), непосредственно связанное с его же понятием *сдвига* (столь же многосмыслового).

«В живописи и поэзии русского авангарда начала XX в. “фактура” становится центральной эстетической категорией», – пишет И.М. Сахно. – «Почти все без исключения художники и поэты так или иначе говорят о ней и пытаются создать “фактурные” вещи»⁶⁷⁴. Действительно, в творческом и теоретическом опыте авангарда понятие «фактуры» является одним из ключевых концептов, но содержательное наполнение его чрезвычайно неопределенно: оно простирается от сугубо материального значения красочного слоя в его самоценности (А. Крученых, Д. Бурлюк, К. Малевич) и расширительной трактовки поэтики творчества («тембр живописи» – М. Ларионов) до концепции «нематериальных фактур» разных видов искусства (В. Матвей) и художественного образа мира (Н. Пунин). В. Марков (В. Матвей) также был склонен к расширенной трактовке этого понятия: «Принцип творчества в пластических искусствах» – такой подзаголовок он дал своей книге «Фактура» (1914). Автор предисловия к современному переизданию книги пишет: «Само понятие фактуры автор рассматривает значительно шире, нежели просто привычное понятие о поверхности картины или объекта. Фактура в трактовке автора – это органическая взаимозависимость внешней, видимой, и внутренней структуры художественного произведения»⁶⁷⁵. В этом случае понятие «фактуры» сближается с понятием «внутренней формы» произведения искусства, рассмотренной выше.

В дальнейшем эта концепция ведет к разработке идеи дематериализации цвета и насыщения его онтологическими смыслами. Интересные соображения по поводу дематериализации цвета в поэтике немецкого экспрессионизма были высказаны Н.В. Пестовой, отметившей в этой связи явление ««синтетосемии» – одновременной многозначности, которая вызывает усложнение смысла, не исключаяющего и другой трактовки, в которой метафора цвета характеризует «способ движения материи»»⁶⁷⁶. (Очевидно, что «синтетосемия» обозначает род явлений, весьма близких тому, что было определено выше через понятие энантиосемии.) Столь же сходным с понятием «фактуры» оказывается и имманентное немецкому экспрессионизму понятие «текстуры» как результата рассыпания структуры и формы языкового очуждения⁶⁷⁷. И все же, при всех типологических сходениях и аналогиях, каждая культура была ориентирована на свой образ мира. По справедливому соображению А.Н. Иньшакова, именно «различие в понимании фактуры картины» определило расхождение путей развития русской и французской ветвей авангарда (по крайней мере в том, что касается пластики): «Кубизм оставался в рамках фигуративности, русский авангард решительно эволюционировал в направлении беспредметного творчества»⁶⁷⁸. Сходные соображения по поводу соотношения предмета и беспредметности в русском и западном искусстве высказывает и Д.В. Сарабьянов⁶⁷⁹.

У самого А. Крученых в его декларации «Фактура слова» (1923) определение центрального понятия подразумевает прежде всего «делание слова, конструкцию», что выводит к таким основным понятиям поэтики авангарда, как «сделанность» и «прием» в модальности «сдвига» и «остранения». Сюда же примыкают уже упоминавшиеся концепты *графизмов*, *типографики*, *почерка*, *метаграфем*ики вообще. Таким образом, уже в понимании А. Крученых концепт «фактура слова» имеет расширительное значение определенной структуры культурного текста. Еще Л. Попова говорила: «Фактура есть содержание живописных поверхностей»⁶⁸⁰. О. Розанова же, напротив, полагала: «Фактура материала засоряет более или менее природу цвета и является суррогатом чистой живописи»⁶⁸¹. В самом общем смысле в авангардистской поэтике понятие «фактура» означала некую субстанцию вещественного состава мира, его редуцированную к изначальной сущности – независимо от того, претворялась ли она в цвете, звуке или жесте в их синкретическом единстве. Звук тоже оказывался своего рода фактурой, хотя и нематериального свойства. Фактор материальности или не материальности не имел существенного значения: авангардистский текст, будучи сдвинутым, смещенным, а следовательно и десемантизированным и, в пределе, дерационализированным, требовал для своей легитимации в культурном поле сверхвыразительности «фактуры», что и приводило к форсированности выражения в обоих направлениях: пластическом (материальном) и фоническом (нематериальном). Сущность этого явления как типичной манифестации принципа «начала» хорошо выразила уже не раз цитировавшаяся Н.В. Злыднева: «К той же редукции можно отнести и обнажение фактуры в живописи, введение до-живописного (незагрунтованный открытый холст и т. п.) или вне-живописного как пограничного пред – состояния (введения букв и надписей в живописное произведение). В стилевом выражении “начало” может быть обозначено как выбор языка примитива, цитат из африканского искусства или первобытной скульптуры»⁶⁸².

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

Позднее стало очевидно, что *сдвинутый* текст жизни, трансформированная волюнтарной интенциональностью действительность в свою очередь стремится деформировать весь общественный дискурс – в том числе и собственно языковой узус. В России об этом свидетельствовали не только появление пресловутого «новояза», но и проведенная реформа орфографии, и тотальное увлечение косноязычными именами, названиями и акронимами и введение массы неологизмов, варваризмов, и повальное переименование всего и вся, означающее смену картины мира. В. Хлебников, по воспоминаниям Ю. Анненкова, восторгался непроизносимостью первых советских аббревиатур, видя в них реализацию заумного языка; в восхищение они приводили и Д. Бурлюка, усматривавшего в акронимах типа СССР «алфавитацию словес». В самом деле, всякие ГВЫРМ, ГВЫТМ, преобразованные затем в еще менее вразумительный ГИТИС, были типичными языковыми «кубизмами» эпохи преобразований. Дорогого стоит и КУРМАСЦЕП при ТЕО (Курсы мастерства сценических постановок при Театральном отделе Народного комиссариата по просвещению). Как можно видеть, булгаковский «АБЫРВАЛГ» возник не на пустом месте...

Между тем лингвистов этот новояз совсем не приводил в восторг: «Сокращение слов носит исступленно-стихийный характер и угрожает в недалеком будущем сделать нашу речь нечленораздельной. Наши слова превращаются в отдельные междометия <...> Между тем эти сокращения абсолютно не вызваны надобностью»⁶⁸³. И уж вовсе далек был метавангардный язык от носителей традиционного сознания: в этой сфере «новый политический жаргон (например, разные сокращения, такие, как Совнарком, Рабкрин, спец, комполк, рабкор и др.) были для простого человека непонятны и вызвали недоверие, а иногда даже отвращение»⁶⁸⁴. В 1925 г. в последней своей статье А. Блок безрадостно свидетельствовал: «Жизнь взяла свое, уродливые нагромождения кубов и треугольников пришлось убрать; теперь они лишь изредка и стыдливо красуются на сломанных домах; “заумные” слова сохранились лишь в названиях государственных учреждений»⁶⁸⁵. Современный исследователь описывает процесс гипертрофированной «фактуризации» языка в рациональных терминах: «Слово как семантическая основа всей языковой системы приобретает новые фактурные дефиниции: аналитическая фактура (слово, созданное вследствие расслоения его первичной структуры) и синтетическая (слово, соединенное из частей разных слов в новое целое). Аналитическая и синтетическая фактуры – результат конструирования слова посредством сдвига (фонетического, семантического и графического). Две операции над словом – рассечение и сращение – завершают работу над созданием слова с новой фактурой»⁶⁸⁶.

Представляется самоочевидным, что, поскольку авангардистский дискурс по определению дерационализирован, он поддается декодировке и концептуализации только в совокупности всех своих манифестаций и изнутри своей собственной системы ценностей. Но «дерационализация» не означает полной и абсолютной десемантизации. С этой точки зрения обретает свой смысл даже то, что Малевич декларировал как «нуль форм», а Тынянов фиксировал как «нулевой речевой материал», десемантизация которого («разрывы, расселины, перелеты»), по его мнению, лишь подчеркивает «крепость конструктивного фактора»⁶⁸⁷. Пустота, минусовость смысла и формы в поэтике авангарда приобретает абсолютную смыслонаполненность – в этом контексте только и можно воспринимать «мизинность», «умаленность» перуанского поэта С. Вальехо, о котором говорилось выше, или принципиальную дефигуративность «квадратов» Малевича.

Да, Вальехо девербализует язык, а Малевич деартизирует искусство, лишая его фигуративности. Но философ Малевич постулирует новые принципы искусства, а Вальехо дискредитирует пустозвонство сюрреализма: 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 и преобразования самой природы слова и расширения языковой семантики за счет невербальных носителей смысла. Подобная валентность минус-приема относится ко многим случаям: в русской литературе миф собственной «умаленности», «уменьшенности» творился А. Ремизовым; театрализованная юродивость практиковалась многими поэтами, а в случае В. Хлебникова совпадала с его реальным жизненным обликом.

Видимо, не стоит специально оговаривать, что подобного рода «минусовость» крайне далека от стадильно предшествовавшей авангардной эстетике символистской «несказанности», «невыразимости» и т. п. – там все эти «не» как раз подразумевали наличие вполне институционализированных, канонических форм и традиций. А вот когда в 1924 г. Мэн Рэй публикует «немое» стихотворение под названием «Без названия», состоящее из ровно выстроенных, имитирующих строфическую и словесную мерность, но словно бы замазавших текст начерно линий, то этот акт отрицания художественного и вообще естественного языка означает в то же время поиск альтернативного способа выражения, утверждение через отрицание, своего рода «поэтический» аналог «Черного квадрата». Русские «всёки» и «ничегоки» даже не были полярными друг другу – они были двумя ликами одного явления. Во всех этих случаях важен момент индивидуального мифотворчества, а не его знаковость (плюс или минус): и то, и другое подразумевало некий смысловой абсолют, бескомпромиссную над- или неотмирность. «Наша цель: истончение поэтпроизведения во имя Ничего. На словесной канве вышить восприятия тождества и прозрения мира, его образа, цвета, запаха, вкуса и т. д. Итак, истоки Всего – из Ничего», провозглашал в

1920 г. «именем Революции Духа» Декрет о ничевоках поэзии⁶⁸⁸. Еще раньше, в 1913 г. эгофутурист Василиск Гнедов предложил миру «Поэму конца» (вариант: «Поэма ничего»), не содержащую ни единого слова, исполнение которой требовало полного молчания и осуществлялось одним негативно маркированным «ритмо-движением». Сходным образом, И. Стравинский заявлял о своем ощущении «вещественности» музыкальных интервалов.

В этом же ряду, но на другом полюсе находится написанное Л. Арагоном в 1920 г. «стихотворение» «Самоубийство»: состоящее из расположенных в порядке наборной кассы букв алфавита, оно призвано декларировать исчерпанность художественного языка. Созданные в 1922 г. «Алфавит с конца» К. Швиттерса и его же «стихотворения из числительных» («Zahlengedichte») демонстрируют уже типичный прорыв за пресловутый «нуль форм» и поиски нового смысла. Ярким подтверждением особой смыслонаполненности десемантизированных и делексикализированных моделей поэтического творчества, создававшихся в этом типологическом ряду, может служить миниатюра А. Крученых «Высоты» (1913), формально изоморфная буквенным стихотворениям Л. Арагона и К. Швиттерса, но обладающая исключительно конструктивным пафосом, о чем свидетельствует подзаголовок «вселенский язык». Так или иначе, все опыты подобного рода не были абсолютно негативистскими актами – они обретали в контексте авангардистской поэтики своего рода «отрицательную семантику» или, так сказать, минус-валентность «звукового жеста» (в терминологии русских формалистов), к которому обращался и А. Белый в своей «Глоссолалии» (1922): «звук я беру здесь как жест <...> жест утраченного содержания <...> образные импровизации мои суть модели для выражения нами утраченной мимики звуков»⁶⁸⁹. Принцип взаимообратимости отрицательного и положительного значений проявлял себя и в пластических искусствах: «Пространство больше не противостояло “скульптурной” массе, оно перестало окружать инертный объем, пустое (пространство) становилось взаимозаменяемо с полным (объемом)»⁶⁹⁰. Наконец, в собственно мифопоэтическом смысле концепты «разрывания» (рассечения, слома) соотносятся, как об этом пишет М. Маковский, с концептом создания идеального (божественного) порядка и становлением бытия⁶⁹¹. Здесь можно было бы поговорить о принципе тмесиса как имманентного авангардной поэтике и практике, но это потребовало бы отдельного теоретического рассуждения, и тогда бы и в самом деле произошел бы дискурсивный разрыв...

Оба антиномичных концепта – неоформившегося дорационального слова и слова материально выраженного («слова как такового», «фактуры слова»), столь пристально рассмотренных О. Мандельштамом, – были исполнены одинаковым ощущением онтологизма слова как первоматерии нового мира: «Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена»⁶⁹². О такого рода поэзии писала Цветаева в статье «Искусство без искусства»: «Еще не искусство, но уже больше, чем искусство. Такие вещи часто принадлежат перу женщин, детей, самоучек – малых мира сего»⁶⁹³. Первозданность творимого имени и обусловливает его «занозистость», «шероховатость» («По словам прошел крепкий наждак» – М. Кузмин); слово материализуется в своей визуально-графической и фонической непосредственности, естественности, оприроднивается и одно-

временно овеществляется, буквально становится вещью: «и слово племя тяжелеет / и превращается в предмет» (А. Введенский). Бессмысленное с точки зрения обыденного сознания, здравого смысла («Это слова с нереализованным смыслом»⁶⁹⁴), слово обретает максимальную конкретность, материальную весомость: «слово, освобожденное от утилитарных функций, реализует свою независимость и, таким образом, само становится предметом», констатирует исследователь бессмыслицы в поэтике обэриутов⁶⁹⁵. Т.В. Цивьян писала в своей статье о технике построения абсурдистского текста: «Представляется, что это то же “разбрасывание” и “сталкивание” предметов, о котором говорится в манифесте обэриутов и которое призвано преобразовать синтаксис мира в по-исках новых смыслов и в надежде создания истинной картины мира»⁶⁹⁶.

Но еще в 1916 г., на заре дадаистского движения, Х. Балль утверждал: «здесь слово само стало делом». Видимо, в силу этого общего принципа и Кандинский предпочитал «называть так называемое (sic! – Ю.Г.) “абстрактное” искусство конкретным» («Конкретное искусство», 1938). Поэтому беспредметное искусство (пластика и заумная словесность) парадоксальным образом само превращалось в предмет, оказывалось эссенциально нагруженной во всей своей материальной выраженности вещью. «Искусство потребовало освобождения от символики смыслов», писал в 1921 г. Б. Эйхенбаум. «Вещи взбунтовались, захотели одеться плотью и быть ощущаемыми»⁶⁹⁷. Со временем онтологизированные концепты фактуры и вещи обретают коннотацию материальной предметности, выражая представление о преимущественно объектном, воли-тивном мироотношении.

Вещь

В авангардной культуре концепт вещи является одной из основных категорий. «Вещи имеют свое внутреннее, свою, так сказать, “сокровенность” <...> внутренняя сторона вещей будет принята во внимание в той же мере, как и внешняя сторона мира»⁶⁹⁸, – писал П. Тейяр де Шарден в главном труде своей жизни, опубликованном десятилетия спустя после его написания. Уже в наше время М. Эпштейн выдвинул идею о создании «науки о вещах» – реалогии: «Реалогия, вещеведение (от латинского “res” – вещь) – гуманитарная дисциплина, изучающая единичные вещи и их экзистенциальный смысл в соотношении с деятельностью и самосознанием человека <...> Реалогия включает в себя поэтику, антропологию, культурологию, семиотику, теологию единичных вещей – не их текстуальных следов или визуальных образов, а их собственного предметного бытия, как отдельных явлений»⁶⁹⁹.

В мировой культуре начала XX в. понятие вещи наполнилось воистину бытийным смыслом, который на редкость глубоко ощущал Р.-М. Рильке, посвятивший концепту вещи целый гимн в своей работе о Родене (1907). В вещи виделась им «особенная, почти отчаянная серьезность», означающая «нечто длительное, очередную ступень возвышения»⁷⁰⁰. Но чем больше устремлялся человек от теплоты повседневного быта в идеальный, но холодный мир Утопии, тем более склонен он был сакрализовать вещь как таковую. «Пре-

ходящее всюду погружается в глубокое бытие <...> Все формы здешнего не только следует принимать ограниченными во времени, но по мере наших сил переводить их в те высшие планы бытия, к которым они сами причастны <...> Все здешние явления и вещи должны быть поняты нашим внутренним разумом и преобразены... потому что задача наша – так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую брэнную землю, чтобы сущность ее в нас “невидимо” снова восстала»⁷⁰¹, – писал он в 1925 г. Тремя годами раньше М. Пришвин записывает в дневнике: «Я предлагаю <...> для будущей огромной синтетической работы художественного сознания воспользоваться и моим “этнографическим” методом <...> Сущность его состоит в той вере, заложенной в меня, что вещь существует и оправдана в своем существовании <...> Поэтому вещь нужно описать точно (этнографически) и тут же описать себя в момент интимнейшего соприкосновения с вещью... это-то и нужно, чтобы открылся путь. Он мне открывается в работе искания момента слияния себя самого с вещью, когда видимый мир оказывается моим собственным миром»⁷⁰². Потрясающая конгениальность двух совершенно разных художников вызвана общностью не поэтического свойства – таковым было мироощущение современников. Повышенный интерес к материальной вещиности мира – в противовес символистской неотмирности – обозначился еще в русском акмеизме – в творчестве Гумилева, Ахматовой, Мандельштама.

В европейской мысли концепт вещи становится предметом активной философской рефлексии. «Имя вещи и вещь как таковая неотделимы друг от друга; образ или слово таят в себе магическую силу, позволяющую проникать в сущность вещи <...> Слово – не обозначение или наименование, не духовный символ бытия, а само является его реальной частью. Это неразличение слова и вещи представляет собой стержневую особенность мифологического взгляда на язык, повсеместно предшествующего философскому. Для этого взгляда в имени каждой вещи заключена ее сущность», – писал в 1923 г. Э. Кассирер в своем исследовании «Философия символических форм»⁷⁰³. Но авангардное мышление и было мифологичным, и имя (слово) в нем овеществлялось. Именно поэтому чем более авангардными оказывались формы нового искусства, тем больше они содержали в себе архаичные начала.

Апокалиптическое «восстание вещей», предвиденное Хлебниковым в поэме «Журавль» (1909) и развитое позднее Маяковским, станет затем характерологической доминантой всего русского авангарда. И не только русского: он обретет свое продолжение в мировом «театре абсурда» и, особенно, в поэтике Э. Ионеско. Правда, хлебниковский «Журавль» слишком многосложен: вся поэма представляет собой развернутую энантиосемичную метафору, имплицитную в протомашинизированном образе комплекс икарийства. Д. Хармс, также приверженный тематике полета, авиации, превращений, которые проходят сквозь все его творчество, овеществлял не только восставший мир, но выражающее его слово. «Предмет нами выделяется в самостоятельный мир и начинает обладать всем лежащим вне его, как и мы обладаем тем же. Самостоятельно существующие предметы уже не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы. Следуя за предметами, скачут и слова существительного вида. Суще-

ствительные слова рожают глаголы и даруют глаголам свободный выбор. Предметы, следуя за существительными словами, совершают различные действия, вольные, как новый глагол. Возникают новые качества, а за ними и свободные прилагательные. Так вырастает новое поколение частей речи. Речь, свободная от логических русел, бежит по новым путям, разграниченная от других речей»⁷⁰⁴.

Однако концепт вещи возник в литературе XX века много раньше: выше уже приводился пример сложно концептуализированной мифологемы вещи у Рильке. Остается добавить, что австрийский поэт уже в первые годы столетия не только одухотворял и онтологизировал центральный для него концепт вещи, но и сводил его с анималистскими мотивами, призывая «видеть в человеке то главное, то существенное, на что вещи и животные единодушно и тихо указывают как на цель и на завершение своей немой или бессознательной жизни»⁷⁰⁵. Обращает на себя внимание даже не то, что приведенные факты стилистически напоминают одновременно и творчество А. Платонова, и живопись П. Филонова, работавших два-три десятилетия позже, – гораздо удивительнее почти буквальное созвучие с мыслями и словами М. Хайдеггера, высказанными, в частности, в его эссе «Исток художественного творения» (1935), где философ исследует художественную «попытку явить и выразить в слове вечность вещи, дельность изделия, творческую сущность творения <...> Сомнительно, может ли вообще выявиться вечность вещи, если отнять у нее “сделанность”»⁷⁰⁶. И тут же следует онтологизация концепта вещи: «У изделия, сущего, которое более проникновенно близко к нам в своем бытии, вместе с тем срединное положение между вещью и творением»⁷⁰⁷. «Следовательно, в творении речь идет не о воспроизведении какого-либо отдельного наличного сущего, а о воспроизведении всеобщей сущности вещей»⁷⁰⁸. А посему: «только тогда мы ближе подойдем к творческой сути творения, к дельности изделия, к вечности вещи, когда начнем мыслить бытие сущего»⁷⁰⁹. Итак, в художественном сознании авангардистской эпохи концепты дельности, сделанности (фактуры?) неразрывно связаны с концептом вещи, который обретает полновесно бытийный характер.

Иначе, много трагичнее, звучал мотив вещи в творчестве М. Цветаевой, болезненно-остро ощущавшей «вещественность плоти», «существенность вещи», «вещественность сути». В отношении русской поэзии было справедливо отмечено: «Увлечению “овеществленным словом” отдали дань многие поэты рубежа веков и более позднего времени. (В частности, “осязаемая” фактурность поэзии характерна для русских поэтов – Пастернака, Ахматовой, Мандельштама, для каждого по-своему)». Причем этот интерес к «вещи» и «вещности» «не иссякал вплоть до 30-х годов»⁷¹⁰. Но уже для Цветаевой «вещь» была больше, нежели только предмет интереса; она прямо писала: «обуславливающее вещь свойство больше самой вещи, шире ее, вечнее ее, единственная ее надежда на вечность»⁷¹¹. Концепт вещи в поэтике авангарда и вообще в авангардистской картине мира был не эстетической, но онтологической категорией. Существо всей этой проблематики совершенно верно уловила Т.В. Цивьян: она пишет, что концептуализация вещи «с особой яркостью вспыхивает в порубежные периоды, в частности, касающиеся смены культур (ср. хотя бы его попу-

лярность в искусстве авангарда)». И далее: «Вещный код становится одним из способов описания послереволюционной судьбы России...»⁷¹² Но в то же время, как указывает автор, избыточность семантики вещи приводит к ее дематериализации, к превращению нечего в ничто, в сон, абсурд.

Это очень глубокое соображение, из которого можно сделать, по крайней мере, два умозаключения. Во-первых, те явления искусства, которые принято заносить под рубрику «формализм», означают на деле освобождение от формы, от канона, от традиций о-пределенности тела и прорыв к дематериализации искусства, к его чистым сущностям, о чем, собственно, и писал Кандинский в трактате «О духовном в искусстве» и что реализовал в своем творчестве Малевич. Во-вторых, это значит, что пресловутая сюрреалистическая спонтанность, ониричность, автоматизм письма вовсе не означают отрицания творчества как созидательного, креативного акта, но транслируют его в сферу некоего альтернативного реальности измерения. Здесь весьма уместно будет обратиться к суждению такого вполне академического ученого как Б.Р. Виппер, который в 1923 г. писал в статье «Искусство без качества» («Дегуманизация искусства» еще не была написана): «Справедливо ли, однако, применять к современному искусству название беспредметного? Многие из художников, пожалуй, восстанут против такого обвинения. Да, современное искусство не знает предмета как фабулы, сюжета, но оно жадно стремится к предмету – вещи, поверхности, материи <...> Может быть, никогда искусство не знало столь неистового томления по вещи, как теперь. И какой вещи? Пусть самой невзрачной, пусть бесполезной, пусть сломанной, но как любовно современный художник лелеет, ощупывает, перебирает свой драгоценный хлам за то, что он жесткий и гладкий, что им можно стучать и его втыкать, одним словом, за его фактуру. Фактура, фактура, фактура. В чем тайна ее значения? Почему то, что прежде было материей, поверхностью, техникой, теперь стало фактурой? Тайна в том, что современный художник и человек потерял единство и цельность своего мировоззрения. Круговорот времени закружил все его пространственные представления. Он уже не способен более мыслить в цельных пространственных формах, не верит материи и своим ощущениям, он живет в мире осколков, фрагментов и шумов. И фактура есть последний шум, который доносится к нему от бесконечно желанного, но исчезающего предмета»⁷¹³. Воистину, целый вихрь, пучок, вихревое эантиосемичных смыслов, мыслеобразов, концептов.

Т. Тцара декларировал в своем «Манифесте о любви – слабой и горькой»: «Величайший секрет состоит в том, что мысль образуется во рту». Стало быть, речь идет о творчестве нового типа, в котором *смысл* не *предстоит* вещи – он и *есть* сама вещь, его предметно осуществленная, *овеществленная* энтелехия. И вот прежде смыслоносное слово (или пластически воплощенный смысл) превращается в чистый знак, в жест, в идеограмму, одновременно и овеществляясь и дематериализуясь. Как тут не вспомнить «Подпоручика Кижее», написанного в 1928 г.! Тыняновский прием отзывается в «Трудах и днях Свистонова» (1929) К. Вагинова, где именно деиндивидуализация, деперсонализация личности и опустошенность бытия реализуются через максимально уплотненную овеществленность субъектного сознания. «Чем больше он раздумывал над вышедшим

из печати романом, тем большая разреженность, тем большая пустота образовывалась вокруг него. Наконец он почувствовал, что он окончательно заперт в своем романе <...> Таким образом, Свистонов целиком перешел в свое произведение»⁷¹⁴. Что уж говорить о творчестве А. Платонова с его многомерной вещно-пустотной поэтикой.

В 1922 г. Эль Лисицкий и И. Эренбург предпринимают в Берлине издание журнала «Вещь», ставившего своей задачей «международное обозрение современного искусства». Ориентация журнала была подчеркнута интернационалистской (его верстка была разноязычной) и синтетической: «**Вещь** будет изучать примеры *индустрии*, новые изобретения, *разговорный* и газетный язык, спортивные жесты и пр. как непосредственный материал для всякого сознательного мастера наших дней. ...Общими силами рождается *новый коллективный международный стиль*»⁷¹⁵. Характерно, что в публикациях журнала декларативно соплагались концепты вещи, языка, жеста и массы. «Вещный код» был категорией универсальной, проявлявшей себя на всем пространстве авангардистской культуры. В частности, его функционирование отмечено на примере творчества испанского поэта Х. Гильена, крупнейшего представителя «поколения 27-го года». «Гильен не персонифицирует вещи, а прозревает их глубинное бытие, в чем-то более основательное, чем человеческое <...> Вещь становится <...> субстанцией самого стиха. Она не просто существует (описывается) в пространстве стиха, а является его первоэлементом, самим стихом»⁷¹⁶.

В Испании поэтизации окружающих человека вещей посвятил себя Р. Гомес де ла Серна, сказавший: «Когда я понял, что люди стали заводными игрушками, я полюбил вещи». В 1914 г. Гомес де ла Серна со священным трепетом описывал знаменитую мадридскую барахолку, посвятив ей целую книгу, воспевающую мир вещей («Растро»). Кстати, именно в «Растро» (букв. – блошиный рынок) материальная вещьность «распыленного» мира предстает в парадоксально двойственных диссоциативно-ассоциативных связях. Асорин, никогда не работавший в поэтике авангарда, в это же время писал: «Я вообще люблю вещи, они делят с нами жизнь, и я всегда хотел докопаться до их сути. Есть ли у них душа? Есть ли она у старых шкафов, у стен, у садов, у дверей и окон?»⁷¹⁷ Этот лейтмотив звучал во всех культурах. И. Млечина, автор статьи «“Новая деловитость” и экспрессионизм» в «Энциклопедическом словаре экспрессионизма», отмечает: «Стремление к точности и краткости, трезвым фактам, функциональности составляло едва ли не самую заметную черту литературы и искусства Германии второй половины 1920-х <...> Те же принципы утверждаются в изобразительном искусстве, где точность воспроизведения предметного, “вещного” мира становится концептуальной»⁷¹⁸.

Естественно, здесь возникает вопрос о переводе ключевого концепта «*Neue Sachlichkeit*», обозначающего собой целую эпоху. Как писал В. Турчин, «само слово “sachlich” было крайне популярным в 1920-е годы, им пользовались в философии, политике, литературе. В Германии, “на земле революционных и индустриальных дел”, оно употреблялось для характеристики содержания эпохи в целом, не только ее художественного стиля»⁷¹⁹. Однако вопрос этот продолжает вызывать много споров. Искусствоведы в основном приняли вариант «новой вещественности», литературоведы же настаивают

на «новой деловитости», «новой предметности», которая в то же самое время есть и «новый реализм» и «магический реализм», и «веризм». Но если последние два концепта являются во многом метафорами, присвоенными самоназваниями, то с «деловитостью» и «предметностью» вопрос особый. Как писал там же В. Турчин, *Sachlichkeit* – «это вещественность, деловитость, целесообразность, объективность, конструктивность, предметность». Однако ни один из возможных вариантов перевода не покрывает сути предмета полностью. «Деловитость» хороша тем, что она отражает новый ритм жизни – жизни XX века. «Предметность» справедлива в том отношении, что передает ставшее особо ощутимым материальное переживание и ощущение окружающего мира, что было чрезвычайно характерно для мироощущения 1910–1930-х гг.

Вообще же, как отмечает В.П. Цельтнер, и как это вытекает из вышесказанного здесь, «Новую вещественность» отличает «изначальная двойственность»: «Она стремилась быть вещественностью углубленной, если угодно, загадочной, отчасти мистической. Кажущийся “вакуум” ее живописи оборачивается романтическим флером, и все увиденное сквозь него становится как бы чуточку нездешним». Вот поэтому она «нова своей одухотворенностью» – «то ли заклинание послевоенного хаоса, попытка мистического на него воздействия, то ли воплощение романтической мечты, видение немислимой гармонии»⁷²⁰. С «деловитостью» все это слабо вяжется – другое дело, что и Г.Ф. Хартлауб, и Ф. Ро различали в «Новой вещественности», появившейся в 20-х годах, уже классицистские, рассудочные, статичные тенденции, в которых, однако, видели сугубую «углубленность» по отношению к экспрессионистской «взволнованности». Это просто рефлексия на ином, не обиходном уровне. Что же касается Ф. Ро и его книги «Постэкспрессионизм. Магический реализм. Проблемы новейшей европейской живописи» (1925), то он предложил в ней слишком сложную (и отнюдь не во всем верную) дифференциацию, чтобы принимать ее не чтобы одно, но даже и двузачно (или амбивалентно). «В подобной ситуации вопросы терминологии приобретают значение кардинальной проблемы дефиниции явления как такового, его эстетической и мировоззренческой сути, его места в истории искусства, культуры», – указывала З.С. Пышновская⁷²¹.

Что же означала для художественного сознания того времени эта повышенная семантизация вещиности мира? В начале авангардистской эпохи в различных видах искусств наблюдается сильнейшая нагрузка на текст, на пластику, на материальную фактуру произведения. Образно говоря, слово стало плотью, но перестало быть логосом – оно материализовалось в вещь. Артефакт трактуется как «вещь», но идея вещи при этом онтологизируется.

Дело, однако, не в «деловитости», которая заставляет вспомнить карикатурные зарисовки Хартфилда и Гросса. Как пишет известный английский искусствовед К. Фремpton, «“вещественность” была квалифицирована как объективная “новизна” задолго до того, как Хартлауб дал название “Новая вещественность” выставке 1925 г. в Мангейме, в которой принимали участие “магические реалисты” — художники, которые со времен первой мировой войны отражали в своем творчестве как формы, так и сущность суровой социальной реальности. Однако, по словам Фрица Шмаленбаха, “в сущ-

ности, это не была *вещественность* новой живописи, которую этот термин должен был определить. Было нечто более универсальное, скрывавшееся под этой *вещественностью*, выражением чего она и являлась,— революция в общем духовном настрое эпохи, новая общая «*вещественность*» мысли и чувства»⁷²². Далее К. Фремптон утверждает: «Слово «*вещь*» в Германии после 1918 г. стали полемически использовать вслед за русскими, и это сообщило развитию архитектуры «*Новой вещественности*» специфический политический подтекст»⁷²³.

Итак, возникает «*вещь*». Случайно ли, что концепту вещи посвятил свое знаменитое эссе М. Хайдеггер, отчеканивший: «*Вещью* веществуется мир»? Правда, в эссе Хайдеггера, написанном уже гораздо позднее, «*вещь*» в оригинале именуется другим словом – не *Sache*, а *Ding*. И все же на онтологическом уровне важны не семантические оттенки, а значимость самого понятия. В этом смысле предметно означенные *Ding-Gedichte* Рильке совершенно адекватны парадигме авангардной поэтики: в скором времени и Бретон обратится к практике «стихо-вещи» (*poème-objet*). В поэтике авангарда концепт вещи обретал поистине онтологический статус. Это уже не артефакт, не продукт искусства, напротив – сама жизнь становится формой и предметом «творческого преобразования», сам человек, бывший *Homo faber*, превращается в объект преобразования, идентифицирует себя с *вещью*. Творчество больше не есть искусство в его традиционном понимании – как самодовлеющее производство моделей мира – творчеством становится пересозидание самого мира. М. Хайдеггер напрямую приравнивал «попытку явить и выразить в слове *вещность* вещи» с «творческой сутью творения»⁷²⁴, с бытийственной сущностью мира в его «самозамыкании» и «возвращении назад»: «Творение воссоставляет свой мир и составляет землю». Т.е. *вещность* состава бытия предполагает его имманентную теллуричность: «Воссоставление, воздвижение мира и составление земли суть две сущностные черты бытия творения творением»⁷²⁵. Теллуричность – но теллуричность бытийную, где *вещь* предстает «истиной сущего». Это выражение Хайдеггера напрямую соотносится с понятием А. Лосева об «абсолютной самости *вещи*»⁷²⁶. Т. е. в авангардистском миропредставлении *вещь*, как и слово, как и театр, оказывалась своего рода «*вещью* как таковой». Поэтому М. Хайдеггер вынужден был констатировать: «Наша постановка вопроса о творении поколеблена в самих своих основах, поскольку оказалось, что мы наполовину спрашивали о *вещи*, наполовину об изделии <...> Важно, что у нас открылись глаза и что теперь видно: только тогда мы подойдем к творческой сути творения, к дельности изделия, к *вещности* *вещи*, когда мы начнем мыслить бытие сущего»⁷²⁷.

Этот процесс сопровождался выработкой нового типа образности, где художественный язык переставал быть средством выражения духовной реальности и становился самой творимой реальностью. Вот почему столь ощутимо материален, плотен, вязок, затруднен, даже косноват язык художника 20–х годов, составляющий универсальную теллурическую константу. Таков был не только язык художника, но и сам тип мышления и мировидения, ярким свидетельством чего является стилистика самого немецкого художника

и мыслителя, обнаруживавшего в собственной словесной фактуре, в вещественности корнесловия запечатленные смыслы бытия. В стремлении осознать смысл бытия в категориях самого бытия творцы новой эпохи делают предметом искусства, его средством и даже целью прежде внеположный ему вещественный состав мира, с восторженным ужасом наблюдая, как при этом деиндивидуализируется и, соответственно, дегуманизируется сам образ субъекта творческого деяния – и художественного и исторического, – сопровождаясь эрозией элементарной человеческой душевности, чувства «другого». Против такого исхода и предупреждал, собственно, тот же Хайдеггер, указывавший: «Нам нужно избегать только одного – поспешного превращения вещи и творения в разновидности изделия»⁷²⁸. В результате закономерного эволюционного процесса, который претерпела авангардная эпоха, в последнем акте великой драмы концепт вещи теряет свой изначальный бытийный смысл и наделяется прагматикой бытовой утилитарности: «Искусство бытовой вещи» – характерное название книги Д. Аркина, вышедшей в 1933 г. С другой стороны, как полагает Г. Рид, именно тенденция, обозначенная «Новой вещественностью» (или «Новой объективностью»), позволила пластическим искусствам остаться в рамках фигуративности, обеспечив свободное развитие абстрактным направлениям творчества под эгидой «новой субъективности».

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

Понятие вещи, отнюдь не случайно обретшее философское преломление в феноменологических интерпретациях Э. Гуссерля и М. Хайдеггера, содержит в себе целый ряд взаимосоотносимых, но внешне разнопорядковых и даже противоречивых мотивов. «Но что же такое вещь? – задавался вопросом Ортега-и-Гассет. – Вещь – это часть вселенной, в которой нет ничего абсолютно обособленного, застывшего, не имеющего подобий... Каждая конкретная вещь есть сумма бесконечного множества отношений»⁷²⁹. По мысли Ортеги, через вещь человек приобщается к миру вечных сущностей. А поиск изначальных, абсолютных, чистых форм бытия и составлял смысл всех авангардистских начинаний. То есть вещь – это уже не просто вещь: это *res cosmica*.

«Мы – поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы – творцы не только нового поэтического языка, но и создатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сто-

рон», – провозглашалось в Декларации обэриутов. «Ощущать мир рабочим движением руки, очищать предмет от мусора стародавних истлевших культур», – таковой видели свою творческую задачу обэриуты, предлагая «метод конкретного материалистического ощущения вещи и явления»⁷³⁰. Однако при этом в сознании современника концепт вещи по принципу энантиосемии может означать «чистое отношение» (Ортега-и-Гассет), редуцироваться в «“чистые” формы искусства, его чистый язык <...> отскобленные от толстого слоя слишком материальной материи» (Кандинский). Этим, кстати, объясняется и сильнейшая неоклассицистская струя в поэтике авангарда, декларативно перечеркивавшего классическое наследие мировой культуры. Ведь утопия предполагает запредельный образ классически гармоничного и упорядоченного мира. Но образ этот, будучи утопичным и ахроничным, диктует стратегию алогичности, т. е. пермутации, определяющей характер авангардистской картины мира.

В русской культуре типологически изоморфные универсальной тенденции процессы происходят в литературе акмеистов, противопоставивших себя туманно-мистической образности символизма. «Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя, – вот высшая заповедь акмеизма», – писал Мандельштам в «Утре акмеизма» (1919)⁷³¹. Мандельштам неслучайно искал опору в эллинизме, ставя это внеисторически трактуемое им понятие в качестве образца для современной культуры. Но даже и в субъективной интерпретации поэта эллинизм не лишен своих сущностных свойств: ведь это и архаика, и теллуризм, и синтез культурных традиций, и театральность, и драматизм бытия, но также и игра, и эстетизм, и совмещенность утонченности с простотой, – т. е. все то, что было релевантно для современной ему культуры. А.Н. Толстой был художником совершенно иного склада, но его поэтика плотской чувственности принадлежит той же телесно-вещественной, жестуальной парадигме. Парадигма эта не только не угасла со временем – напротив, она обрела, пусть и негативную, но сугубую стабильность. К 1930-м годам в эстетике производственничества человек приравнивается к вещи в процессе массивификации (см. Н. Чужак «Литература жизнестроения»).

Естественно, «вещь» широко входит в понятийный аппарат искусства. А. Стригалева отмечает, что в московском научно-художественном обиходе «к весне 1921 года сложилась теоретическая концепция “вещизма”, по которой любое произведение в любой области искусства рассматривалось и расценивалось как “вещь” с точки зрения формального и профессионального совершенства»⁷³². В литературе и пластических искусствах 1920-х гг. вещи уже «жизнедействуют» и начинают замещать людей, в результате чего происходит «опредмечивание человека в вещь» (Е. Штейнер). Таким образом, изначальное «распыление» и распредмечивание мира оборачивается новым опредмечиванием, ведущим принципом становится конструктивность, предметом искусства – «факт»: достаточно упомянуть «Литературный факт» (1924) Ю.Н. Тынянова, лемовский сборник «Литература факта» (1929), где С. Третьяков уже подводил итоги: «Итак, не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй людей, – вот мето-

дологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики <...> Больше того, самый человек предстанет перед нами в новом и полноценном виде, если мы его пропустим по повествовательному конвейеру, как вещь»⁷³³.

Авангард: креативность или деструкция?

Итак, круг замкнулся. Выявилось, что в семиосфере авангарда разрушение служит созиданию, а созидаящая воля ведет мир к апокалипсису. В атмосфере сумерек одно неотделимо от другого.

Как уже отмечалось, деформирующее начало, лежащее в основе авангардистского типа мышления, мировоззрения и соответствующей поэтики, имеет двойственную природу. С одной стороны, оно, несомненно, обязано глобальным эпистемологическим сдвигам, произошедшим в мировой культуре на рубеже XIX–XX веков и обусловившим смещенный, децентрализованный образ мира и соответствующих его интерпретаций. С другой, отчасти обязанной первой, смещенная, деструктурированная картина мира была результатом не только разложения центростремительной, антропоцентристской парадигмы, но и возникновения новых, космистски ориентированных тенденций, ощущения человеком выхода за пределы ставшей тесной ему цивилизации и слиянности с миром природы. Поле столкновения этих по видимости противоположенных, но единичных принципов, становились и наука, и искусство, и социальная жизнь человека, тяготеющая к преобразованиям на новых основаниях. Показательна мысль К. Циолковского, высказанная в работе с характерным названием «Идеальный строй жизни» (1917): «Тут революционный дух направлен не на человека, а на природу»⁷³⁴.

Для авангардистского типа сознания характерным было «восприятие мира как Органического целого, мира без хаоса, с динамической саморазвивающейся системой явлений, имеющих определенные законы, по которым суммируется все многообразие частей в единое целое <...> Целостное мировоззрение предполагает синтез не только человека и природы, но и искусства и науки»⁷³⁵. Вектор слияния с мировой органикой выводит на целый ряд взаимосвязанных концептов: это и «космическое сознание», присущее авангардистской ментальности, и стремление творить, сообразуясь с законами природного мира, а не с рацио- и логоцентристским строем цивилизации, и теллуризм с анималистской и примитивистской составляющими, и ориентация на синтез форм, совокупно-целостное творение (в продолжение идеи *Gesamtkunstwerk*), и, наконец, совмещение всех аспектов человеческого и внечеловеческого бытия в идее абсолюта, воплощенного в Нуле.

Именно эта идея постулировалась К. Малевичем в начале 20-х гг. «Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях», писал художник и выводил следующую формулу: «Бог, Душа, Дух, Жизнь, Религия, Техника, Искусство, Наука, Интеллект, Мировоззрения, Труд, Движение, Пространство, Время = 0»⁷³⁶. Но проставленный Малевичем огромный ноль, в тексте соизмеримый по величине с колонкой перечисленных понятий, означает

не отрицание, а утверждение бесконечности, космической всеобъемлемости бытия, в которую должны быть вписаны и искусство, и жизнь человека и творимые им по законам мироустройства высшие, т. е. супрематические формы жизнеискусства, устремленные к абсолютному совершенству. Много более рационально мыслящий В. Кандинский писал в 1927 г.: «Почти провиденциально установленные различия между искусством и наукой (особенно "позитивной") внимательно обследованы, и без особого труда становится ясно, что метод, материал и обращение с ним в этих двух областях не обнаруживает существенного различия <...> Начало состоит в познании взаимозависимости <...> Ни в какую в духовном отношении значительную эпоху искусство не может стоять в стороне от реальности»⁷³⁷.

Подобного рода идеи вводились не только такими склонными к теоретизированию художниками, как Малевич или Кандинский – они были общими и проявлялись опосредованно даже и тогда, когда сам художник не делал специальных деклараций на этот счет. В 1920-е годы, проникнутый пафосом миропреображения, К.Ф. Юон писал в «Автобиографии»: «Искусство перестает быть только запечатляющим свое время памятником или только радостью и украшением жизни – оно способно своими открытиями, своими внутренними законами <...> оплодотворить самыми неожиданными сторонами любые научные дисциплины <...> Использование открываемых искусством истин должно со временем получить самое широкое и точное научное приложение к жизни. С другой стороны, конечно, и наоборот, весь научно-естественный мир может самым решающим образом оплодотворить поступательное движение в искусстве»⁷³⁸. Большинство же деклараций носило предельно аффирмативный характер (вообще, утвердительность была отличительной чертой тех, кто и называл себя Утвердителями Нового Искусства): «Явления эстетических форм должны быть рассмотрены в ряду явлений форм всей природы», – писал, например, Д. Бурлюк⁷³⁹; «Законы творчества – законы природы», – постулировал Н. Кульбин⁷⁴⁰.

Еще более показательны те случаи, когда указанные принципы манифестировались не в форме деклараций, а входили в состав художественного универсума, определяли поэтику творчества. Так, в творческой манере К. Петрова-Водкина неоклассицистская тенденция совмещалась с архаико-примитивистским стремлением к проникновению в «бытие природы», восстановлению «вещественности цвета и формы». А странная, завораживающая и не очень внятная поэзия Н. Заболоцкого оказывается совершенно естественной и словно бы единственно возможной, будучи помещена в контекст органической составляющей русского (и не только) авангарда.

Тщательно изучивший стилистику и ментальность Сталина и его окружения М. Вайскопф приходит к ошеломляющему выводу: «Органическое и механическое легко меняются у него местами, одно переходит в другое». Это бы еще не удивительно: ведь люди – всего лишь винтики государственной машины. Но: «Сталинская цивилизация несла в себе, помимо прочего, странную смесь аграрно-биологического пафоса, имперской эстетики и неистребимого индустриально-технократического утопизма революционных лет». Причем, подобный синкретизм был «общей приметой всей его эпохи. Очень

похожая эклектика окрашивала и соседний, национал-социалистический жаргон, в котором Клемперер отслеживал доминирующую «тенденцию к механизации и роботизации»⁷⁴¹.

Ярчайшим примером совмещения таких начал, как органика, примитив, архаика, но и космизм с противоположными им мотивами войны, апокалипсиса, с принципами «сделанности», творческой воли художника, направленными на создание мифообраза эпического героя, оказывается двухчастная поэма художника П. Филонова «Прóпевень о прóросли мирóвой», написанная, по словам А. Крученых, «ритмованной сдвиговой прозой». Эта поэма, воспевающая казненного народного героя Ваньку Ключника языком, близким хлебниковским словотворческим опытам, отчасти иллюстрирована автором в специфической стилистике «конкретно-абстрактного» (Дж. Боулт). Само понятие «прóросли мирóвой», которое Филонов связывал с введенным им принципом «сделанности», в его поэтике (включающей и словесное и пластическое искусства) означало «органическое развитие отдельной художественной темы. Другими словами, картина должна была развиваться точно так же, как растет все живое в природе»⁷⁴².

Любопытно, что принцип «сделанности» вещи постулировал Рильке в применении к творчеству Родена, непостижимым образом сопрягая его с концептами сдвинутой формы и космизма: «контуры вещи должны располагаться по направлению к нескольким поверхностям, склоненным друг к другу, иначе вещь не внедрится в пространство по-настоящему, словно бы не будет им признана в своем космическом суверенитете»⁷⁴³. Вообще, в работе о Родене (1903, 1907) Рильке поет подлинный гимн вещи, особенно ярко звучащий в «Письме к другу»: «Вы должны взять ее на некоторое время как единственную существующую, как единственное явление, помещенное усердием и исключительностью Вашей любви по самой середине Вселенной и на этом несравненном месте обслуживаемой в тот день ангелами»⁷⁴⁴. Столь же показательна в этом смысле и позиция Ф. Деперо, издавшего совместно с Дж. Баллой манифест «Футуристическая реконструкция вселенной» (1915) и разрабатывавшего попутно идеи о создании «пластических шумодвигательных инсталляций (complexi plastici motorumoristi)».

Но именно в силу собственной двойственной природы духовный комплекс авангардной эпохи направлен не только лишь на деструкцию культуры: все же основной пафос его состоит в исключительной, непреложной и тотальной *креативности*, осуществляемой через сдвиг, смещение, пермутацию всей картины мира. «Я всегда считал себя не разрушителем, но только строителем», – утверждал, например, Г. Аполлинер, один из корифеев мирового авангарда⁷⁴⁵. Главной своей задачей художник авангардистской эпохи ставил не иначе как сотворить «новый мир» индивидуальным ли, коллективным ли творческим усилием. «Ни природа, ни человек никому не должны служить <...> Мы должны творить, и творчество наше будет нашим ростом», – утверждал К. Малевич в 1921 г.; «Мы должны творить. В этом знак нашей эпохи», – в том же самом году заявлял чилиец В. Уйдобро, создатель «креасьонизма», еще в 1914 г. выступивший с манифестом «Non serviam» («Не буду служить»). Творянином считал себя нищий Велимир Хлебников, креасьонистом (что то же самое) – состоятельный ари-

стократ Висенте Гарсиа Уйдобро Фернандес. Оба были Поэтами, видевшими свое предназначение в сотворении нового мира в слове. Даже «биокосмист» А. Святогор, прокламировавший победу над смертью и воскрешение из мертвых, утверждал в 1921 г.: «Мы креаторы».

Как уже говорилось, задача данного труда состоит в том, чтобы исследовать авангард как форму рефлексии культуры о себе самой, о способах, путях и возможностях ее самоосуществления в первой трети XX века. И, принимая во внимание комплексный характер авангарда как феномена, охватывающего широкий спектр явлений культуры, следует оговорить важный фактор общеметодологического свойства. Образ утопического проекта авангарда мог – частично или даже преимущественно – совпадать с реальным контуром политической и социальной практики (таков случай частичного и временного взаимоналожения интенций итальянских футуристов и фашистов), могли совпадать (или не совпадать) этапы эволюции, могла даже произойти частичная конвергенция обеих сфер, но при этом их сущностная природа оставалась принципиально различной: заведомо нереализуемая утопичность авангардной идейно-художественной мысли (пусть даже объектно материализованной) и целенаправленная прагматичность авангардной художественно-идеологической политики. Именно поэтому авангардистский проект, ставший реальностью, обернулся против себя самого.

Идея «пересозидания человечества» и «превращения жизни в материал» подразумевала отнюдь не утверждение тотального хаоса, деструкцию и демонтаж всего жизненного порядка, как это постулируется в иных описаниях эпохи, а создание новой картины мира, в которой центристремительная, рациоцентристская ориентация сознания сменяется на центробежную тенденцию, овнешняющую себя в жесте, экспрессии, активистской интенциональности. Конечно, глубокий и искренний драматизм экспрессионизма с очевидностью противостоит игровой театральности амбициозного сюрреализма, но и в том, и в другом случае основой творчества было упование на переустройство мира, языка, человека. Разложение естественного языка и создание нового, адекватного эпохе «сдвига», было повсеместным, от Хлебникова до Джойса. Но преобразовательная, трансформирующая «жизненный материал» воля в конечном счете влекла за собой новую, еще более жесткую структурированность, на этот раз овладевавшую сознанием извне, в отличие от диктата внутреннего императива личности. Дух тотальной трансформационности соприносил рождению новой эпохи.

Это специфичное свойство авангардной поэтики детально исследовал Д.А. Пашкин на примере танатологических мотивов в творчестве В. Хлебникова: «Дуалистичная природа образа раскрывается при сопоставительном анализе ряда текстов; с одной стороны – этот образ становится ключевым при полемике с символистской доктриной (мотив убийства солнца), с другой стороны – у Хлебникова прослеживается идея солнцепоклонничества, утверждающая идею панвитализма, реализации космического порядка, опирающуюся на славянские представления. При этом уничтожение солнца направлено не на деструкцию Вселенной, а на избавление мироздания от “лишних” элементов,

т. е. событие смерти приобретает позитивно-креативную направленность»⁷⁴⁶. Таким образом, продолжает исследователь, в поэтике Хлебникова «событие смерти, постигаемое и переживаемое в творческом акте, становится необходимым условием свободы, свободы метафизической, рождающей истинное бессмертие (противостоящее “традиционному” пониманию социального бессмертия) и тем самым утверждающее как само искусство, так и Бытие. Иначе говоря, путь конструкции Универсума, оправдания Бытия и пришествия Ладомира, вселенской Гармонии, необходимо лежит через творческое постижение Смерти, через самоуничтожение и развоплощение»⁷⁴⁷.

В ту пору каждый художник был пророком «в земле не своей». И чилийский поэт Висенте Уйдобро в начале века был так же не понят у себя на родине, как не был понят в России Велимир Хлебников, бессмертный «будетлянин». Но друг друга оба поэта, принадлежащие разным культурным мирам, совершенно противоположные в жизненном облике, поняли бы сразу – ведь оба они были «творцами». И, несмотря на то, что в ту пору каждый поэт-авангардист, словно следуя призыву Уйдобро «писать на не своем языке», «говорил на языке еще не народившихся морей», язык их был понятен всемирному кругу избранных, где звучал «единый космический глагол, слово, в котором плавают миры». В этот же типологически общий круг входили и П. Реверди, разработавший понятие «креасьонизма» практически параллельно с В. Уйдобро, и португалец Л. Коимбра, пришедший к мироосмыслению в рамках философии «криасьонизма». Каждый из них ставил человека во главу угла нового мира, хотя и по-своему. Человек это – «творец будущего мира», «Дон Кихот бесконечного», постулировал Л. Коимбра. В своих поисках абсолюта он разрабатывал собственную философию свободы, подразумевавшую безграничность творческих сил мысли, провозглашая личность единственным творцом реальности.

В связи с этим необходимо специально и отчетливо оговорить, что укоренившееся представление об авангарде как о некоем всеотрицающем, нигилистическом проявлении анархического произвола является наукообразным мифом, игнорирующим сложность реального положения дел. Однозначность этого тезиса явлена, в частности, в утверждениях А.К. Якимовича о тотальной «субверсивности» и «деструктивной креативности» радикального авангарда⁷⁴⁸. Все же с большим основанием стоит говорить о «креативной деструктивности» авангарда, ибо креативная направленность авангарда, как и всякая подлинно инновационная практика, не могла осуществляться иначе, как через деструкцию: оба процесса являлись двумя сторонами одного явления.

Особенно это относится к русскому авангарду, вписанному в особую систему координат, зиждившихся на глубоко укорененных национальных традициях. Остро чувствовавший переходность, кризисность эпохи Н. Бердяев писал: «творческий катастрофизм должен прийти к жертвенному отрицанию искусства, но через искусство и внутри самого искусства. Жертва культурой во имя высшего бытия будет сверхкультурной, а не докультурной и внекультурной, она оправдывает высший смысл культуры и искусства как великого ее проявления»⁷⁴⁹. В эту же пору (1912) В. Кандинский постулировал

двуединный характер современного произведения искусства, включающего в себя два процесса: «1. Разрушение материальной, лишенной души жизни 19 века <...> распад и самоликвидация отдельных частей» и «2. Построение духовной, душевной жизни 20 века, переживаемое нами»⁷⁵⁰, состоящих, по сути, в отношениях взаимодополнительности. «Разрушение вплоть до глубин процесса творения», отмечал в 1915 г. дадаист Х. Балль⁷⁵¹ по поводу творений итальянских футуристов.

Эта парадигматическая установка актуализировалась в авангардистском тексте на всех уровнях. Так, в поэтике ОБЭРИУ «явственно проступает мифологический архетип: разбрасывание предмета на части, дробление, столкновение предметов, которое затем приводит к их обновлению и приобретению ими нового действительного смысла... Эта система предполагает высокую степень интенциональности создания (построения, конструирования) текста»⁷⁵². В 1924 г. дадаист Ж. Рибмон-Дессень писал: «Разрушать. Только не систематический скепсис, он ничего не разрушает. А полное таинственности разложение значений и ценностей, которые оставляет нам мир словно мгlistую пыль, сквозь которую проникает взгляд и которую пронизывает телесное прикосновение»⁷⁵³. (В этом высказывании присутствует характерная связка мотивов разложения / сечения – креации в совокупности с «распылением» ткани мира.) С. Великовский справедливо отмечал, что во всех подобных случаях «переход от классических орудий работы в культуре (приемов мышления, исследования, сочинения) к орудиям неклассическим сопряжен со сменой положения самого мыслителя (исследователя, живописца, повествователя). Всякий раз он теперь размещает себя не у самого средоточия единственной из возможных истин, а допускает и другой угол зрения. Истина заведомо рисуется многогранной совокупностью, не доступной ни одному из обладателей отдельных дробных истин – частичных ее слагаемых. Повсюду пробивает себе дорогу особое, относительно-дополнительное видение бытия и осваивающей бытие личности»⁷⁵⁴.

Казалось бы, уж что может быть креативного в дадаизме, о котором вроде бы все знают, что он представляет из себя полное ничто? Однако дадаизм несколько не пустотен (даже у его русских собратьев «горит бессмыслицы звезда», а раз горит, так значит «это кому-нибудь нужно»). Да, он не обладал философским, онтологическим измерением (в отличие от большинства ветвей русского авангарда) – он с самого начала и прежде всего был практикой, предельно выразительно манифестировавшей общий для поэтики авангарда принцип «сдвига». Дадаизм – это, как не раз было отмечено, прежде всего жест. Дадаистский «сдвиг» состоял в тотальной проблематизации ценностей культуры как таковой вплоть до самоотрицающей тенденции. Вот как объяснял, например, дадаистскую философию Р. Хаусман: «Всеобщей коррупции дадаизм противопоставлял новое БЫТИЕ, неодадаизм живет внутри новой коррупции, успех на бирже искусства – это то, к чему он стремится»⁷⁵⁵. И хотя дадаизм оказывался преимущественно практическим (несмотря на многочисленные «теоретические обоснования») выплеском, голой функцией идеологии «сдвига», он вовлекал в свою игровую практику некоторые элементы, составлявшие существо философии авангарда.

В данной работе, представляющей собой подступы к объемному изучению поэтики авангарда, удалось рассмотреть лишь часть концептов и мифологем, составляющих авангардистскую картину мира. Общей была структура жизненного и художественного текстов, ориентированных на ультравербальные смыслы, где «мизансцена страницы» (Т.В. Балашова) оказывалась редуцированной формой мистериальности. Формирование нового мира требовало действия, а следовательно – жеста, что и влекло за собой повышенную семантизацию знака любого типа: будь то буква, число, графема или историческое событие. Убедительную характеристику авангардистской культуре дает Р. Дуганов, видящий в ней «эстетику трагического рождения, что, по-видимому, вполне согласуется с ее стихийной и утопической революционностью в социально-историческом аспекте и с ее утверждением материально-энергетического становления в аспекте онтологическом»⁷⁵⁶.

В этом смысле представляется показательным такое яркое, забытое и чрезвычайно высоко оцененное зарубежными современниками свидетельство эпохи, как роман Б. Пильняка «Голый год» (1921), созданный в характерно оксюморонном жанре «оптимистической трагедии» и представляющий собой художественную «литургию», построенную на фоническом, графическом и нумерологическом кодах. Нарративности в этом «романе» меньше всего, ибо сам Пильняк, ощущавший «всю новую сложность» реальности, стремился в ее адекватном представлении дать «полную картину сдвига и катастрофы»⁷⁵⁷. Конечно, в любой системной целостности ее компоненты взаимосоотносимы по определению. Но парадигма авангардистской эпохи подразумевает иной уровень системности, в котором взаимосоотносимыми предстают элементы разнопорядковых сфер – в полном соответствии с новым взглядом на природу вещей, который был сформулирован Н. Бором в его исследованиях 20–30-х годов и еще раньше заявлен в книге П. Флоренского «Мнимости в геометрии» (1922), декларировавшей открытие «оборотной стороны плоскости». И если в чисто теоретическом отношении принцип дополнительности (взаимобратимости, энантиосемии и т. п.) применим к любому достаточно сложному объекту, то как порождение определенной культуры он является методом, позволяющим исследовать данную культуру в системе ею же выдвинутых понятий. Поэтому культура авангардной эпохи позволяет современному исследователю интерпретировать ее именно как определенную стилевую формацию, включающую в себя все разнообразие явлений культурной, социальной и политической жизни. И расшифровка кода авангардистской парадигмы может помочь адекватному постижению многих реалий художественной, общественной и политической жизни XX и XXI веков.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 См., в частности: Шахматова Е.В. Активность мистического сознания на рубеже XIX–XX вв. и миф // Теория художественной культуры // Труды Государственного института искусствознания. Вып. 13. М., 2010.
- 2 Гришин М.В. Мифологические мотивы в творчестве Э. Паунда и Т.С. Элиота // Миф и художественное сознание XX века. М., 2011. С. 422.

- ³ Бердяев Н.А. О творческом историзме // Наше наследие, IV, 1991. С. 132.
- ⁴ Лосев А.Ф. Послесловие // Хюбшер А. Мыслители нашего времени. М., 1962. С. 317.
- ⁵ Бердяев Н. Пикассо // Философия творчества, культуры и искусства. Т. II. М., 1994. С. 420–421.
- ⁶ Бердяев Н. Смысл творчества // Философия творчества, культуры и искусства. Т. I. М., 1994. С. 232, 233.
- ⁷ Там же.
- ⁸ Бердяев Н. Духовное состояние современного мира // Философия творчества, культуры и искусства. Т. I. М., 1994. С. 489.
- ⁹ Бердяев Н. Новое Средневековье // Там же. С. 456.
- ¹⁰ Юшкова О.А. Представители русского авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 50.
- ¹¹ Ортега-и-Гассет Х. Анатомия рассеянной души; Бароха П. Древо познания. М., 2008. С. 51, 53–54.
- ¹² Жеребин А.И. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004. С. 6.
- ¹³ Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997. С. 13.
- ¹⁴ Малевич К. «В природе существует объем и цвет...» Цит. по: Русский футуризм. М., 1999. С. 247.
- ¹⁵ Юшкова О.А. Представители русского авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества. С. 51.
- ¹⁶ Малевич К. Разум и природоестество // Казимир Малевич. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 2004. С. 171.
- ¹⁷ Злыднева Н.В. Мифологема начала в позднем авангарде. С. 144–145.
- ¹⁸ Там же. С. 146.
- ¹⁹ Полякова С. В. Олейников и об Олейникове и другие работы по русской литературе. СПб., 1997. С. 316.
- ²⁰ См. об этом: Авангард в культуре XX века (1900–1930). Теория. История. Поэтика: В 2 кн. Отв. ред. Ю.Н. Гирин. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
- ²¹ Цит. по: Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. М., 2010. С. 424.
- ²² Цит. по: Азиян И.А. Диалог искусств XX века. С. 15.
- ²³ Цит. по: Пестова Н.В. Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930). Теория. История. Поэтика. Кн. 1. М., 2010. С. 336.
- ²⁴ Соколов Ипполит. Скрижаль века // Русский экспрессионизм. М., 2005. С. 446.
- ²⁵ Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917). СПб., 2008. С. 32, 33.
- ²⁶ Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. Т.1. М., 1995. С. 119.
- ²⁷ Кандинский В. Ступени // Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 285.
- ²⁸ Вязова Е. Иконография города у кубофутуристов // Искусствознание, 1/99. М., 1999. С. 256–257.
- ²⁹ Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. М., 1983. С. 56, 57.
- ³⁰ См. об этом: Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. 2003. // <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>.
- ³¹ Бандура А.И. Иные миры Александра Скрябина. М., 1993. С. 12.
- ³² См. об этом: <http://www.21israel-music.com/Nachalo.htm>.
- ³³ Цит. по: Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 163.
- ³⁴ Цит. по: Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1972. С. 69.
- ³⁵ Мандельштам О.Э. Разговор о Данте // Собр. соч.: В 4 т. Т. II. М., 1991. С. 413.
- ³⁶ Аполлинер Г. О живописи // Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005. С. 26.
- ³⁷ Тынянов Ю.Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 263.
- ³⁸ Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002. С. 15.

- 39 Юшкова О.А. Русский авангард.1910–1920-е годы. М., 2008. С. 121.
- 40 Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990. С. 9.
- 41 См. об этом: Турчин В. Символизм и теософия // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008.
- 42 Сурина Т.М. Рудольф Штейнер и Всеволод Мейерхольд // Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Германия. XX век. С. 119.
- 43 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 98, 99, 103.
- 44 Там же. С. 105.
- 45 Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард.1910–1920-е годы. М., 2008. С. 122, 123, 124.
- 46 Там же. С. 126.
- 47 Цит. по: Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. С. 463.
- 48 Бердяев Н.А. Воля к победе // Он же. Футуризм на войне. М., 2004. С. 81.
- 49 Бердяев Н.А. Война и возрождение // Там же. С. 11.
- 50 Бердяев Н.А. О дремлющих силах человека (к психологии войны) // Там же. С. 40.
- 51 Бердяев Н. О назначении человека. М., 1993. С. 320.
- 52 Там же. С. 325.
- 53 Бердяев Н.А. Футуризм на войне. С. 44.
- 54 Азизян И.А. Диалог искусств XX века. С. 118.
- 55 Малевич К. Из книги о беспредметности // Казимир Малевич. Собр. соч.: В 5 т. Т. 5. М., 2004. С. 208.
- 56 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. М., 2001. С. 31, 30.
- 57 Цит. по: Фомин Д.В. Курт Швиттерс о коллаже, беспредметном искусстве и русском авангарде // Русский авангард 1910–1920-х годов. С. 188.
- 58 Dunne J. W. An Experiment with time. L., 1920.
- 59 См.: Кудрин В.Б. К новой концепции христианской науки // <http://libri-classic.org/docs/losev/nauki.rtf>.
- 60 Бердяев Н.А. Опыт эсхатологической метафизики // Русские философы. Антология. М., 1993. С. 70, 71.
- 61 Мёллер ван ден Брук А., Васильченко А. Миф о вечной империи и Третий рейх. М., 2009. С. 69.
- 62 Советский Энциклопедический Словарь. Ст. «Третий Рейх». М., 1990.
- 63 Афанасьев Ю. Мы – не рабы? // Континент, 2008. № 138.
- 64 Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: В 2 т. Т.1. М., 2008. С. 395.
- 65 См.: Рид Г. Краткая история современной живописи. М., 2006.
- 66 Крусанов А. Русский авангард. Т. II, кн. 1. М., 2003. С. 316.
- 67 Аксенов И.А. Из творческого наследия: В 2 т. Т. II. М., 2008. С. 47.
- 68 Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2002. С. 20.
- 69 Гастев А. Наши задачи. М., 1921. С. 6.
- 70 Тынянов Ю.Н. Записки о западной литературе // Он же. Поэтика. История литературы. Кино. С. 131.
- 71 Цит. по: Лапина Е.В. О влиянии «примитивного» искусства на европейский авангард начала XX века (критический анализ концепции Роберта Голдуотера) // Искусствознание Запада об искусстве XX века. М., 1988. С. 154.
- 72 Castro S. Teoría e política do modernismo brasileiro. Petrópolis. 1979. P. 111.
- 73 Шевченко А. НеопрIMITИВИЗМ. Его теория. Его возможности. Его достижения. М., 1913. С. 9.
- 74 Мандельштам О. Утро акмеизма. Собр. соч.: В 4 т. Т. II. М., 1991. С. 323.
- 75 См.: Адаменко В. Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.
- 76 Цит. по: Хренов Н.А. Апология наивности // Философия наивности. М., 2001. С. 99.
- 77 Шевченко А. НеопрIMITИВИЗМ. М., 1913. С. 6.
- 78 Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. СПб., 2007. С. 474.
- 79 Луканова А. Религиозные композиции Наталии Гончаровой // Философия наивности. М., 2001. С. 251.

- ⁸⁰ См. об этом: Поспелов Г.Г. «Бубновый валет». М., 1990.
- ⁸¹ Цит. по: Маркадэ Ж.-К. Гончарова, Ларионов и Малевич // Н. Гончарова и М. Ларионов. Исследования и публикации. М., 2003. С. 204.
- ⁸² Махов Н.М. Скульптура А.С. Голубкиной. Онтология и мистика художественного метода. М., 2000. С. 143.
- ⁸³ Шагал М. Моя жизнь. СПб., 2007. С. 165.
- ⁸⁴ Цит. по: Pintura moderna. Expresionismo. Pintura metafísica. Surrealismo. Madrid, 1977. P. 55.
- ⁸⁵ Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы. 1990. № 11–12. С. 87.
- ⁸⁶ Мандельштам О.Э. Слово и культура // Собр. соч. Т. 2. М., 1991. С. 224.
- ⁸⁷ Кряжева И.А. Музыкально-критическое наследие Мануэля де Фальи // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 3. (В печати).
- ⁸⁸ Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Петербург, 1922. С. 89.
- ⁸⁹ Эдшмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 307.
- ⁹⁰ Цит. по: Крусанов А. Русский авангард. Т. II, кн. 1. С. 388 – 389.
- ⁹¹ Там же. С. 391.
- ⁹² Цит. по: Арензон Е.Р. «Задача измерения судеб...» К пониманию историософии Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000. С. 524.
- ⁹³ Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX - начала XX века. М., 1991. С. 301, 302, 304.
- ⁹⁴ Futurismo & Futurismi. Op. cit. P. 506.
- ⁹⁵ Малевич К. О новых системах в искусстве // Казимир Малевич. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 161, 162.
- ⁹⁶ Huidobro V. Obras Completas, T. I. S-go de Chile, 1964. P. 693.
- ⁹⁷ Бобринская Е.А. Проблема границ искусства в русском авангарде конца 1910-х – начала 1920-х годов. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. М., 2005. С. 40.
- ⁹⁸ Малевич К. От кубизма к супрематизму // Казимир Малевич. Собр. соч.: В 5 т. Т. 1. М., 1995. С. 32.
- ⁹⁹ Малевич К.С. Там же. С. 50.
- ¹⁰⁰ Эрнст М. Биографические заметки // Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. Тексты, иллюстрации, документы. М., 2002. С. 406. Ср: «Коллаж – это использование случайной встречи в необычном месте двух отдаленных друг от друга реальностей... когда от их соприкосновения вдруг вспыхивает яркая искра поэзии». Макс Эрнст // Голомшток И. Искусство авангарда. М., 2004. С. 109 – 110.
- ¹⁰¹ См.: Балашова Т.В. Французская поэзия XX века. М., 1982. С. 48 – 50.
- ¹⁰² Ковтун Е. «Победа над солнцем» – начало супрематизма // Наше наследие, II, 1989. С. 123.
- ¹⁰³ См.: Развлечение и искусство. Сб. статей. СПб., 2008.
- ¹⁰⁴ Бобринская Е.А. Футуризм. М., 2000. С. 29.
- ¹⁰⁵ Там же. С. 277 – 278.
- ¹⁰⁶ Там же. С. 275.
- ¹⁰⁷ Пестова Н.В. Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века (1900 – 1930). Кн. 1. М., 2010. С. 311.
- ¹⁰⁸ Соколов Ип. Бедекер по экспрессионизму // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 301.
- ¹⁰⁹ Крученых А. Новые пути слова. Цит. по: Русский футуризм. М., 1999. С. 54.
- ¹¹⁰ Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое. Цит. по: Русский футуризм. С. 48.
- ¹¹¹ Сахно И.М. Русский авангард: живописная теория и поэтическая практика. М., 1999. С. 657.
- ¹¹² Иоффе И.И. Синтетическая теория искусств. М., 1933. С. 441.
- ¹¹³ Цит. по: Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. С. 366.
- ¹¹⁴ Губанова Г.И. Мотивы балагана в «Победе над солнцем» // Русский авангард 1910 – 1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 164.
- ¹¹⁵ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 145.

- 116 Гюнтер Х. Терминология и идеология: итальянский футуризм и русский авангард // Авангард и идеология: русские примеры. Белград, 2009. С. 165.
- 117 Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. М., 2002. С. 90 - 91.
- 118 Цит. по: Гальцова Е. Лаборатория авангардистской мысли: «Критический словарь» журнала «Документы» // Превратности выбора. Антологии и словари в практике сюрреализма и авангарда. М., 2004. С. 62.
- 119 Гальцова Е.Д. Дадаистский коллаж и его параллели в литературной теории русского авангарда (А. Кручёных, И. Терентьев, И. Зданевич, С. Шаршун) // Русский авангард 1910–1920-х годов. Цит. соч. С. 276.
- 120 Шкловский В. О Маяковском. М., 1940. С. 37.
- 121 Бердяев Н. Кризис искусства // Он же. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. М., 1994. С. 404–405.
- 122 Иоффе И.И. Синтетическая теория искусств. С. 441.
- 123 Аксенов И.А. Из творческого наследия. Т. I. М., 2008. С. 230.
- 124 Светликова И.Ю. Истоки русского формализма. Традиция психологизма и формальная школа. М., 2005. С. 82, 85.
- 125 См.: Гюнтер Х. Остранение – Брехт и Шкловский // Русская литература. № 2. 1992.
- 126 Ортега-и-Гассет Х. Этюды об Испании. Киев, 1994. С. 119.
- 127 Бердяев Н. Кризис искусства // Философия творчества, культуры и искусства. Т. II. С. 410–414.
- 128 Бердяев Н. Новое христианство. Там же. С. 384.
- 129 Злыднева Н.В. Об одной пространственной модели авангарда «на излете» // Русский авангард в кругу европейской культуры. С. 384, 385.
- 130 Азизян И.А. Диалог искусств Серебряного века. М., 2001. С. 241.
- 131 Интересные наблюдения, сделанные В. Паперным в связи с актуализацией мотива «сжигания прошлого», носят ограниченно эмпирический и односторонний характер. См.: Паперный В. Культура Два. М., 1996. С. 42–44.
- 132 Элиаде М. Аспекты мифа. М., 1995. С. 60, 46, 50.
- 133 Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 341.
- 134 Там же. С. 345, 349, 352, 370.
- 135 Котович Т. Лазарь Хидекель, Уновис, Малевич, жизнь // Малевич-4. Классический авангард. Витебск, 2000. С. 49.
- 136 Хлебников В. Наша основа // Собр. соч.: В 3 т. СПб., 2001. Т. 3. С. 253.
- 137 Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов. С. 88.
- 138 Семенова С.Г. «Третья революция духа» (Поэтико-пророческая мысль Маяковского) // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. М., 2008. С. 43.
- 139 См.: Вайскопф М. Во весь логос. Москва - Иерусалим. 1997.
- 140 Осипова Н.О. Творчество М.И. Цветаевой в контексте культурной мифологии Серебряного века. Киров, 2000. С. 91, 92.
- 141 Аннинский Л. Красный век. Эпоха и ее поэты. Т. 1. М., 2009. С. 9.
- 142 Пестова Н.В. Экспрессионизм // Авангард в культуре XX века (1900–1930). С. 308–309.
- 143 Григорьева Н. Экспериментатор и самоубийца: экстремальная трансгрессия в русском авангарде 1920–1940-х гг. // Авангард и идеология: русские примеры. Белград, 2009. С. 642–643.
- 144 Исупов К.Г. Русская философская танатология // Вопросы философии. № 3. 1994. С. 110, 111.
- 145 Артемьева Т.В. Загадка русской души, или Нужна ли нам вечная игла для примуса? // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей. Вып. 4. СПб., 1998. С. 66–76.
- 146 Бердяев Н. Человек и машина // Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. I. С. 519.
- 147 Циолковский К.Э. Космическая философия. М., 2001. С. 220, 221.
- 148 Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 303, 304.

- 149 Аствацатуров А.А. Проблема смерти в поэтической системе Т.С. Элиота // *Фигуры Танатоса*. Сб. статей. Вып. 4. СПб., 1998.
- 150 Куприна В.Д. Образы смерти в творчестве Федерико Гарсиа Лорки // *Проблемы ибероамериканского искусства*. Вып. 2. М., 2008. С. 83.
- 151 Цит. по: Гачева А.Г. Поэты «Кузницы» // *Русская литература 1920–1930-х годов*. Портреты поэтов. М., 2008. Т. 1. С. 330.
- 152 Грыгар М. Знакомство. Семиотика русского авангарда. С. 412.
- 153 Хлебников Велимир. Творения. М., 1987. С. 624, 632.
- 154 Рильке Р.М. Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 303. На что Цветаева отозвалась в поминальном обращении к адресату: «Значит, жизнь не жизнь есть, смерть не смерть есть. / Значит – тмится, допойму при встрече! – / Нет ни жизни, нет ни смерти, – третье, / Новое». – «Новогоднее», 1927.
- 155 Пестова Н.В. Экспрессионизм // *Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.)*. Кн. 1. М., 2010. С. 321.
- 156 Свасьян К.А. Фридрих Ницше: мученик познания // *Ницше Ф. Соч.:* В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 25.
- 157 Свасьян К.А. Освальд Шпенглер и его реквием по западу // *Шпенглер О. Соч.:* В 2 т. Т. 1. М., 1993. С. 57.
- 158 Edschmid K. Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin, 1920. S. 55.
- 159 Цит. по: Элиот Т.С. Стихотворения и поэмы. В переводах А. Сергеева. М., 2000. С. 379.
- 160 Рид Г. Краткая история современной живописи. Цит. соч. С. 217.
- 161 Хайдеггер М. Что такое метафизика? // *Хайдеггер М. Время и бытие*. М., 1993. С. 22.
- 162 См.: Янгфельдт Б. Якобсон–бюджетлянин. Stockholm, 1992. С. 47.
- 163 Малевич К. Из книги о беспредметности // *Казимир Малевич. Собр. соч.:* в 5 т. Том. 5. М., 2004. С. 214.
- 164 Луначарский А. Ленин (Очерки). М., 1924. С. 15.
- 165 Гачева А.Г. Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: В 2 т. Т. 1. М., 2008. С. 330.
- 166 Панченко А.А. Культ Ленина и «советский фольклор» // *Одиссей-2005*. М., 2005. С. 349.
- 167 Фрейденберг О.М. Миф и театр. М., 1988. С. 27.
- 168 Тумаркин Нина. Ленин жив! СПб., 1997. С. 163.
- 169 Грыгар М. Цит. соч. С. 329.
- 170 См., напр.: Исупов К.Г. Русская философская танатология // *Вопросы философии*. № 3. 1994.
- 171 Гуськов Н.А. От карнавала к канону. Русская советская комедия 1920-х годов. СПб., 2003. С. 49.
- 172 Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. М., 2002. С. 120.
- 173 Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 256.
- 174 Фещенко В. Мнимости в семантике (о некоторых особенностях «чинарного языка» Александра Введенского и Якова Друскина) // *Александр Введенский и русский авангард*. Материалы международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб., 2004. С. 146.
- 175 См.: Григорьева Н. Соблазн безумия: заметки об антропологии Введенского // *НЛО*. № 108. 2011.
- 176 Грузинов И. Имажинизма основное // *Литературные манифесты от символизма до наших дней*. С. 280, 281.
- 177 Биокосмическая поэтика // Там же. С. 307.
- 178 Кандинский В.В. О духовном в искусстве // *Избранные труды по теории искусства*: В 2 т. Т. 1. М., 2001. С. 147, 185.
- 179 Фадеев В.В. Некоторые особенности художественного образа в лирике немецкого экспрессионизма // *Мировоззрение и метод*. Л., 1979. С. 36.
- 180 Бердяев Н.А. О творческом историзме // *Наше наследие*. IV. 1991. С. 132.
- 181 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006. С. 181.

- 182 Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 330.
- 183 Там же. С. 222.
- 184 Батай Ж. Психологическая структура фашизма // НЛО. № 13. 1995. С. 102.
- 185 Канетти Э. Ослепление. М., 1992. С. 424.
- 186 Фюре Ф. Прошлое одной иллюзии. М., 1998. С. 215.
- 187 Цветаева М.И. Пленный дух // Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 4. С. 264.
- 188 См.: Похлебкин В. Великий псевдоним. М., 1996.
- 189 См. об этом: Вайскопф М. Писатель Сталин. М., 2002.
- 190 Там же. С. 347.
- 191 См.: Шенталинский В. Осколки Серебряного века // Новый мир. № 6. 1998.
- 192 Цит. по: Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. Вып. I. 1992. С. 40.
- 193 Гюнтер Х. Железная гармония // Там же. С. 40–41.
- 194 Там же. С. 41.
- 195 См. об этом: Смирнов И. Самозванство и философия имени // Звезда. № 3. 2004.
- 196 См. об этом: Душечкина Е. Имя дочери «вождя всех народов» // Знание-сила. № 8. 2005.
- 197 Клэйтон Д. Мейерхольд и д-р Дапертутто: гротеск Гофмана в условном театре // Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию Ю.В. Манна. М.; Тверь, 2004. С. 141.
- 198 Аннинский Л. Красный век. Эпоха и ее поэты. I. М., 2009. С. 266.
- 199 Тырышкина Е.В. Гротескное тело в лирике А. Крученых // Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. С. 124.
- 200 Шкловский В.Б. Развертывание сюжета. «Опояз», 1921. С. 10–11. Цит. по: Дмитриева М. «Природа природствующая» и «природа оприродненная»: к истории термина «примитив» // Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992. С. 120.
- 201 Цит. по: Надъярных М.Ф. Изобретение литературного смысла в гетеронимии Фернандо Пессоа // Культ как феномен литературного процесса. Автор, текст, читатель. М., 2011. С. 90.
- 202 Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001. С. 107, 108, 130.
- 203 Лит. наследство. 1958. Т. 65. С. 178.
- 204 Иванов Вяч. Два лада русской души // Вопросы литературы., Вып. IV. 1993. С. 35.
- 205 Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 188.
- 206 Мандельштам О. Революционер в театре // Русский экспрессионизм. М., 2005. С. 444.
- 207 Стрельникова А.А. Массовые сцены в драматургии Эрнста Толлера // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе. Вып. 1. М., 2011. С. 105.
- 208 Иванов Вячеслав. Собрание сочинений. Брюссель, 1974. Т. II. С. 89.
- 209 Иванов Вячеслав. Собрание сочинений. Брюссель, 1979. Т. III. С. 256, 257, 260.
- 210 Альманах Уновис № 1. Факсимильное издание. Подготовка текста, публикация, комментарии, вступительная статья Т. Горячевой. М., 2003. С. 66.
- 211 О тенденциях пролетарской культуры // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 425.
- 212 Канетти Э. Ослепление. М., 1992. С. 424.
- 213 Семенова С. «Новый разгромим по миру миф...» (Владимир Маяковский) // Она же. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика. Видение мира. Философия. М., 2001. С. 206–207.
- 214 См.: Гаспаров Б.М. Мой до дыр // НЛО. 1992. № 1.
- 215 Цит. по: Голомшток И. Тоталитарное искусство. М., 1994. С. 82.
- 216 Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991. С. 311.
- 217 Лебон Г. Психология народов и масс. Челябинск, 2010. С. 177–178, 180.
- 218 Канетти Э. Масса и власть. М., 1997. С. 24.
- 219 Там же. С. 20.
- 220 Гвардини Р. Конец Нового времени // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М.; СПб., 2000. С. 197.
- 221 Там же. С. 198.
- 222 Фадеев В.В. Некоторые особенности художественного образа в лирике немецкого экспрессионизма // Мировоззрение и метод. Л., 1979. С. 33.

- 223 Фюре Ф. Прошлое одной иллюзии. М., 1998. С. 190.
- 224 Громов Е. На страже имперского искусства // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М., 1995. С. 25.
- 225 Эпштейн М. Язык бытия у Андрея Платонова // Вопросы литературы. № 2. 2006. С. 60, 157.
- 226 Бычков В., Маньковская Н. Хронотипология неклассических форм художественно-эстетического сознания // Искусствознание. № 4. 2008. С. 95.
- 227 Флакер А. Быт // Живописная литература и литературная живопись. М., 2008. С. 113, 114.
- 228 Ган А. Да здравствует демонстрация быта. М., 1923. С. 13.
- 229 Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 198–199.
- 230 См.: Янгфельдт Б. Ставка – жизнь. Владимир Маяковский и его круг. М., 2009.
- 231 Плаггенборг Шт. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000. С. 76–77.
- 232 Григорьева Н. Экспериментатор и убийца: экстремальная трансгрессия в русском авангарде 1920–40 гг. // Авангард и идеология: русские примеры. Белград, 2009. С. 642.
- 233 Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 284–286.
- 234 Мазаев А.И. Искусство и большевизм. 1920–1930. М., 2007. С. 120.
- 235 Там же.
- 236 Григорьева Н. Цит. соч. С. 642.
- 237 Иконников А.В. Архитектура XX века. Утопии и реальность. Т. I. М., 2001. С. 312.
- 238 Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. С. 203.
- 239 Там же. С. 210.
- 240 Шершеневич В. Листы имажиниста. Ярославль, 1997. С. 454.
- 241 Дуганов Р. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 80.
- 242 Лившиц Б. Мы и Запад // Терентьевский сборник '96. М., 1996. С. 257.
- 243 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 1. М., 2001. С. 226.
- 244 Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов: В 2 т. Т. 1. М., 2008. С. 393.
- 245 См. об этом: Байбурин А.К. Семиотизация мира в ритуале // Он же. Ритуал в традиционной культуре. СПб., 1993.
- 246 Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2002. С. 49.
- 247 Бобринская Е. Русский авангард: границы искусства. М., 2006. С. 227.
- 248 Там же. С. 238, 243, 244.
- 249 См.: Пестова Н.В. Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм. Екатеринбург, 2009.
- 250 Там же. С. 130.
- 251 Там же. С. 234.
- 252 Петровская Е.В. Словарь раскрепощенных ритмов. Послесловие к кн.: Гертруда Стайн. Автобиография Элис Б. Токлас. Пикассо. Лекции в Америке. М., 2001. С. 599.
- 253 Родченко А. Пути современной фотографии // «Новый ЛЕФ». № 9. 1928.
- 254 Фатеева Н. Метаграфемика как отражение авангардного мышления // Авангард и идеология: русские примеры. С. 100.
- 255 Пестова Н.В. Случайный гость из готики: русский, австрийский и немецкий экспрессионизм. С. 144–145, 148.
- 256 Халь-Фонтэн Е. О пути В.В. Кандинского к абстракции // Беспредметность и абстракция. М., 2011. С. 104.
- 257 Цит. по: Хюбнер К. Истина мифа. М., 1996. С. 296, 297.
- 258 Арто А. Выставка Кислинга // Пространство другими словами. С. 39.
- 259 Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Он же. Литературный факт. М., 1993. С. 235.
- 260 Флоренский П.А. Мнимости в геометрии. Расширение области двумерных образов геометрии. М., 2004. С. 65.
- 261 Кулик И. Выколотый глаз сюрреализма. <http://www.projectclassica.ru/index.htm>. 30.07.2004.
- 262 Иванов В.В. Ст. «Глаз» в: Энциклопедия «Мифы народов мира». М., 1980. Т. 1. С. 306.
- 263 Цит. по: Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж, 1959. С. 96.

- 264 Бобринская Е.А. Проблема границ искусства в русском авангарде конца 1910-х – начала 1920-х годов. Дисс. на соиск. уч. степени доктора искусствоведения. М., 2005. С. 46.
- 265 Цит. по: Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. С. 41.
- 266 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. М., 2001. Т. 1. С. 227.
- 267 Герман М. Парижская школа. М., 2003. С. 123.
- 268 Тынянов Ю.Н. Литературный факт. С. 234.
- 269 Леннkvист Б. Мироздание в слове. Поэтика Велимира Хлебникова. СПб., 1999. С. 28.
- 270 Гройс Б. Утопия и обмен. М., 1993. С. 354.
- 271 Хармс Д. Жизнь человека на ветру. СПб., 2000. С. 450.
- 272 См.: Костюк В. К вопросу об истоках: Елена Гуро и обэриуты // Александр Введенский и русский авангард. СПб., 2004. С. 102.
- 273 Долин А. Пророк в своем отечестве. М., 2002. С. 89.
- 274 Коренева М.Ю. Д.С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // На рубеже XIX и XX веков. Л., 1991. С. 64.
- 275 Там же. С. 65.
- 276 Цит. по: Семенова С. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика. Видение мира. Философия. М., 2001. С. 17.
- 277 Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. С. 132.
- 278 Шатских А.С. Малевич после живописи // Малевич К.С. Собр. соч.: В 5 т. Т. 3. М., 2000. С. 46.
- 279 Русская литература 1920–1930-х годов. Портреты поэтов. Т. 1. С. 457.
- 280 Цит. по: Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов. С. 76.
- 281 Там же.
- 282 Крусанов А.В. Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор: В 3 т. Т. 2. Кн. 2. Футуристическая революция (1917–1921). М., 2003. С. 481.
- 283 Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. М., 2002. С. 275–276.
- 284 Там же. С. 102.
- 285 Горячева Т. Книга в эстетической системе футуризма // Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. Кенигсберг; Мальборк. 1996. С. 13.
- 286 Поляков М.Я. Василий Каменский и русский футуризм // Каменский Василий. Танго с коровами. Степан Разин и др. пр. М., 1990. С. 589.
- 287 Чухрукидзе К. Round & £. Модели утопии XX века. М., 1999. С. 73.
- 288 Пришвин М.М. Указ. соч. С. 123, 115.
- 289 Третьяков С. Откуда и куда? (Перспективы футуризма) // Леф. 1923. № 1. С. 195.
- 290 Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала. М., 2010. С. 156.
- 291 Вайскопф М. Писатель Сталин. С. 66, 67, 69.
- 292 Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М., 1998. С. 56.
- 293 Гальцова Е.Д. Французский вектор авангарда // Авангард в культуре XX века (1900–1930 гг.). Кн. 2. С. 223–224.
- 294 Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. Цит. соч. С. 136–139.
- 295 Толлер Э. Юность в Германии. М., 1935. С. 65.
- 296 Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. С. 74.
- 297 См. об этом: Бобринская Е.А. Футуризм. С. 96–98.
- 298 Горячева Т.В. // Альманах «УНОВИС». Цит. соч. С. 86.
- 299 Желтова Е.Л. Культурные мифы вокруг авиации в России в первой трети XX века // Труды Русской антропологической школы: Вып. 4 (часть 2). М.: РГГУ, 2007. С. 167.
- 300 Там же. С. 180.
- 301 Мароши В. Авиатор в идеологии русского модернизма и авангарда 1910 гг. // Авангард и идеология: русские примеры. С. 175.
- 302 Поляков В. Книги русского кубофутуризма. С. 145.
- 303 Поляков В. Там же. С. 144.
- 304 Аполлинер Г. Новое сознание и поэты. С. 59.

- 305 Мароши В. Авиатор в идеологии русского модернизма и авангарда 1910 г. // Авангард и идеология: русские примеры. С. 177.
- 306 Малевич К. К вопросу изобразительного искусства // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. М., 1995. С. 222.
- 307 Горячева Т.В. Мифотворчество футуризма. О некоторых сюжетах и героях // Русский авангард в кругу европейской культуры. С. 175.
- 308 Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Творчество-97. С. 20, 22.
- 309 Кларк К. Герой авиации как образ нового человека // Она же. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002.
- 310 Курганов О. «Ждите...» Тайна гибели летчика Леваневского // Известия, 24 авг. 1996. С. 6.
- 311 Шептунова И.И. Сказка о ковре и самолете // Искусство Востока. Миф. Восток. XX век. СПб., 2006. С. 60.
- 312 Иванов В. Цит. соч., 1979. Т. III. С. 409.
- 313 Байдин В. Между экстазом и самоубийством // Творчество В.В. Маяковского в начале XXI века. М., 2008. С. 276.
- 314 Поляков В. Книги русского кубофутуризма. С. 143.
- 315 Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов. С. 79.
- 316 Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. С. 181.
- 317 Орлов С.И. Идея города. Футуризм, экспрессионизм // Русское искусство. XX век. Исследования и публикации. Т. 1. М., 2007. С. 599.
- 318 Платонов А. Чевенгур. М., 1988. С. 36.
- 319 Бердяев Н.А. Человек и машина // Философия творчества, культуры и искусства. Т. 1. С. 505.
- 320 Там же. С. 511.
- 321 Там же. С. 508.
- 322 Там же. С. 505, 506.
- 323 Сальникова Е.В. Английские предтечи абсурда // Театр абсурда. СПб., 2005. С. 35.
- 324 См.: Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М., 2002. С. 124–128.
- 325 Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. С. 94.
- 326 Хопкинс Д. Дадаизм и сюрреализм. М., 2009. С. 49.
- 327 Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. С. 151.
- 328 Желтова Е.Л. Цит. соч. С. 186–187.
- 329 См. об этом, напр.: Лопес Портильо Х. Кецалькоатль. М., 1982.
- 330 Сумерки человечества. М., 1990. С. 12.
- 331 Бердяев Н. О назначении человека. С. 305.
- 332 Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М., 2000. С. 304.
- 333 Маяковский В.В. Россия. Искусство. Мы // Он же. ПСС: В 13 т. Т. 1. М., 1955. С. 318.
- 334 Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство. Мировая война в примитивистской живописи Наталии Гончаровой // Н. Гончарова и М. Ларионов. М., 2003. С. 37.
- 335 См. об этом: Сапрыкина Е.Ю. Футуризм и авангардная культура Италии // Авангард в культуре XX века (1900–1930). Очерки теории, истории, поэтики. Кн. 1. М., 2010.
- 336 Цит. по: Бобринская Е.А. Футуризм. М., 2000. С. 8–9.
- 337 Цит. по: На грани тысячелетий. Судьба традиций в искусстве XX века. М., 1994. С. 174.
- 338 Фюре Ф. Прошлое одной иллюзии. М., 1998. С. 197.
- 339 Егоров Б.Ф. Российские утопии. М.; СПб., 2007. С. 298.
- 340 Унамуну М. де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов. Агония христианства. М., 1996. С. 259.
- 341 Гурьянова Н. Цит. соч. С. 118, 123.
- 342 Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. С. 49.
- 343 Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 32.
- 344 Маяковский В. Капля дегтя. «Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае» // ПСС Маяковского: В 13 тт. Т. I. С. 350.
- 345 Степун Ф.А. «Трагическое откровение о жизни» // Вопросы литературы. Вып. IV. 1993. С. 38, 39.

- 346 Кайуа Р. Война и сакральное // Он же. Миф и человек. Человек и сакральное. М., 2003. С. 278, 283.
- 347 Смирнов И.П. Неизвестный солдат // Он же. Человек человеку – философ. СПб., 1999. С. 237.
- 348 Пинтус К. Начать с того... // Иностранная литература. № 4. 2011. С. 8.
- 349 Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм. Цит. соч. С. 68–69.
- 350 Пестова Н.В. Поэзия экспрессионизма // Литература Германии. Кн. I. (В печати).
- 351 Бердяев Н. Кризис искусства. Цит. соч. С. 414.
- 352 Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 325.
- 353 Бердяев Н. Смысл творчества // Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 1. С. 259.
- 354 Иванов Вяч. Собрание сочинений. Брюссель, 1974. Т. II. С. 85.
- 355 Голль И. Сверхдрама // Как всегда – об авангарде. М., 1992. С. 38, 40.
- 356 Вагнер Р. Избранные работы. М., 1978. С. 492.
- 357 Иванов Вяч. Цит. соч. Брюссель, 1974. Т. II. С. 76, 95.
- 358 Цит. по: Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. М., 2007. С. 214.
- 359 Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: В 2 т. Т. 1. С. 136.
- 360 См., напр.: Hasenclever W. Das von morgen // Theorie des Expressionismus. Stuttgart, 1976.
- 361 Schreyer L. Der neue Mensch // Manifeste und Documente zur deutschen Literatur 1910–1920. Stuttgart, 1982. S. 140.
- 362 Поспелов Г.Г. «Бубновый валет». Примитив и городской фольклор в московской живописи 1910-х годов. М., 1990. С. 20.
- 363 Там же. С. 20, 21.
- 364 Крусанов А. Русский авангард. Футуристическая революция. Книга 1. М., 2003. С. 613.
- 365 Колязин В. Гастроли русских театров 20-х – 30-х годов в Берлине. С Востока на Запад, от Таирова к Мейерхольду // Berlin – Москва, Берлин – Moskau. С. 173.
- 366 Там же. С. 174.
- 367 Ярин А. По ту сторону Великого Октября // Вопросы литературы. № 8. 1990. С. 242, 243.
- 368 Мазяев А. План монументальной пропаганды и его исторические судьбы // Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М., 1993. С. 206.
- 369 Цит. по: Головащенко Ю. Режиссерское искусство Таирова. М., 1970. С. 29, 30.
- 370 Силюнас В. Стил жизни и стили искусства. Испанский театр маньеризма и барокко. СПб., 2000. С. 92, 100.
- 371 Там же. С. 61.
- 372 Русский авангард 1910-х - 1920-х годов и театр. СПб., 2000. С. 2.
- 373 Стахорский С.В. Цит. соч. С. 35.
- 374 Максимов В. Век Антонена Арто. СПб., 2005. С. 147.
- 375 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 145, 146.
- 376 Крючкова В.А. Пикассо: от «Парада» до «Герники». М., 2003. С. 43.
- 377 Цит. по: Крючкова В.А. Пикассо: от «Парада» до «Герники». С. 35.
- 378 Там же. С. 53.
- 379 Там же. С. 41.
- 380 Крючкова В.А. Сценические занавесы Пикассо к балетным спектаклям // Пикассо и окрестности. Сб. ст. М., 2006. С. 247, 246.
- 381 Азизян И.А. Диалог искусств XX века. С. 170.
- 382 Кокто Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре. М., 2000. С. 38.
- 383 Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века. М., 2009. С. 291.
- 384 Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала. М., 2010. С. 158.
- 385 Голль И. Сверхдрама // Как всегда – об авангарде. М., 1992. С. 40.
- 386 Там же. Комментар. С. Исаева. С. 37.

- 387 Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала. С. 178.
- 388 Старобинский Ж. Портрет художника в образе паяца // Старобинский Ж. Поэзия и знание: История литературы и культуры. Т. 2. М., 2002. С. 569.
- 389 Там же. С. 570, 574, 576.
- 390 Батракова С. Театр для Пикассо // Искусствознание. № 3–4. 2010. С. 305, 306.
- 391 Батракова С.П. Театр-Мир и Мир-Театр. М., 2010. С. 116.
- 392 См.: Базилевский А.Б. Польские версии авангардизма // Авангард в культуре XX века. 1900–1930. М., 2010. Кн. 2. С. 594.
- 393 Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. Театр художника. Истоки и начала. С. 180.
- 394 Цит. по: Березкин В.И. Искусство сценографии мирового театра. С. 177.
- 395 Котович Т. 20-е годы XX века. Театр: пространственно-временной континуум. Основы сценического структурирования. Минск, 2005. С. 165.
- 396 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006. С. 185.
- 397 Флоренский П.А. Сочинения. Т. 2. М., 1995. С. 383.
- 398 Иванов Вяч. Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979. С. 188.
- 399 Бердяев Н.А. Кризис искусства // Он же. Философия творчества, культуры и искусства. Т. 2. С. 402.
- 400 Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. М., 1989. С. 353.
- 401 Силюнас В. Драма поэта. М., 1989. С. 116.
- 402 Кряжева И.А. Мануэль де Фалья: время, жизнь, творчество. (В печати).
- 403 Малиновская Н. Пред. // Ф. Гарсиа Лорка. Избранные произведения: В 2 т. М., 1986. Т. 1. С. 22.
- 404 См. об этом: Силюнас В.Ю. Испанская драма XX века. М., 1980.
- 405 Советское декоративное искусство. Материалы и документы. 1917–1932. Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. М., 1984. С. 170.
- 406 См.: Плаггенборг Шт. Революция и культура. Культурные ориентиры в период между Октябрьской революцией и эпохой сталинизма. СПб., 2000.
- 407 Бойко М. Интерпретация классического наследия: прозрения и парадоксы // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М., 1995. С. 127.
- 408 Из выступления на защите диссертации в ИМЛИ в 1946 г. См.: Паньков Н. М.М. Бахтин: ранняя версия концепции карнавала // Вопросы литературы. 1997. № 5.
- 409 Ханзен-Лёве О. Русский формализм. М., 2001. С. 440–441.
- 410 Бойко М. Интерпретация классического наследия: прозрения и парадоксы. С. 127, 129.
- 411 Котович Т. Уновис в точке социокультурной ситуации начала века // Малевич-4. Классический авангард. Витебск, 2000. С. 9.
- 412 Хоффер Э. Истинноверующий. Мысли о природе массовых движений. Минск, 2001. С. 32.
- 413 Мазаев А.И. Искусство и большевизм. М., 2007. С. 129.
- 414 Степанова В. Тезисы о конструктивизме. Цит. по: Адашкина Н. Закат авангарда в России // Вопросы искусствознания. XI (2/97). М., 1997. С. 267.
- 415 Эрмитаж. 1922. № 7.
- 416 Пятигорская Г. Мюзик-холлизация советской культуры середины 20-х гг. // Мир искусств. Альманах. М., 1995. С. 121, 123.
- 417 Батракова С.П. Художник переходной эпохи (Сезанн, Рильке) // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 49.
- 418 Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. СПб., 2007. С. 435.
- 419 Хмельницкий Дм. Зодчий Сталин. М., 2007. С. 65.
- 420 Массовое действо. Сценические игры. М., 1929. С. 9.
- 421 Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов (1923) // Он же. Психологические вопросы искусства. М., 2002. С. 16, 17.
- 422 См.: Морозова Е.Н. Маскарад в творчестве и жизни художественной интеллигенции России начала XX века // Бремя развлечений. Otium в Европе XVIII–XX вв. СПб., 2006.
- 423 История советского театра. Очерки развития. Т. I. 1917–1921. Л., 1933. С. 137.

- 424 См.: Макаров С.М. Шаманы, масоны, цирк. Сакральные истоки циркового искусства. М., 2006.
- 425 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. С. 276.
- 426 Каменский А. Праздник – царство идеала // Декоративное искусство. № 11. 1978. С. 32.
- 427 Арнольд С. Цирк // Вещь. Международное обозрение современного искусства. Берлин, 1922. № 1–2. С. 25.
- 428 Gómez de la Serna R. El circo. Madrid, 1968. P. 219, 221.
- 429 Гомес де ла Серна Р. Избранное. М., 1983. С. 94.
- 430 Максимов В. Век Антонена Арто. С. 115.
- 431 Мейерхольд В.Э., Бебутов В.М., Аксенов И.А. Ампула актера. М., 1922. С. 14.
- 432 См. об этом: Хренов Н.А. Мифология досуга. М., 1998.
- 433 Там же. С. 119.
- 434 Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. С. 75.
- 435 Цит. по: Молодцова М. Луиджи Пиранделло. М., 1982. С. 39.
- 436 Сапрыкина Е.Ю. Футуризм и авангардная культура Италии // Авангард в культуре XX века (1900–1930). Теория. История. Поэтика. Кн. 1. М., 2010. С. 406.
- 437 Ferroni J. Il comico nelle teorie contemporanee. Roma, 1974. P. 48. Цит. по: Пигулевский В.О. Ирония и вымысел: от романтизма к постмодернизму. Ростов-на-Дону. 2002. С. 164.
- 438 Vidales L. Suenan timbres. Bogotá, 1976. P. 35.
- 439 Фрейд З. Остроумие и его отношение к бессознательному. М., 2006. С. 61.
- 440 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. С. 446.
- 441 Цит. по: Русский экспрессионизм. М., 2005. С. 465, 464.
- 442 Зингерман Б.И. Пикассо, Чаплин, Брехт, Хемингуэй // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 134.
- 443 Туровская М. Кино тоталитарной эпохи // Творчество-1/2. М. 1997. С. 20.
- 444 Вебер М. Избранные произведения. М., 1990. С. 142.
- 445 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. С. 434, 435, 443–444.
- 446 Силюнас В. Испанская драма XX века. М., 1980. С. 178.
- 447 Там же. С. 276.
- 448 Гуськов Н.А. От карнавала к канону. Русская советская комедия 1920-х годов. СПб., 2003. С. 62.
- 449 Евреинов Н.Н. Театр как таковой. М., 1923. С. 26.
- 450 Цит. по: История советского театра. Очерки развития. Т. I. 1917 – 1921. Л., 1933. С. 215.
- 451 Евреинов Н.Н. Театр для себя. Часть I. К философии театра. Петроград, 1916. С. 37.
- 452 Евреинов Н.Н. Театрализация жизни. М., 1922. С. 7.
- 453 Тынянов Ю.Н. О Хлебникове // Он же. Литературный факт. М., 1993. С. 233.
- 454 Гуськов Н.А. От карнавала к канону. Русская советская комедия 1920-х годов. С. 33.
- 455 Мазаев А.И. Искусство и большевизм. 1920–1930-е гг. С. 66.
- 456 Эйзенштейн С. Монтаж аттракционов // Леф, М., 1923. № 3.
- 457 Сахно И.М. «Стратография тела» в футуристическом театре // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М., 2008. С. 659.
- 458 Там же. С. 654.
- 459 Там же. С. 655.
- 460 Выступление на «Круглом столе» // Вопросы искусствознания. № 1–2. 1995. С. 70.
- 461 Арто А. Театр и его двойник. М., 1993. С. 92.
- 462 Artaud A. Le théâtre et son double. P., 1991. P. 180.
- 463 Максимов В. Век Антонена Арто. С. 153, 162.
- 464 Дорошевич А. «Театр жестокости» и экспрессионизм // Театр. 1968. № 3. С. 151.
- 465 Цит. по: Мазаев А.И. Искусство и большевизм. С. 128.
- 466 Соколов Ип. Индустриальная жестикуляция // Эрмитаж. 1922. № 10. С. 6.
- 467 Флоренский П.А. Цит. соч. С. 260.
- 468 Арто А. Цит. соч. С. 119, 120.
- 469 Цит. по: Николеску Т. Андрей Белый и театр. М., 1995. С. 151.
- 470 Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. I. 1891–1917. М., 1968. С. 160.

- 471 Рудницкий К. Режиссер Мейерхольд. М., 1969. С. 241.
- 472 Сахно И.М. «Стратография тела» в футуристическом театре. С. 655.
- 473 Аронсон О.В. Неоконченная полемика: биомеханика Мейерхольда или психотехника Станиславского? // Русская антропологическая школа. Труды. Вып. 4/1. М., 2007. С. 416.
- 474 Там же. С. 419, 421.
- 475 Цит. по: Штоммер Р., Далюге М. Масса – коллектив – народная общность. Эстетика массовых представлений двадцатых и тридцатых годов // Москва – Берлин. 1900–1950. М., 1996. С. 353.
- 476 Там же. С. 151.
- 477 Поэты немецкого литературного кабаре. СПб., 2008. С. 16.
- 478 Там же. С. 19.
- 479 Кокто Ж. Петух и Арлекин. С. 20.
- 480 Бонч-Томашевский М.М. Театр пародии и гримасы (Кабаре) // Маски. 1912–1913. No 5. С. 21.
- 481 Аппиньянези Л. Кабаре. М., 2010. С. 87.
- 482 Тихвинская Л. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России. 1908–1917. М., 2005. С. 6.
- 483 Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. С. 81, 82, 83.
- 484 Бенуа А. Мистерия в русском театре // Речь. 1912. 27 апр. С. 5–6.
- 485 Стахорский С.В. Искания русской театральной мысли. С. 16.
- 486 См.: Апчинская Н.В. Театр Марка Шагала (конец 1910- 1960-е годы) // Авангард и театр 1910–1920-х годов. М., 2008.
- 487 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. С. 241.
- 488 Там же. С. 232.
- 489 Там же. С. 264.
- 490 См.: Юрков С.Е. «Эстетизм наизнанку»: футуризм и театры – кабаре 1910-х гг. // Юрков С.Е. Под знаком гротеска: антиповедение в русской культуре (XI-начало XX вв.). СПб., 2003.
- 491 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. С. 190.
- 492 См.: Кокто Ж. Петух и Арлекин. Либретто. Воспоминания. Статьи о музыке и театре. М., 2000.
- 493 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. С. 452–453.
- 494 Мейерхольд В.Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. Ч. I. 1891–1917. М., 1968. С. 168.
- 495 Цит. по: Стахорский С.В. Цит. соч. С. 159–160.
- 496 Гуськов Н.А. От карнавала к канону. СПб., 2003. С. 60.
- 497 Гомес де ла Серна Р. Избранное. С. 108.
- 498 См. об этом, например: Бабин А.А. О «Девочке на шаре» Пабло Пикассо // Сб. Античность. Средние века. Новое время. Проблемы искусства. М., 1977.
- 499 Луначарский А.В. Задача обновленного цирка // Вестник театра. 1919. № 3.
- 500 См.: Сарафанова Н.В. «Цирковое искусство» русского авангарда: некоторые особенности поэтики В.В. Маяковского // Литература и театр: Материалы Международной научно-практической конференции, посвященной 90-летию со дня рождения Л.А. Финка. 13–15 ноября, г. Самара, 2006.
- 501 Там же. С. 109.
- 502 Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917–1932. М., 1984. С. 106.
- 503 Цит. по: Агитационно-массовое искусство. Оформление празднеств. 1917–1932. С. 28.
- 504 Ле Корбюзье. Творческий путь. М., 1970. С. 209.
- 505 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. С. 308.
- 506 Там же. С. 306.
- 507 Бойко М. Интерпретация классического наследия: прозрения и парадоксы // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М., 1995. С. 131.
- 508 См.: Карасев Л.В. Русская идея (символика и смысл) // Вопросы философии. 1992. № 8.
- 509 Зингер-Головкина М.Л. К вопросу о роли пассеистического сознания в самоопределении русского символизма и «будетлянства» // Символизм и авангард. М., 2003. С. 117.
- 510 Малинина Т. Формула стиля. Цит. соч. С. 196.
- 511 Элиот Т.С. Традиция и индивидуальный талант // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX века. М., 1987. С. 170.

- 512 Цит. по: Мурина Е. Ранний авангард. Фовизм. Экспрессионизм. Неопримитивизм. М., 2008. С. 6.
- 513 Соколов Ип. Бедекер по экспрессионизму // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 299.
- 514 Уфимцева Е.Г. Малер и проблематика австро-немецкого искусства начала XX века // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. М., 1983. С. 12.
- 515 Духан И. Визуальная пангеометрия. Эль Лисицкий и становление пространственно-временной концепции искусства авангарда // Искусствознание. № 3–4. 2010. С. 387.
- 516 Бусев М.А. Пикассо: диалог с классикой. Там же. С. 36.
- 517 Тугенхольд Я.А. Из истории западноевропейского, русского и советского искусства. М., 1987. С. 146.
- 518 Тараканова Е. «Героические годы». Хроника культурной жизни и опыт анализа художественных теорий Италии: 1918–1922 // Искусствознание. № 4. 2008. С. 12.
- 519 Там же. С. 21.
- 520 Там же. С. 16.
- 521 Там же. С. 29.
- 522 Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 341.
- 523 Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991. С. 189.
- 524 Эфрос А. Дух классики // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 332, 339, 340.
- 525 См.: Грибоносова-Гребнева Е. Творчество К.С. Петрова-Водкина и западноевропейские реализмы 1920–1930-х. М., 2010.
- 526 Цит. по: Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. С. 375.
- 527 Декларация неоклассиков // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 343–344.
- 528 Цит. по: Голомшток И. Искусство авангарда. М., 2004. С. 97.
- 529 Кандинский В.В. Ступени. Текст художника // Избранные труды по теории искусства. Т. 1. С. 293.
- 530 О проблемах изучения немецкого искусства XX в. Стенограмма дискуссии. Государственный институт искусствознания, 27 апреля 2005 г. – Германия. XX век. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. М., 2008. С. 21.
- 531 Цит. по: Вольф Н. Экспрессионизм. М., 2006. С. 30.
- 532 Батракова С.П. Картины Пикассо // Западное искусство. XX век. М., 1997. С. 15.
- 533 Крючкова В. Классическая традиция в искусстве Пикассо // Искусствознание. № 3–4. 2007. С. 177.
- 534 Аксенов И. Из творческого наследия. Т. I. М., 2008. С. 210.
- 535 Пикассо Пабло. Стихотворения. М., 2008. С.19.
- 536 Об архетипе Идиота см.: Едошина И.А. Художественное сознание модернизма: архетипы и мифологемы. Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора культурологии. М., 2002.
- 537 Крючкова В.А. Пикассо: от «Парада» до «Герники». М., 2003. С. 213.
- 538 Кириченко Е.И. Русская архитектура 1830–1910-х годов. М., 1982. С. 356–359.
- 539 Там же. С. 360.
- 540 Культура русского модернизма. Статьи, эссе и публикации. М., 1993. С. 220.
- 541 Красавченко Т.Н. Эстетическое переживание пограничной эпохи в Англии и в России: традиционализм и футуризм // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. М., 2002. С. 328, 329, 330.
- 542 См. об этом, в частности: Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979; Боулт Дж. Павел Филонов как художник барокко // Вопросы искусствознания. № 1–2. 1995.
- 543 См.: Надъярных М.Ф. Метаморфозы барокко и неоклассицизма // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002.
- 544 Алпатов М.В. Синтез искусств в эпоху барокко // Этюды по истории западноевропейского искусства. М., 1963. С. 158.

- 545 См.: Чернов И.А. Из лекций по теоретическому литературоведению. Тарту, 1976.
- 546 Сазонова Л.И. Барокко – авангард: типология принципов конструирования художественного мира // Теоретико-литературные итоги XX века. Т. II. Художественный текст и контекст культуры. М., 2003. С. 29.
- 547 См., напр.: Материалы конференции «Барокко в авангарде – авангард в барокко». М., 1993.
- 548 Сазонова Л.И. Барокко – авангард: типология принципов конструирования художественного мира. Цит. соч. С. 26.
- 549 Шкловский В. Поиски оптимизма. М., 1931. С. 114.
- 550 Аксенов И.А. Из творческого наследия // Т. I. Москва, 2008. С. 205.
- 551 Ортега-и-Гассет Х. Воля к барокко // Он же. Эстетика. Философия культуры. С. 152, 155.
- 552 См.: Заярная И.С. Игровая поэтика Василия Каменского в зеркале барокко // Литература. № 22. 2005.
- 553 Смирнов И.П. Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи. М., 1979. С. 348, 359.
- 554 См., напр.: Чужак Н. Литература жизнестроения // Литература факта (1929). М., 2000. С. 49.
- 555 Боулт Дж. Павел Филонов как художник барокко. Цит. соч. С. 503.
- 556 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 281.
- 557 См., напр.: Горбачев Дм. Футуризм – барокко XX столетия // Малевич. Классический авангард. Вып. 3. Витебск, 2000. С. 100.
- 558 Бобринская Е. Теория «моментального творчества» А. Крученых // Терентьевский сборник № 2. М., 1998. С. 18.
- 559 Там же.
- 560 См. об этом: Надъярных М.Ф. Авангард и проблема традиции // Авангард в культуре XX века. (1900–1930 гг.). Очерки теории, истории, поэтики. Кн. I. М., 2010.
- 561 Шень-Жандрон Ж. Сюрреализм. С. 24.
- 562 См.: Сахо И.М. Морфология русского авангарда. М., 2009; Смирнов И.П. «Исторический авангард» как подсистема постсимволистской культуры // Он же. Мегаистория. К исторической типологии культуры. М., 2000.
- 563 Гюнтер Х. Остранение – Брехт и Шкловский // Русская литература, № 2, 2009. С. 59–60.
- 564 Бонч-Осмоловская Т.Б. Введение в литературу формальных ограничений. Литература формы и игры от античности до наших дней. Самара, 2009.
- 565 Бойко М. Интерпретация классического наследия: прозрения и парадоксы // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. С. 141–142.
- 566 Грибонослова-Гребнева Е.Г. Творчество К.С. Петрова-Водкина и западноевропейские «реализмы» 1920–1930-х. М., 2010. С. 19–20.
- 567 Там же. С. 103.
- 568 Кричевский В. Типографика футуристов на взгляд типографа // Терентьевский сборник № 2. С. 56.
- 569 Цит. по: Никольская Т.Л. Авангард и окрестности. СПб., 2002. С. 51.
- 570 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. Цит. соч. С. 147.
- 571 Винокур Г.И. Футуристы – строители языка // Леф, 1923, № 1. С. 212.
- 572 Цит. по: Культура русского модернизма. Цит. соч. С. 220.
- 573 См. об этом: Хмельницкий Д. Архитектура Сталина. Психология и стиль. М., 2007.
- 574 Злыднева Н.В. Мифологема начала в позднем авангарде. С. 146.
- 575 Выступление на «Круглом столе» // Вопросы искусствознания. № 1–2, 1995. С. 70.
- 576 Ст. Крученых А.Е. // Русские писатели. Биографический словарь. Т. 3. М., 1994. С. 170.
- 577 См.: Тиханов Г. Почему современная теория литературы возникла в Центральной и Восточной Европе? // Новое литературное обозрение. № 53 (2002).
- 578 Кантор В. Федор Степун и большевистское имяславие // Вопросы литературы. № 1. 2005. С. 146.
- 579 Нирё Л. Единство и несходство теорий авангарда // От мифа к литературе. М., 1993. С. 324, 332.
- 580 Фещенко В.В. Языковой эксперимент в русской и английской поэтике 1910–30-х гг. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М., 2004. С. 13.

- 581 См.: Бессонова М. К вопросу о «сдвигологии» смыслов в кубизме Пикассо и Брака и творчестве русских кубофутуристов // Искусствознание. 1 / 99. М., 1999. С. 239.
- 582 Шкловский В. О Маяковском // Шкловский Виктор. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. М., 1974. С. 81.
- 583 Шкловский В. О заумном языке 70 лет спустя // Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Тренто, 1990. С. 258.
- 584 См.: Тульчинский Г.Л. К упорядочению междисциплинарной терминологии. Л., 1980. С. 241.
- 585 Безлепкин Н. Философия языка в России. СПб., 2001. С. 324.
- 586 Там же. С. 326.
- 587 Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3(1). С. 140.
- 588 Там же. С. 262.
- 589 Безлепкин Н. Философия языка в России. С. 359.
- 590 Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 134.
- 591 Цит. по: Дудаков-Кашуро К.В. Экспериментальная поэзия в западноевропейских авангардных течениях начала XX века. Одесса, 2003. С. 62.
- 592 Заболоцкий Н. Огонь, мерцающий в сосуде... М., 1995. С. 5.
- 593 Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. С. 96.
- 594 Дуганов Р. Самовитое слово // Искусство авангарда: язык мирового общения. Материалы международной конференции 10–11 декабря 1992 г. Уфа, 1993. С. 53.
- 595 Цит. по: Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. Екатеринбург, 2000. С. 38.
- 596 Крученых А. Кукиш прошлякам. (Репринт) М., 1992. С. 125, 126.
- 597 Бурлюк Н. Поэтические начала // Русский футуризм. Цит. соч. С. 57.
- 598 Федоров Н.Ф. Сочинения. М., 1982. С. 612.
- 599 Булгаков Сергей. Философия имени. Изд. КаИр, 1997. С. 52.
- 600 Бурлюк Н. Supplementum к поэтическому контрапункту // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 153, 154.
- 601 Флоренский П.А. Соч.: В 4 т. М., 1999. Т. 3(1). С. 263.
- 602 Булгаков Сергей. Философия имени. С. 54–55.
- 603 Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 123.
- 604 Что есть слово (II-я декларация слова как такового) // Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 45.
- 605 Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 143.
- 606 Кандинский В.В. К вопросу о форме // Цит. соч. С. 221.
- 607 Хлебников В. Буква как таковая // Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 176.
- 608 Поляков М. Василий Каменский и русский футуризм // Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснянки. Путь энтузиаста. М., 1990. С. 579.
- 609 Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. С. 250.
- 610 Деготь Е. Русское искусство XX века. М., 2002. С. 42.
- 611 Васильев И.Е. Русский поэтический авангард XX века. С. 80.
- 612 Письма и воспоминания // Наше наследие. II (8). 1989. С. 127.
- 613 Стригалева А. Татлин и Хлебников // Искусствознание № 3–4. 2007. С. 411–412.
- 614 Марр Н.Я. Яфетидология. М., 2002. С. 437.
- 615 Никольская Т. Н.Я. Марр и футуристы // Кредо. № 3–4. 1993. С. 7.
- 616 Цит. по: Якобсон Р. Поэзия грамматики и грамматика поэзии // Семиотика. Т. 2. Благовещенск, 1998. С. 500.
- 617 Вайскопф М. Писатель Сталин. М., 2002. С. 366.
- 618 Бобринская Е.А. Футуризм. М., 2000. С. 33.
- 619 Садок судей II [Предисловие] // Русский футуризм. Цит. соч. С. 42.
- 620 Заболоцкий Н. Огонь, мерцающий в сосуде...
- 621 Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. С. 166.
- 622 Лисицкий Л.М. Книга с точки зрения зрительного восприятия – визуальная книга // Искусство книги 1958 – 1960 гг. М., 1962. С. 164.
- 623 Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. С. 56, 57.
- 624 Гурьянова Н. Цит. соч. С. 80.

- 625 Белый А. Глоссология. Поэма о звуке. Томск, 1994. С. 8, 5.
626 Цит. по: Дудаков-Кашуро К.В. Одесса, 2003. С. 92.
627 Шкловский В. О заумном языке. 70 лет спустя // Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Тренто, 1990. С. 255.
628 Дудаков-Кашуро К.В. Цит. соч. С. 92.
629 Янгфельдт Б. Якобсон-будетлянин. Stockholm, 1992. С. 126.
630 Мандельштам О.Э. Слово и культура. С. 227.
631 Цит. по: Альманах Дада. М., 2000. С. 170.
632 См.: Чухрукидзе К. Pound & £. Модели утопии XX века. М., 1999.
633 Альманах Дада. С. 137.
634 Jakobson R., Stegagno Picchio L. Les oxymores dialectiques de Fernando Pessoa // Jakobson R. Questions de poétique. P., 1973. P. 243.
635 Цит. по: Крусанов А. Русский авангард. Футуристическая революция. Книга 2. М., 2003. С. 315.
636 Тартаковский П.И. «Колумб новых поэтических материков» // Мир Велимира Хлебникова. С. 586.
637 Мароши В. Заметки об «албанском языке», русском авангарде, классике и фольклоре. http://www.newruslit.ru/modernwords/dispute/slovo081030_3.
638 См. об этом: Турчин В.С. Немецкий акцент в русском авангарде // Русский авангард 1910–1920-х годов и проблема экспрессионизма. М., 2003.
639 См., напр.: «Материалы по вопросу о латинизации русской письменности» (1929); Луначарский А. «Латинизация русской письменности» // Культура и письменность Востока. 6. 1930. С. 20–26.
640 Эйзенштейн С.М. Чет-нечет // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. М., 1988. С. 254.
641 Цит. по: Иньшаков А.Н. В.Марков и его «Принципы нового искусства» // Волдемар Матвей и «Союз молодежи». Цит. соч. С. 105.
642 Судник Т.М., Цивьян Т.В. К реконструкции одного мифологического текста в балто-балканской перспективе // Из работ московского семиотического круга. М., 1997. С. 222.
643 Там же. С. 224.
644 Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне. Тексты, иллюстрации, документы. С. 275.
645 Долгополов Л. Максим Горький и проблема «детей солнца» (1900-е годы) // Он же. На рубеже веков. Л., 1985. С. 63.
646 Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. С. 43.
647 Цит. по: Штейнер Е. Авангард и построение нового человека. С. 44.
648 Там же. С. 444.
649 См.: Руднев В. Энциклопедический словарь культуры XX века. Ключевые слова и концепты. М., 2001.
650 Флоренский П.А. Пифагоровы числа // Сочинения. М., 1995. Т. 2. С. 643.
651 Кассирер Э. Познание и действительность. (1910). СПб., 1912. С. 42.
652 Бурлюк Н. Поэтические начала. Цит. соч. С. 56.
653 Каменский В. Танго с коровами. Степан Разин. Звучаль веснянки. Путь энтузиаста. С. 485.
654 Хлебников В. Собр. соч.: В 3 т. Т. 3. СПб. 2001. С. 569, 621, 611.
655 Кандинский В.В. О духовном в искусстве [Приложения] // Цит. соч. С. 192.
656 Введенский А. Полное собрание произведений: В 2 т. Т. 2. М., 1993. С. 85.
657 Сельвинский И. Избранные произведения. Л., 1972. С. 912.
658 Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса // Хармс Д. О явлениях и существованиях. СПб., 1999. С. 295.
659 Хармс. Д. Полет в небеса. Л., 1991. С. 550–551.
660 В понятии «конструктивизм» автор соединяет творчество таких разных художников, как Сезанн, Пикассо, Малевич, Хлебников, Стравинский, выражающих, по существу, авангардистский тип художественного мышления.
661 Иоффе И.И. Цит. соч. С. 440–442.
662 Фатеева Н. Метаграфемика как отражение авангардного мышления // Авангард и идеология: русские примеры. С. 642–643.

- 663 Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 123.
- 664 Шамшинов С. Метод чтения живописи (Анри Мишо) // Искусство versus литература. Франция – Россия – Германия на рубеже XIX-XX веков. М., 2006. С. 443.
- 665 См. об этом: Экспериментальная поэзия. Избранные статьи. Кенигсберг-Мальборк, 1996.
- 666 Грыгар М. Цит. соч. С. 428.
- 667 См. об этом, в частности: Сазонова Л.И. Поэзия русского барокко. М., 1991.
- 668 Бирюков С. // Топос, 11/02/2004. <http://topos.ru/article/2043>.
- 669 Горячева Т. Книга в эстетической системе футуризма // Экспериментальная поэзия. С. 15.
- 670 Крученых А. Декларация слова, как такового // Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. С. 18.
- 671 О «текучести» формы см. подробно: Сахно И.М. Русский авангард: Живописная теория и поэтическая практика. М., 1999.
- 672 Маринетти Ф. Футуризм. СПб., 1914. С. 79.
- 673 См. об этом: Тилльберг М. Цветная вселенная Михаила Матюшина // Русское искусство. XX век. Т. 1. М., 2007. С. 496.
- 674 Сахно И.М. Фактура слова в кубофутуризме // Русский кубофутуризм. СПб., 2002. С. 155.
- 675 Лозовой А.Н. Предисловие // Марков В. Фактура. Принципы творчества в пластических искусствах. М., 2002. С. 5.
- 676 Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм. Екатеринбург, 2004. С. 91.
- 677 Там же. С. 77.
- 678 Иньшаков А.Н. Ларионов и Малевич: лучизм и супрематизм // Н.С. Гончарова и М.Ф. Ларионов. Исследования и публикации. М., 2003. С. 10. См. его же: Проблема нового в искусстве футуризма, дадаизма и конструктивизма // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. М., 2005.
- 679 Сарабьянов Д.В. Русская живопись: вид сбоку // Он же. Русская живопись. Пробуждение памяти. М., 1998. С. 81.
- 680 Неизвестный русский авангард в музеях и частных собраниях. М., 1992. С. 202.
- 681 Цит. по: Розанова О.В. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Неизвестный русский авангард. М., 1992. С. 335.
- 682 Злыднева Н.В. Мифологема начала в позднем авангарде. С. 146.
- 683 Винокур Г.О. Культура языка. М., 1925. С. 167.
- 684 Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. С. 339.
- 685 Блок А. «Без божества, без вдохновенья» // Антология акмеизма. М., 1997. С. 247.
- 686 Сахно И.М. Фактура слова в кубофутуризме // Русский кубофутуризм. С. 160.
- 687 Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. С. 262.
- 688 Декрет о ничевоках поэзии // Литературные манифесты от символизма до наших дней. С. 326, 327.
- 689 Белый А. Глоссолалия. Поэма о звуке. С. 3.
- 690 Наков А. Русский авангард. М., 1991. С. 34.
- 691 Маковский М.М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов. М., 1996. С. 341.
- 692 Декларация слова как такового // Русский футуризм. Цит. соч. С. 44.
- 693 Цветаева М. Собр. соч. в 7 тт. М., 1994. Т. 5. С. 356.
- 694 Бухштаб Б.Я. Рец. на К. Вагинова (1926) // Тыняновский сборник. Четвертые тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 275.
- 695 Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 105.
- 696 Цивьян Т.В. К технике построения абсурдистского текста // Русский авангард в кругу европейской культуры. С. 378.
- 697 Эйхенбаум Б.М. Судьба Блока // Об Александре Блоке. Пг., 1921. С. 52–53.
- 698 Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 53.
- 699 Проективный философский словарь: Новые термины и понятия. СПб., 2003. С. 346, 349.
- 700 Рильке Р.-М. Цит. соч. С. 138.
- 701 Рильке Р.-М. Там же. С. 305.

- 702 Пришвин М.М. Дневники. М., 1990. С. 114–115.
- 703 Кассирер Э. Философия символических форм. Т. 1. Язык. М.; СПб. 2001. С. 24, 50.
- 704 Хармс Д. Полет в небеса. С. 434.
- 705 Рильке Р.-М. С. 52.
- 706 Цит. по: Зарубежная эстетика и теория литературы XIX–XX вв. М., 1987. С. 274.
- 707 Там же. С. 275.
- 708 Там же. С. 279.
- 709 Там же. С. 280.
- 710 Батракова С.П. Художник переходной эпохи (Сезанн, Рильке) // Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века. М., 1984. С. 74, 72.
- 711 Цветаева М. Наталья Гончарова // Собр. соч.: В 7 т. Т. 4. М., 1994. С. 107.
- 712 Цивьян Т.В. К семантике и поэтике вещи (Несколько примеров из русской прозы XX века) // АЕQUINOX, МСМХСIII. М., 1993. С. 213, 217.
- 713 Из истории советской эстетической мысли. 1917 – 1932. Сб. материалов. М., 1980. С. 261–262.
- 714 Вагинов Конст. Козлиная песнь. Труды и дни Свистонова. Бамбочада. М., 1989. С. 333.
- 715 Вещь. Берлин. 1922. № 1—2. С. 3.
- 716 Пигарёва Т.И. Хорхе Гильен. Поэтика времени и пространства. Автореферат канд. дисс. М., 2002. С. 13, 11.
- 717 Асорин. Избранные произведения. М., 1989. С. 240.
- 718 Энциклопедический словарь экспрессионизма. М., 2008. С. 411, 412.
- 719 Турчин В.С. «Новая вещественность»: искусство потерянного поколения // Советское искусствознание, вып. 26. М., 1990. С. 106.
- 720 Цельтнер В.П. «Новая вещественность» и украинское изобразительное искусство 20–х годов // Художественные процессы и направления в искусстве стран Восточной Европы 20–30–х годов XX века. М., 1995. С. 77, 76.
- 721 Пышновская З.С. «Новая вещественность» в Германии // Там же. С. 69.
- 722 Цит. по: Фремpton К. Современная архитектура. М., 1990. С. 191–192.
- 723 Фремpton К. Современная архитектура. С. 192.
- 724 Хайдеггер М. Исток художественного творения // Зарубежная эстетика и теория литературы. XIX–XX вв. Трактаты, статьи, эссе. М., 1987. С. 274.
- 725 Там же. С. 286, 287.
- 726 См.: Лосев А.Ф. Самое самó // Он же. Миф, число, сущность. М., 1994.
- 727 Хайдеггер М. Цит. соч. С. 280.
- 728 Там же. С. 275.
- 729 Ортега–и–Гассет Х. Адам в раю // Эстетика. Философия культуры. С. 61, 71.
- 730 Ванна Архимеда. Л., 1991. С. 457, 459.
- 731 Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. Т. 2. М., 1991. С. 324.
- 732 Стригалеv А. Искусство и производство // Москва–Париж. 1900–1930. М., 1981. С. 74.
- 733 Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 2000. С. 72.
- 734 Циолковский К.Э. Космическая философия. С. 96.
- 735 Повелихина А. Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века // Органика. Беспредметный мир Природы в русском авангарде XX века. М., 2000. С. 9, 11.
- 736 Малевич К. Супрематическое зеркало // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. М., 1995. С. 273.
- 737 Кандинский В.В. «и». Кое-что о синтетическом искусстве // Избранные труды по теории искусства. Т. 2. С. 263, 266.
- 738 Цит. по: Мазаев А.И. Искусство и большевизм. С. 239–240.
- 739 Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 154.
- 740 Цит. по: Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 168.
- 741 Вайскопф М. Писатель Сталин. С. 343.
- 742 Боулт Дж.Э. Павел Филонов и русский модернизм // Мислер Н., Боулт Дж.Э. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1984. С. 72.

- ⁷⁴³ Рильке Р.-М. Цит. соч. С. 145.
- ⁷⁴⁴ Там же. С. 194.
- ⁷⁴⁵ Аполлинер Г. Лирика. Письма к любимой. М., 1999. С. 430.
- ⁷⁴⁶ Пашкин Д.А. Феномен смерти в текстах Велимира Хлебникова: некоторые аспекты проблемы. Автореферат дисс. на соискание уч. ст. канд. филологических наук. Тюмень, 2002. С. 8.
- ⁷⁴⁷ Там же. С. 19.
- ⁷⁴⁸ См., напр.: Якимович А.К. О «порядке» и «хаосе» в искусстве XX века (Деструктивная креативность в новейшей культуре) // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох – типы пограничного сознания. М., 2002.
- ⁷⁴⁹ Бердяев Н. Смысл творчества // Философия творчества, культуры и искусства. Т. I. С. 233.
- ⁷⁵⁰ Кандинский В.В. К вопросу о форме // Цит. соч. С. 232.
- ⁷⁵¹ Цит. по: Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. С. 402.
- ⁷⁵² Цивьян Т.В. К технике построения абсурдистского текста // Русский авангард в кругу европейской культуры. С. 374, 375.
- ⁷⁵³ Рибмон-Дессень Ж. Бойня безвинных. Цит. по: Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. С. 528.
- ⁷⁵⁴ Великовский С. К философии приема // Вопросы литературы. 1985. № 3. С. 123.
- ⁷⁵⁵ Цит. по: Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. С. 456.
- ⁷⁵⁶ Дуганов Р.В. Велимир Хлебников. Природа творчества. М., 1990. С. 132.
- ⁷⁵⁷ Цит. по: Проблема свободы: жанрово-стилистические эквиваленты. Пильняк. Олеша. А. Толстой // Искусство советского времени. В поисках нового понимания. М., 1993. С. 67.

Заключение

А так ли уж необходимо Заключение? Ведь очевидно, что авангард – это система открытого типа, концептуальная структурность которой обязана глубоко онтологической проблематике. Причем, авангард образует именно систему, характер и качество которой удалось распознать только к концу XX века благодаря возникновению новой научной парадигматики. Авангард отмечен многими специфическими для него характеристиками, которые частично были рассмотрены выше, но, возможно, главное в нем – это пермутация всей мировой культуры и энантиосемичная связь всех его частей, обнаруживающая свойство сложной взаимозависимости на уровне постклассического миропонимания. Не в этом его актуальность для человека третьего тысячелетия, все еще не готового опознать свою новую антропность?

Как глобальный художественно-идеологический комплекс, авангард составил основу построения картины мировой культуры двадцатого, а, может быть, отчасти, и двадцать первого века. «Фактически модель искусства XX века была создана в первые три десятилетия», утверждает Д.В. Сарабьянов¹. И даже абстрактное искусство и сюрреализм, хронологически выходящие за рамки собственно авангардной эпохи, т. е. 1900–1930-х гг., несут в себе код авангардистской парадигмы, маркируя им уже иную, лежащую за пределами авангарда, картину мира. Более того – этим же кодом мечены и художники, внешне не относящиеся к эстетике авангарда, что уже многократно отмечалось исследователями. Нелишне будет вспомнить, что известная космологическая метафора «Большого взрыва», эхо которого сотрясало весь XX век, обязана своим появлением теории, созданной в 1922–24 гг. русским ученым А.А. Фридманом. Его теория космологического расширения, находящая все новые и новые подтверждения в получаемых данных о Вселенной как целом, состоит в том, что некогда все вещество Вселенной было сосредоточено в одной точке, но затем, в результате взрывного процесса, получило бесконечное развитие. Эта теория и получила название «Большого взрыва». Вряд ли стоит развивать ассоциации. Впоследствии Вяч.Вс. Иванов писал: «Подводя итоги XX века, можно заключить с уверенностью, что авангард остался его основным стилистическим ориентиром, сказавшимся и на тех авторах, которые иногда <...> склонялись к более традиционным формам»².

Одна из важных особенностей авангарда как раз и состоит в его многослойности, многовекторности, в прихотливом переплетении, на первый взгляд, взаимоисключающих тенденций и устремлений. Будучи пограничным в историко-культурном смысле явлением, авангард является моментом порождения новых, противоречивых смыслов, соответствующих постклассической, нелинейной картине мира. Автор труда исходит из того, что авангардизм, будучи кризисным явлением культурного процесса, оказывается, как это свойственно кардинальным явлениям мирового искусства, феноменом культуротворчества всемирного значения, являясь одновременно следствием, итогом и началом новых процессов вплоть до современности. Можно утверждать, что у авангарда были разные начала, но итог был общим. Поэтому нельзя не согласиться с автором уже цитировавшейся энциклопедической статьи, который, в частности, результирует:

«Глобальное значение авангарда выявлено еще не в полной мере, однако уже очевидно, что он

- показал принципиальную культурно-историческую относительность форм, средств, способов и типов художественно-эстетического сознания, мышления, выражения; в частности, вывел многие традиционные виды искусства и присущие им формы художественного мышления из сферы художественно-эстетического и, напротив, придал статус искусства предметам, явлениям, средствам и способам выражения, не входившим в контекст традиционной художественной культуры;

- довел до логического завершения (часто – до абсурда) практически все основные виды новоевропейских искусств (и их методы художественной презентации), тем самым убедительно показав, что они уже изжили себя, не соответствуют современному (и тем более будущему) уровню культурно-цивилизационного процесса, не могут адекватно выражать дух времени, отвечать духовно-художественно-эстетическим потребностям современного человека и тем более человека будущего супер-технизированного общества;

- экспериментально наработал множество новых, нетрадиционных элементов, форм, приемов, подходов, решений и т. п. художественно-вне-художественного выражения, презентации, функционирования того, что до середины XX в. называлось художественной культурой и что находится ныне в стадии какого-то глобального перехода к чему-то принципиально иному, призванному в возникающей ныне новой цивилизации занять место искусства»³.

Автор данного труда ставил перед собой цель исследовать генезис авангарда как культурного феномена, рассмотреть его место и роль в континууме мировой культуры; изучить систематику предмета в совокупности с его поэтикой; проследить эволюцию авангардной эстетики, поэтики и практики, включая извод и трансформацию авангарда и его проекции в поставангардное поле культуры XX в. Феномен авангарда принципиально рассматривается как целостная система, позволяющая соединить в общую картину самые многообразные аспекты авангардной культуры. Т.В. Балашова замечает, что «границы между литературно-художественными движениями столь же "проницаемы", как и между странами <...> Параллельное движение – пусть даже на кратком отрезке пути вполне "традиционного" унаимизма и крайних авангардных групп – подтверждает, по сути, что авангардом были уловлены какие-то важные подспудные импульсы искусства в целом»⁴.

Автор полагает, что визуальной репрезентацией системы авангарда как объемной целостности может служить шуховская радиобашня, построенная в 1922 г. и оказавшаяся первым в мире применением гиперболоидной структуры в архитектуре⁵. А гиперболоид как сложная система кругов и секущих является своего рода визуальным модулем авангарда – подобно тому, как, по мнению С.М. Даниэля, таким модулем для «классической картины» является фигура S – «*summa omnium*», «интеграл красоты»⁶. Характерно, что шуховская конструкция стала *реализованным* проектом характерно авангардистской идеи башни – в отличие от не менее гениальной, но утопической башни «Памятник III Интернационалу» Татлина. Характерна противоположенная семантичность татлиновской башни (конечно, неотрафлексированная): наклоненная, *смещенная* относительно вертикальной оси, она выражает одновременно и утопическую устремленность, динамический вихреобразный порыв, и образ *падения*, крушения цельного мирообраза.

Предпринятое комплексное исследование авангарда как системы миропредставлений эпохи должно способствовать более объемному представлению о процессах мировой литературы и культуры первой половины XX в., а также разработать теоретико-методологическую основу для исследования путей развития литературы второй половины XX в. в целостности составляющих его течений, в том числе неоавангарда, вплоть до культуры постмодернизма. Как представляется, такой подход соответствует новой методологической тенденции, уже функционирующей в исследовательской практике: «Многие проявления модернизма, которые современниками переживались как враждебные, и борьба между отдельными тенденциями, характеризовавшимися в категориях боевых действий, теперь видятся как взаимозависимые элементы единого механизма, синхронно действующие в его системе <...> В системе самого модернизма духу авангарда отвечает установка на созидание, интегрирование, преобразование, а также стремление к обновлению художественного языка <...> Эпоха модернизма в авангардном измерении давала представление о высоком накале энергии генерирования новых идей, надежно и надолго обеспечивших солидный “запас прочности” культуры»⁷.

Естественно, на каждое из высказанных здесь положений может найтись масса теоретических контраргументов и примеров из художественной практики, свидетельствующих о прямо противоположном утверждаемому. Ничего странного в такой ситуации нет и быть не может. Автору данной работы важно было рассмотреть не столько характер индивидуальных манифестаций поэтики многочисленных «-измов» и углубиться в описание окказиональностей, сколько исследовать их системную взаимосвязь, конституируемую лишь на более высоком уровне абстракции. Не ставилась и цель исследовать духовные предпосылки авангарда – это прерогатива историко-культурной методологии. Задачей исследования изначально было определение **систематики** авангарда как формы культуры и, соответственно, нахождение адекватных интерпретационных критериев. Причем, речь идет о системности нового типа, соответствующей авангардному типу *non-классического* мышления; по сути это системность а-системности или логика алогизма. В связи с этим автор считает своим долгом отметить, что, насколько удалось проследить, методологически наиболее адекватным предмету исследованием явилась монография Г. Почепцова (1998), в которой предстают системно связанными, сопряженными в едином семиотическом пространстве такие понятия, как «православный компонент», «символический компонент», «театральный компонент», «творческий компонент», «государственный компонент», «музыкальный компонент» и т. п.⁸ Созданная в самом конце XX века, эта работа продолжает и поддерживает методологическую традицию, обозначившуюся на исходе и в итоге авангардного движения, но прерванную долгими десятилетиями негативистского, или, в лучшем случае, академически описательного отношения к феноменологии авангарда.

Вполне очевидно, что весь путь мировой культуры XX в. был означен подготовленным ему осуществлением Великой Утопии, и основной опыт столетия состоит в познании тщеты и гибельности стремления сделать сокровенное упование человека жизненной явью. Утопичность помыслов в природе человека, но сбывшаяся мечта обернулась кошмаром. Помысел XX в. с самого начала был замешан на закваске «сверхзадачи» с соленою крупичей обреченности. Свидетельством исчерпанности этого злосчастного опыта служит обозначившийся новый образ мира – *пострационалистический*, покоящийся на органиче-

ских основаниях множественности. Поэтому авангард начала XX века является «камнем преткновения и камнем соблазна» для человека начала третьего тысячелетия. Соблазнов было много, преткновений – еще больше... И «строители» не напрасно отвергли этот «камень» – они принялись возводить здание новой архитектуры. Архитектура эта не вавилонского типа – она горизонтальна; она не желает больше знать пророков: в ней «ты» есть «я»; она теперь никуда не устремлена, а ориентирована на самое себя. Но для того, чтобы прийти к новому пониманию мироустройства, нужно было пройти через опыт ввысь устремленного авангарда (именно поэтому модернизм теперь разлит повсюду и он никого не волнует) и его уроки.

И все же, взятый в макроисторической перспективе, авангардистский проект означал нечто большее, нежели только попытку человечества прорваться за рамки, установленные ратиоцентричной картиной мира, ценой слома традиционной системы ценностей – изначальной и главенствующей была идея сотворения нового, сущностно иного мироустройства. Необходимо со всей определенностью заявить: это была не просто эпоха в истории человечества – это была ВЕЛИКАЯ ЭПОХА. К началу XXI века стало очевидно, что опыт мировой культуры XX века при всей его многосложности был во многом предопределен двумя взаимосвязанными интенциями авангардной эпохи: деструктивной и креативной, составляющими в совокупности основной бытийный принцип. Проблема авангарда и принадлежит сфере онтологии более чем сфере искусства, культуры или обустройства жизни. Поэтому, как представляется, исследование проблем, внутреннего смысла авангарда является задачей не только искусство- или литературоведения: оно принадлежит полю культуроведения, а точнее, – философии культуры. В этом ракурсе перспектива его исследования еще только обозначена.

ПРИМЕЧАНИЯ

- ¹ Выступление на «Круглом столе» // Вопросы искусствознания. № 1–2. 1995. С. 70.
- ² Иванов Вяч.Вс. Практика авангарда и теоретическое знание XX века // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994. С. 6.
- ³ Бычков В.В. Авангард // Новая Философская Энциклопедия. Т. 1. М., 2000. С. 34.
- ⁴ Балашова Т. Параллельное движение: футуризм, futurismo, унанимизм // Европейский контекст русского формализма (к проблеме эстетических пересечений: Франция, Германия, Италия, Россия). М., 2009. С. 233.
- ⁵ Гиперболоидная композиция В.Г. Шухова (1853–1939) во всем мире давно признается как гениальное архитектурно-инженерное решение. Его прием построения башни в разных странах мира воспроизводился множество раз. Как шедевр русского архитектурного авангарда она включена в список Всемирного наследия Юнеско. В 2003 году в Мюнхене на выставке «Лучшие конструкции и сооружения в архитектуре XX века» был установлен позолоченный шестиметровый макет Шуховской башни.
- ⁶ Даниэль С.М. Картина классической эпохи. Л., 1986. С. 65.
- ⁷ Малинина Т.Г. Стилевое измерение искусства эпохи модернизма // Эпохи. Стили. Направления. М., 2007. С. 430, 431.
- ⁸ См.: Почепцов Г. История русской семиотики до и после 1917 года. М., 1998.

ПРИПОЖЕНИЕ

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1900	<p>Всемирная выставка в Париже</p> <p>Первая передача по радио человеческого голоса</p> <p>Квантовая теория М. Планка</p>	<p>Модерн (стиль искусства, стиль мышления)</p> <p>М. Сарьян: (начало творчества)</p> <p>А.П. Чехов: «Три сестры»</p> <p>Спущен на воду крейсер «Аврора»</p>	<p>З. Фрейд (Австрия) «Толкование сновидений»</p> <p>Первый полет дирижабля</p> <p>Германия – Франция: телефонное сообщение</p> <p>Общегерманская художественная выставка</p>	<p>Всемирная выставка</p> <p>А. Бергсон: «Смех»</p> <p>Персональная выставка О. Родена</p> <p>Открыт парижский метрополитен</p> <p>Первый приезд Пикассо в Париж</p> <p>А.Жарри: «Юбю прикованный»</p>
1901	<p>Куба переходит под протекторат США</p> <p>Вручение первой Нобелевской премии В.К. Рентгену</p> <p>Сюлли-Прюдом получает Нобелевскую премию по литературе</p> <p>Г. Маркони совершил передачу радиосигнала</p>	<p>М.Горький: «Песня о буревестнике»</p>	<p>Ф. Ницше: «Воля к власти»</p> <p>Т. Манн: «Будденброки»</p> <p>Открытие первого берлинского литературного кабаре Überbrett, место встречи дадаистов и экспрессионистов</p> <p>Г. Климт (Вена): «Юдифь»</p>	<p>Пикассо в Париже Начало «голубого периода»</p> <p>Г. Аполлинер (Париж: начало литературной деятельности)</p>
1902	<p>В Гаване официально провозглашена Кубинская республика, началась эвакуация американских войск</p>	<p>М. Врубель: «Демон поверженный»</p> <p>К.С. Станиславский, В.И. Немирович-Данченко: постановка пьесы М.Горького «На дне»</p> <p>А.В. Сухово-Кобылин: «Философия Всемира»</p>	<p>Берлин: открытие метрополитена</p> <p>Ф. Ведекинд «Ящик Пандоры»</p> <p>Швейцария: утопическая колония «Монте Верита», возврат к природе</p>	<p>А. Жид: «Имморалист»</p> <p>А. Жарри: «Супермужчина»</p>

	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
	Строительство собора «Саграда фамилия» А. Гауди			Распространение джаза	Х.Э. Родо: «Аризель» В Гаване появляются первые в Латинской Америке трамвай и автомобиль
			Г. Уэллс: «Первые люди на луне» Р. Киплинг: «Ким»		Х.М. Варгас Вила: «Красная заря» С. Диас Мирон: «Осколки» М. Диас Родригес: роман «Разбитые идолы»
Маринетти: «Скульптура как пластика» «Скульптура как пластика как выражения обща пластики»					Ж.П. Граса Аранья: философский роман «Ханаан» Э. да Кунья: роман-исследование «Сертань» М. Х. Отон: сб. ст. «Стихи земли» Р. Бланко Фомбона: эссе «Американизация мира»

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1903	Первый полет братьев Райт на аэроплане	<p>К. Циолковский: «Исследование мировых пространств реактивными приборами»</p> <p>К. Бальмонт: книга стихов «Будем как солнце»</p> <p>А.П. Чехов: пьеса «Вишневый сад»</p> <p>РСДРП: разделение на большевиков и меньшевиков</p>	Г. Климт (Вена): Сецессион	<p>А. Бергсон: «Введение в Метафизику»</p> <p>Осенний салон отвергнутых художников</p> <p>Пикассо: «Слепой еврей с мальчиком»</p>
1904	<p>М. Склодовска-Кюри: Нобелевская премия по физике (1911) – по химии</p> <p>И.П. Павлов: Нобелевская премия по медицине</p> <p>Начало русско-японской войны</p> <p>Сражение крейсера «Варяг»</p> <p>Образование Антанты</p>	<p>Л. Андреев: «Красный смех»</p> <p>А. Белый: «Золото в лазури»</p> <p>А. Блок: «Стихи о Прекрасной Даме»</p>	Р. Штайнер Теософия	Выставки Сезанна в Париже и в Берлине
1905	<p>Поражение России в войне с Японией</p> <p>«Кровавое воскресенье»</p> <p>Начало Первой русской революции</p> <p>Восстание на броненосце «Потемкин»</p> <p>Возникновение теории относительности А. Эйнштейна</p> <p>Основание Международной Федерации Аэронавтики</p>	<p>Ф. Малявин: «Вихрь»</p> <p>М. Горький: пьесы «Дети солнца», «Варвары»</p>	В Дрездене организуется группа «Мост» (1905-1913)	<p>Осенний салон: первая выставка фовистов</p> <p>Ретроспектива работ В. Ван Гога</p> <p>П. Пикассо: начало «розового периода» «Девочка на шаре»</p> <p>Ж. Ромен: «Чувство единодушия» поэзия</p>

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
			Б. Шоу: «Человек и сверхчеловек»	У. Дюбуа: «Душа черного народа»	Куба: сб. ст. «Лютня изгнанника»
Г. Аннунцио: «Звон»	Р. Менендес Пидаль: «Историческая грамматика испанского языка» (эволюция фонетики)		Дж. Конрад: «Ностромо»		Б. Лильо: сб. рассказ. «Под землей» К. Пальма: «Злые рассказы»
Малаццески: ст. «Белые ради»	1905–1908 И. Альбенис «Иберия» Г. Аломар: «Футуризм»				Р. Дарио: сб. ст. «Песни жизни и надежды» Л. Лугонес: сб. ст. «Сумерки в саду» Л. Лугонес: «Война гаучо» А. Аргедас: р. «Креольская жизнь» А. Нерво: сб. ст. «Сады моей души» П. Энрикес Уренья: «Критические эссе»

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1906	<p>Первая Государственная Дума Российской империи</p> <p>Дж. Кардуччи: Нобелевская премия по литературе</p>	<p>М. Горький: р. «Мать»</p>		<p>Унанимизм</p> <p>Ретроспектива Осеннем Салоне</p> <p>Выставка искусства в Осеннем Салоне</p> <p>П. Пикассо: Гертруды Стэнли</p> <p>В Париж приехали Модильяни</p>
1907	<p>Ватикан осуждает церковный модернизм</p> <p>Дж.Р. Киплинг: Нобелевская премия по литературе</p>	<p>Выставка объединения «Голубая роза»</p> <p>XIV выставка Московского товарищества художников (Ларионов, Гончарова, Малевич)</p> <p>А. Ремизов: «Посолонь»</p> <p>Л. Андреев: пьеса «Жизнь человека»</p> <p>А.Н. Скрябин: «Поэма экстаза»</p>	<p>Р.-М. Рильке: «Новые стихи»</p>	<p>П. Пикассо: «Авиньонские женщины»</p> <p>Ж. Брак – кубизм</p> <p>А. Бергсон: «Творческая эволюция»</p>
1908	<p>Р. Эйкен: Нобелевская премия по литературе</p> <p>Э. Резерфорд: Нобелевская премия по химии</p> <p>И.И. Мечников: Нобелевская премия по физиологии и медицине</p> <p>Г. Минковский разрабатывает четырехмерную математическую модель теории относительности</p> <p>Произошла первая в мировой истории авиакатастрофа</p>	<p>Салон «Золотое руно»</p> <p>Неопримитивизм</p> <p>В Москве: кабаре «Летучая мышь»</p> <p>Первый полет российского дирижабля</p> <p>Основан Императорский Всероссийский аэроклуб.</p>	<p>Начинают работать с новыми музыкальными принципами</p> <p>А.Шёнберг, А.Берг</p>	<p>Ж. Ромен: Манифесты</p> <p>Радиопередача с Эйфелевой башни</p> <p>Брак, Пикассо начало кубизма</p> <p>Бельгия: «Симфония Метерлинка»</p>

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
Папини: «Сэрки софов»				Первая радиове- щательная станция	Э. Гомес Каррильо: эссе «Современная Россия» Х. Сантос Чокано: сб. ст. «Душа-Америка»
	ж. «Футуризм» (Барселона) А. Гауди: «Каса Батлó»				Б. Лильо: сб. расск. «Под солнцем» Д. Агустини: сб. ст. «Белая книга» Р. Бланко Фомбона: р. «Железный человек» Э. Ларрета: р. «Слава дона Рамиро»
Иранделло: «Иоризм»				А. Стиглиц открывает Галерею - 291	Х. Кастьянос: роман «Заговор» Х.Сантос Чокано: сб. ст. «Fiat lux» Л. Лугонес: сб. ст. «Сен- тиментальный лунарий» М. Угарте: эссе «Будущее Латинской Америки»

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1909	<p>Основание Тель-Авива</p> <p>Волнения в Никарагуа</p> <p>Анархистские выступления в Испании</p> <p>Нобелевская премия по литературе: С. Лагерлеф</p>	<p>Выпуск первого автомобиля «Руссо-балт»</p> <p>Петербург: «Союз молодежи»</p> <p>М. Ларионов: «лучизм»</p> <p>Л. Андреев: пьеса «Анатэма»</p> <p>Сб. «Вехи»</p>	<p>В. Воррингер: «Абстракция и вчувствование»</p>	<p>Луи Блерио совершил перелет Ла-Манш из Англию на самолете собственной конструкции</p> <p>Ф.Т. Маринетт Первый манифест Футуризма</p>
1910	<p>Революция в Мексике</p>	<p>А. Бенуа ввел термин «авангард» в критической статье о выставке «Союза русских художников»</p> <p>И. Стравинский «Жар-птица»</p> <p>А.Н. Скрябин: «Прометей»</p> <p>В. Серов: «Ида Рубинштейн»</p> <p>«Бубновый валет»</p> <p>М. Ларионов, Н. Гончарова, примитивизм</p> <p>Сб. «Садок судей»</p> <p>П. Филонов: «Головы»</p>	<p>Журнал «Штурм» (1910–1932)</p> <p>В. Кандинский: первые «абстрактные композиции»</p> <p>В. Кандинский: «О духовном в искусстве»</p>	<p>А. Майоль: «Помона»</p> <p>А. Матисс: «Танец»</p> <p>Р. Делоне: «Красная Эйфелева башня»</p> <p>М. Шагал приехал в Париж</p> <p>Выставка Ж. Пикассо</p> <p>И. Стравинский «Жар-птица» в Парижской Оперы:</p>

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Италия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
<p>Т. Маринетти: Манифест «Убьем темный свет!»</p> <p>А. Де Кирико: «Мало метафизической вописи»</p> <p>Буцци: «Зрители»</p>				<p>Г. Стайн: «Три жизни»; «Меланкта»</p>	<p>Э. Гонсалес Мартинес: сб. ст. «Silenter»</p> <p>Х. Э. Родо: эссе «Мотивы Протея»</p>
<p>Т. Маринетти: «Футурист карка»</p> <p>Технический манифест «Футуристической вописи»</p>	<p>Р. Гомес де ла Серна: «Грегериас»</p> <p>А. Гауди «Каса Милá»</p> <p>Португалия: ж. «Агиа» («Орел»);</p> <p>движение «Португаль- ского возрождения».</p>			<p>Фильм «Франкен- штейн»</p>	<p>Л. Лугонес: сб. ст. «Извечные оды»</p> <p>Д. Агустини: сб. ст. «Песни утра»</p> <p>П. Энрикес Уренья: эссе «Часы учения»</p>

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1911	<p>Убийство П.А. Столыпина</p> <p>Восстание в Учане и провозглашение республики в Китае</p> <p>Норвежский полярный исследователь Р. Амундсен впервые в истории достиг Южного полюса</p> <p>М. Метерлинк: Нобелевская премия по литературе</p>	<p>П.Д. Успенский «Tertium Organum»</p> <p>В.Каменский: полет на аэроплане</p> <p>Кубофутуризм</p> <p>Эгофутуризм</p> <p>А.Н. Скрябин: «Прометей»</p> <p>И.Ф. Стравинский: «Петрушка»</p> <p>Объединение «Ослиный хвост»</p> <p>М. Сарьян: «Финиковая пальма»</p> <p>В. Татлин: «Матрос»</p> <p>М. Шагал: «Я и деревня»</p> <p>Л. Андреев: «Сашка Жегулев»</p>	<p>В. Кандинский, Ф. Марк: «Синий всадник»</p> <p>Ф. Марк «Синие лошади»</p>	<p>Н. Бодюэн: м «Пароксизм»</p> <p>Успех «Русские» С. Дягилева</p> <p>И. Стравинский балет «Петрушка»</p> <p>ретроспектив</p> <p>М. Дюшан: «Обнаженная спускающаяся по лестнице» (1911–1912)</p>
1912	<p>Гибель «Титаника»</p> <p>Первая Балканская война</p> <p>Социалисты обретают преимущество в Германском Парламенте</p> <p>Нью-Мексико входит в состав США</p> <p>Р. Скотт с командой достиг Южного полюса Земли.</p> <p>Г. Гауптман: Нобелевская премия по литературе</p>	<p>К. Петров-Водкин: «Купание красного коня»</p> <p>Манифест «Пощечина общественному вкусу»</p> <p>А. Бенуа: «Кубизм или кукишизм?»</p> <p>А. Архипенко: «скульпто-живопись»</p> <p>Возникновение акмеизма в русской поэзии</p> <p>Иосиф Джугашвили принимает псевдоним «Сталин»</p> <p>В Петербурге начинается выпуск газеты «Правда» – органа РСДРП</p>	<p>Ф. Марк: «Красные лошади»</p> <p>Швейцария: Р. Штайнер основывает Антропософское общество</p> <p>К.Г. Юнг «Психология бессознательного»</p> <p>В Берлине выставлен бюст Нефертити</p> <p>Г. Бенн: Цикл «Морг»</p> <p>Ф. Кафка: «Превращение»</p>	<p>Б. Сандрап: «Пасха в Нью-Йорке»</p> <p>Г. Аполлинер «Мирабо»; «З</p> <p>Глез и Метце «О кубизме»</p>

Италия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
Боччони, Карра, Руссоло Милане	Португалия: «Свободная выставка»		Г. Крэг: «Искусство театра»		Э. Гонсалес Мартинес: сб. ст. «Затерянные тропы» Р. Бланко Фомбона: эссе «Политическое и социальное развитие Испаноамерики»
Маринетти: Технический манифест туристической литературы»	А. Мачадо: «Поля Кастилии» Португалия: «Первый салон юмористов»		Т. Хьюм, Э. Паунд, Х. Дулитл, Р. Олдингтон: имажизм ж. «Вортекс»	Фильм «Тарзан» ж. «Поэтри» Г. Стайн: эссе «Пикассо», «Матисс»	В. Уйдобро: Креасьонизм Ф. Гарсиа Кальдерон: эссе «Создание континента»

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1913	<p>Вторая Балканская война</p> <p>Р. Тагор: Нобелевская премия по литературе</p>	<p>Празднование 300-летия дома Романовых</p> <p>П.Н. Нестеров: впервые в мире – «мертвая петля»</p> <p>Выставка древних икон</p> <p>Супрематизм</p> <p>Опера «Победа над Солнцем»</p> <p>П. Филонов: «Пир королей»</p> <p>И. Стравинский: «Весна священная»</p> <p>А. Шевченко: «Манифест неопримитивизма»</p> <p>Акмеизм</p> <p>М. Ларионов: «Манифест лучизма»</p> <p>В. Хлебников, А. Крученых: «Слово как таковое»</p> <p>В. Каменский: «Пилот»</p> <p>Поэма «Владимир Маяковский»</p> <p>Объединения «Мезонин поэзии», «Центрифуга»</p>	<p>Г. Трактль: «Стихотворения»</p> <p>К.Эйнштейн: «Бебукин, или Дилетанты чудес»</p> <p>З. Фрейд: «Тотем и Табу»</p>	<p>М. Пруст: «В поисках времени» (1913–1927)</p> <p>Г. Аполлине: «Алкоголи» «Художники»</p> <p>Блэз Сандра Делоне-Терр транссибир се и о мален французской</p> <p>М. Дюшан: «Велосипед</p> <p>Ж. Брак: «Женщина с</p>
1914	<p>Начало Первой мировой войны</p> <p>Открытие Панамского канала</p>	<p>Санкт-Петербург переименован в Петроград</p> <p>А. Таиров: Камерный театр</p> <p>А.Белый: «Петербург»</p> <p>Сб. «Парнас дыбом»</p> <p>В. Каменский: «Танго с коровами»</p> <p>Е. Гуро: «Небесные верблюжата»</p> <p>Приезд Маринетти в Россию</p> <p>Г. Тастевен: «Футуризм»</p>	<p>Выставка М. Шагала в Берлине</p>	<p>А.-М. Барзези: «Манифест симультанности»</p> <p>Г. Аполлине: «Мой орфизм»</p>

	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
<p>«Пачерба» (1915)</p> <p>«Уссоло: «Понарумори» (искусство «Пов»)»</p> <p>«Маринетти: «Проволочное выражение и работа на «Поме»»</p> <p>«Кинрико: «Парифизическая «Помпись»»</p>	<p>Португалия</p> <p>Л. Коимбра: «Криасионизм»</p> <p>Ф. Пессоа: «интерсексьонизм», «паулизм», «сенсасьонизм»</p>			<p>«Имажисты в «Поэтри»»</p> <p>Выставка Army Show</p>	<p>Х. Инхенерос: эссе «Посредственный человек»</p> <p>Р.Э. Боти: сб. ст. «Умственные арабески»</p> <p>Ф. Ортис: эссе «Среди кубинцев»</p> <p>Д. Агустини: сб. ст. «Пустые чаши»</p>
<p>«Уссоло: «Порты «Понарумори»»</p>	<p>Португалия: Са-Карнейро: сб. стихов «Распыление»</p>		<p>Б. Шоу: «Пигмалион»</p> <p>Дж. Джойс: р. «Дублинцы»</p> <p>Г. Уэллс: «Мир освобожденный»</p> <p>ж. «Бласт» («Журнал великого английского вортекса»)</p> <p>Э. Паунд: вортицизм</p>	<p>Ч. Чаплин снимает свой первый фильм («Застигнутый дождем»), в котором он выступает в качестве сценариста, режиссера и актера</p>	<p>Р. Дарио: «Песнь Аргентине и другие стихи»</p> <p>В. Уйдобро: «Сокрытые пагоды»</p> <p>Х.М. Варгас Вила: «Смерть кондора»</p>

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1915	<p>Применение Германией газовых снарядов</p> <p>Османская империя осуществила геноцид армян</p> <p>Циммервальд: Первая международная социалистическая конференция</p> <p>А.Эйнштейн публикует Общую теорию относительности</p> <p>Р. Роллан: Нобелевская премия по литературе</p>	<p>К. Малевич: «Супрематистский Манифест»</p> <p>Создание общества «Супремус»</p> <p>Показаны на выставке: «Черный квадрат», «Черный круг», «Черный крест», «Красный квадрат»</p> <p>П. Филонов: «Пропевень о проросли мировой»</p> <p>В. Маяковский: «Облако в штанах», «Флейта-позвоночник»</p> <p>В. Татлин: контррельефы</p>	<p>А. Штрамм: «Капля крови» (изд. посмертно в 1919)</p> <p>К. Эйнштейн: «Негритянская пластика»</p> <p>Г. Вёльфлин: «Основные понятия истории искусства»</p>	<p>Ф. Пикак механика (1915–19)</p>
1916	<p>Бой под Верденом между Германией и Францией. Общие потери: ок. 40 000 убитых и раненых</p> <p>Сражение на Сомме между Германией, Францией и Великобританией. Общие потери: более миллиона солдат убитыми и ранеными.</p>	<p>В Петрограде – убийство Распутина</p> <p>В. Татлин</p> <p>А. Родченко</p> <p>В. Хлебников: «Общество Председателей Земного Шара», Манифест «Труба марсиан»</p> <p>В. Маяковский: «Война и мир»</p> <p>Н.А. Бердяев: «Смысл творчества»</p>	<p>ж. «Нойе Югенд»</p> <p>Австрия: Ф. Кафка публикует «Превращение»</p> <p>Швейцария: дадаизм Кабаре «Вольтер»</p>	<p>ж. «SIC»</p>

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Англия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
<p>И. Маринетти: «Женщина как ответственная жена мира»</p>	<p>Х. Ортега-и-Гассет: «Воля к барокко»</p> <p>Португалия: ж. «Орфей» (Алмада Негрейрош, Пессоа, Са-Карнейро)</p>		<p>Антология «Имажисты»</p> <p>Д.Г. Лоуренс: «Радуга»</p> <p>Т.Ст. Элиот: «Любовная песнь Дж. Альфреда Пруфрока»</p>	<p>Ч. Чаплин: «Бродяга»</p>	<p>Э. Гонсалес Мартинес: сб. ст. «Смерть лебедя»</p> <p>Х.Х. Таблада: идеограммы (Нью-Йорк)</p>
			<p>Дж. Джойс: «Портрет художника в юности»</p>		<p>Ф. Ортис: эссе «Благный язык афрокубинских сообществ»</p> <p>В. Уйдобро: сб. ст. «Зеркало вод»</p>

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1917	<p>Октябрьская Революция в России</p> <p>Заключение перемирия между Россией и Германией</p> <p>А. Эйнштейн создал первую непротиворечивую (стационарную) теорию строения Вселенной</p>	<p>Тифлис: группа «41»</p> <p>И. Аксенов: «Пикассо и окрестности»</p> <p>Корней Чуковский «Крокодил»</p>	<p>Голландия: группа и журнал «Де Стейл» («Стиль»)</p> <p>ж. «Дада» (1917–1920)</p>	<p>П. Реверди: ж. «К...»</p> <p>Г. Аполлинер: «К... поэты»; «Грудь Т...»</p> <p>Т. Тцара: дадаизм</p> <p>ж. «Дада»</p> <p>М. Дюшан: «Фон...»</p> <p>Первая выставка</p> <p>С. Дягилев: «Пар...» (Э. Сати, Ж. Кок... П. Пикассо)</p>
1918	<p>Перемирие на Западном фронте</p> <p>Провозглашена Российская Советская Федеративная Социалистическая Республика (РСФСР)</p> <p>В России вводится новое летоисчисление - григорианский календарь</p> <p>Брест-Литовский мирный договор</p> <p>Убийство царской семьи</p> <p>Совет народных комиссаров РСФСР издал декрет о начале красного террора</p> <p>Высадка войск Антанты</p> <p>Восстания и беспорядки в Германии</p> <p>Члены группы «Спартак» основывают Германскую коммунистическую партию</p> <p>М. Планк: Нобелевская премия по физике</p>	<p>Перевод столицы России из Петрограда в Москву</p> <p>Обобществление жилых домов в городах</p> <p>Москва. Обязательное привлечение к труду «буржуазных элементов»</p> <p>Декрет СНК о введении новой орфографии</p> <p>В «Правде» напечатана статья зам. предс. ВЧК М. Лациса о политике «красного террора»</p> <p>К. Малевич: «Белое на белом»</p> <p>А. Блок: «Двенадцать»</p> <p>В. Маяковский: «Мистерия-Буфф»</p> <p>И. Зданевич «Янко круль албанская»</p> <p>«асЕл напракАт»</p>	<p>Швеция: Т. Тцара: «Манифест Дада»</p> <p>О. Шпенглер: «Закат Европы» (1918–1922)</p> <p>В воздушном бою сбит германский летчик-ас Манфред фон Рихтгофен («Красный барон»)</p>	<p>Г. Аполлинер: выходит сб ст. «Каллиграммы. Стихотворения М... Войны» (1913-19...)</p> <p>А. Озанфан, Ш.-... «Пуристский мар...</p>

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
й) («Мы» -1919)	<p>Португалия: Ф. Пессоа и др. ж. «Португал футуриста»</p>	<p>Краков: художники- «формисты» ж. «Здруй» (1917–1922)</p>	<p>У.Б. Йейтс: «Дикие лебеди в Куле» Р. Олдингтон: «Образы войны»</p>	<p>Э. Паунд пишет «Кантос» Ч. Чаплин: «Искатель приключе- ний»</p>	
<p>рование тских ических</p> <p>лори чи» жествен- ности)»</p> <p>иньо: р. фродит»</p>	<p>Ф. Гарсиа Лорка: Первый поэт. сб. «Впечатления и пейзажи» Барселона: ультраизм, вибрационизм Ж. Миро: «поэтический реализм» Мадрид: ультраизм, Кансинос- Ассенс В. Уйдобро в Мадриде</p>	<p>Польша: Ст.И. Виткевич присоединяется к группе «художников- формистов»</p>			<p>А. Сторни: сб. ст. «Сладкая боль» Х.А. Рамос: р. «Трясина» В. Уйдобро: «Арктические стихи» С. Диас Мирон: «Стихи» С. Вальехо: «Черные герольды» О. Кирога: «Расказы о сельве» Х. Рафаэль Покатерра: р. «Земля возлюбленная солнца»</p>

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1919	<p>Парижская мирная конференция выдвигает принципы создания Лиги Наций</p> <p>Создание Коминтерна</p> <p>Декретом Советской власти создана система исправительно-трудовых лагерей – положено начало образованию ГУЛАГа</p> <p>В Германии Национальная ассамблея принимает «Веймарскую конституцию»</p> <p>Основана Баварская Советская республика</p>	<p>Манифест литературной группы имажинистов</p> <p>Национализация театров в России</p> <p>Декрет о ликвидации неграмотности</p> <p>Троцкий заявляет о необходимости «военизировать труд»</p> <p>Газета «41°»</p> <p>И. Зданевич: «Остраф пАсхи»</p> <p>Сооружение радиобашни В.Г. Шухова (1919–1922)</p>	<p>Антология «Сумерки человечества»</p> <p>К. Эдшмид: «Об экспрессионизме в литературе и о новой поэзии»</p> <p>В Веймаре образована школа искусств Баухауз (1919–1933)</p>	<p>ж. «Литература»</p> <p>Начало сюрреалистического движения</p> <p>А. Бретон, Ф. «Магнитные»</p> <p>Ф. Пикабия: «Дитя-карбюратор»</p>
1920	<p>Создание Лиги Наций (Версальский договор)</p> <p>К. Гамсун: Нобелевская премия по литературе</p> <p>Основана Коммунистическая партия Испании</p>	<p>К. Малевич: УНОВИС</p> <p>Образование ВАПП (Всероссийской ассоциации пролетарских писателей)</p> <p>С. Есенин: «Ключи Марии»</p> <p>Б. Кустодиев: «Большевик»</p> <p>П. Филонов: «Формула Вселенной»</p> <p>В. Маяковский: «150 000 000»</p> <p>Е. Замятин: «Мы»</p> <p>В. Таглин: проект памятника-башни III Интернационала</p>	<p>«Альманах Дада»</p> <p>Фильм «Голем, как он пришел в мир»</p>	<p>А. Жид «Плохо приколочен Прометей»</p> <p>ж. «Л'Эспри» (Ш.-Э. Жанне, А. Озанфан)</p> <p>А. Певзнер, Н. «Реалистический манифест»</p>

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Италия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
А. Де Кирико: «метафизическое искусство»	Испанский ультраизм: Манифест «Ультра» Португалия: ж. «Икар»	Польша: Т. Чижевский, З. Пронашко ж. «Формисты» (1919–1922) Ст.И. Виткевич: «Новые формы в живописи и вызванные ими недоразумения»	Т.С.Т. Элиот: «Традиция и индивидуальный талант»	Ш. Андерсон: «Уайнсбург, Огайо»	А. Аргедас: р. «Бронзовая раса» Движение индихенизма (индеанизма) Х. де Ибарбуру: сб. стихов: «Алмазные языки»
		Польша. Е. Янковский («Трамвай папирёк улиц»), Ст.И. Виткевич: «Тумор Мозгович», Т. Чижевский: «Зеленый глаз: формопоззии, электровизии». Чехословакия: «Деветсил» Поэтизм	Т.С.Т. Элиот: «Священный лес»	У.К. Уильямс: «Кора в аду: импровизации»	Х.Х. Таблада: «Ли-По» Гаванский секстет – музыкальная группа, обозначившая особенный стиль, свойственный кубинскому сону А. Нерво: сб. ст. «Недвижная возлюбленная»

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1921	<p>Волнения и мятежи в Москве, Петрограде, Харькове</p> <p>Восстание моряков и рабочих в Кронштадте, жестоко подавленное войсками</p> <p>Введение НЭПа</p> <p>Начало «чистки» РКП(б)</p> <p>В Москве создан Институт красной профессуры и основана Библиотека иностранной литературы</p> <p>Адольф Гитлер стал председателем Национал-социалистической рабочей партии Германии (NSDAP)</p> <p>Подписание договора о мире между Советской Россией и Германией</p> <p>В Китае основана Коммунистическая партия</p> <p>А.Эйнштейн: Нобелевская премия по физике</p> <p>А. Франс: Нобелевская премия по литературе</p>	<p>Н. Гумилев: «Жемчуга», «Огненный столп»</p> <p>К. Бальмонт: «Сонеты солнца, меда и луны. Песня миров»</p> <p>М. Кузмин: «Александрийские песни»</p> <p>С. Городецкий: «Серп»</p> <p>Вс. Иванов: «Партизаны»</p> <p>В. Арсеньев: «По Уссурийскому краю»</p> <p>Основан первый в СССР «толстый» литературный журнал «Красная новь»</p> <p>В Петрограде создано литературное объединение «Серapiоновы братья»</p> <p>Развитие «формальной школы» в критике (Ю. Тынянов, Б. Эйхенбаум, В. Шкловский)</p> <p>О. Мандельштам: «О природе слова» (1921–1922)</p> <p>Е. Вахтангов поставил спектакли «Чудо святого Антония» Метерлинка и «Эрих XIV» Стриндберга</p> <p>Расстрелян Н. Гумилев</p> <p>Б. Кустодиев: «Праздник в честь II конгресса Коминтерна на площади Урицкого»</p> <p>К. Юон: «Новая планета»</p> <p>Д. Моор: «Помоги»</p> <p>В. Чекрыгин: цикл «Воскрешение мертвых»</p>	<p>Австрия: Л. Витгенштейн «Логико-философский трактат»</p>	

Италия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
<p>Пиранделло: «Жизнь героев в романах автора»</p>		<p>«Манифест зенитизма»</p> <p>«Краковский авангард» (1921–1933)</p> <p>С.И. Виткевич: «неэвклидова драма» «Дюбал Вахазар, или На перевалах Абсурда».</p> <p>Манифест «Одноразовка футуристов»</p>		<p>Ч. Чаплин: фильм «Малыш»</p>	<p>Х.Л. Борхес: в Аргентине – манифест «Ультразвук»</p> <p>О. Кирога (Уругвай): «Анаконда»</p> <p>Х.Р. Капабланка (Куба) – чемпион мира по шахматам</p> <p>Мехико: ж. «Актраль»</p>

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1922	<p>Обнаружена гробница Тутанхамона</p> <p>В Италии установлена фашистская диктатура</p> <p>Х. Бенавенте-и-Мартинес: Нобелевская премия по литературе</p> <p>Основана Коммунистическая партия Японии</p> <p>Б. Муссолини назначен премьер-министром Италии</p> <p>В Гаване начинают вестись регулярные радиопредачи</p>	<p>По инициативе Ленина за границу высланы выдающиеся отечественные мыслители: Н. Бердяев, Н. Лосский, С. Булгаков, П. Сорокин, И. Ильин, Л. Карсавин и др.</p> <p>В Химках основан Московский институт культуры</p> <p>Вс. Мейерхольд: «Великодушный Рогоносец»</p> <p>Объединение ЛЕФ (1922–1928)</p> <p>А. Ган: «Конструктивизм»</p> <p>Б. Пастернак: сб. ст. «Сестра моя – жизнь»</p> <p>О. Мандельштам: сб. ст. «Tristia»</p> <p>В. Маяковский: «Люблю»</p> <p>Б. Пильняк: «Голый год»</p>	<p>ж. «Вещь» (И.Эренбург и Эль Лисицкий)</p> <p>М. Бубер: «Я и Ты».</p>	<p>Перерождение дадаизма в сюрреализм</p>

Италия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
«Футуризм»	<p>Х. Диего: сб. ст. «Образ»</p> <p>Португалия: ж. «Контемпоранеа»</p>	<p>Краков: Т. Пейпер, Т. Чижевский</p>	<p>Дж. Джойс: «Улисс»</p> <p>Т.Ст. Элиот: «Бесплодная земля»</p>	<p>Мэн Рэй: рэйограммы</p> <p>Э.Э.Каммингс: «Огромная камера»</p>	<p>Мехико: мурализм Д. Ривера, Д.А. Сикейрос, Х.К. Ороско</p> <p>Эстридентизм</p> <p>Бразилия Сан-Паулу: Неделя современного искусства</p> <p>ж. «Клаксон»</p> <p>С. Вальехо: сб. ст. «Трильсе»</p> <p>Г. Мистраль: сб. ст. «Отчаяние»</p> <p>П. де Рока: сб. ст. «Рыки»</p> <p>О. Хирондо: сб. ст. «Двадцать стихотворений для того чтобы читать их в трамвае»</p> <p>М. Маплес Арсе: сб. ст. «Внутренние опоры»</p> <p>С. де ла Сельва: ст. «Неизвестный солдат»</p> <p>Х. де Ибарбуру: сб. ст. «Дикий корень»</p> <p>Х.Р. Покатерра: «Гротескные рассказы»</p>

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1923	<p>Провозглашение СССР</p> <p>В монархической Испании приходит к власти М. Примо де Ривера, фактически диктатор</p> <p>В Германии А. Гитлер с национал-социалистами попытались совершить государственный путч («Мюнхенский сговор»)</p> <p>В Дорнахе (Швейцария) основан антропософский Свободный университет науки о духе («Гётеанум»)</p> <p>У.Б. Йейтс: Нобелевская премия по литературе</p> <p>Основана авиакомпания Аэрофлот</p>	<p>В. Хлебников: «Зангези» (1922) в постановке В. Татлина</p> <p>П. Филонов: «Живая голова»</p> <p>В Москве основано объединение художников-космистов «Амаравелла»</p> <p>А. Белый: р. «Петербург»</p> <p>А. Фридман: «Мир как пространство и время» (теория нестационарной Вселенной)</p> <p>И. Сельвинский организует ЛЦК «Литературный Центр Конструктивистов» (1923–1930)</p> <p>ж. «Леф» (В. Маяковский, О. Брик)</p>	<p>Р.–М. Рильке: «Дуинские элегии», «Сонеты к Орфею»</p>	<p>Ле Корбюзье: «К архитектуре»</p> <p>Д. Мийо: «Сотворение м</p> <p>А. Онеггер: «Симфоническое движение», посвященное па</p> <p>М. Дюшан: «Большое стекл</p>
1924	<p>Смерть В.И. Ленина</p> <p>Приход Сталина к власти</p> <p>А. Гитлер приговорен к 5 годам тюрьмы</p> <p>Окончательная победа фашистской партии в Италии</p> <p>Военный переворот в Чили</p>	<p>В. Маяковский: поэма «Владимир Ильич Ленин»</p> <p>А. Толстой: «Аэлита»</p> <p>Е. Замятин: «Мь» (опубликован за рубежом)</p> <p>М. Цветаева: «Поэма конца», «Поэма горы»</p> <p>Петроград переименован в Ленинград</p> <p>М. Гинзбург: «Стиль и эпоха»</p> <p>Ю.Н. Тынянов: «Литературный факт», «Проблема стихотворного языка»</p> <p>«Киноглаз» (Д. Вертов)</p> <p>Москва: 1-я всеобщая германская художественная выставка</p>	<p>Т. Манн: «Волшебная гора»</p> <p>Г. Гросс: «Се Человек»</p>	<p>Сен-Жон Перс: «Анабасис»</p> <p>А. Бретон: Первый Манифест сюрреализма</p> <p>ж. «Революсьон сюрреалист»</p> <p>ж. «Сюрреализм»</p> <p>П. Элюар: «Умир оттого, что не умираешь»</p> <p>Персональная выставка М. Шаг Париже</p>

Италия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
<p>Э. Зеве Канджулло</p>				<p>Э.Э. Каммингс: сб. ст. «Тюльпаны и каминные трубы»</p> <p>У.К. Уильямс: «Весна и все прочее»</p> <p>Ч. Чаплин: «Пилигрим»</p> <p>Дж. Тумер: «Тростник»</p>	<p>П. Неруда: «Сумраки»</p> <p>Х.Л. Борхес: «Жар Буэнос- Айреса»</p>
<p>Т. Маринетти: «Футуризм и скапизм»</p>	<p>Ж. Миро: «Карнавал Арлекина»</p>	<p>Бухарест: ж. «Контемпора- неул»</p> <p>Варшава: группа «Блок»</p> <p>польский абстракционизм и конструктивизм</p>		<p>Гарлемский ренессанс</p> <p>У. Дюбуа: «Дар черного народа: негры и созидание Америки»</p> <p>Дж. Гершвин: «Рапсодия в стиле блюз»</p>	<p>А. Аррайс: «Жесткий»</p> <p>Л.Ф. Родригес: «Заговор болота»</p> <p>П. Неруда: «Двадцать стихов о любви и одна песнь отчаяния»</p>

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1925	<p>Дж. Бернард Шоу: Нобелевская премия по литературе</p> <p>В Италии Муссолини присваивает себе полномочия диктатора</p> <p>В Греции совершается государственный переворот</p> <p>Принята резолюция ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы»</p> <p>В России основан Союз воинствующих безбожников</p>	<p>С. Эйзенштейн: «Броненосец Потемкин»</p> <p>Л. Выготский: «Психология искусства»</p> <p>Б. Эйхенбаум: «Теория формального метода»</p> <p>Основана Российская ассоциация пролетарских писателей (РАПП).</p> <p>И. Репин: «Голгофа» (1922–1925)</p> <p>П. Филонов: «Человек во Вселенной»</p>	<p>Ф. Кафка: «Процесс»</p> <p>«Новая вещественность»</p> <p>А. Гитлер: «Майн Кампф»</p>	<p>Ар Деко</p> <p>Париж: Международная выставка художественно-декоративных</p>
1926	<p>В Греции Теодорас Пангалос объявляет себя диктатором</p> <p>В Берлине между СССР и Германией подписан Договор о дружбе и нейтралитете</p> <p>Теория квантовых волн</p>	<p>И. Бабель: «Конармия»</p> <p>Б. Пастернак: «Девятьсот пятый год»</p> <p>Э. Багрицкий: «Дума про Опанаса»</p> <p>М. Шолохов: «Донские рассказы»</p>	<p>«Замок» – посмертное издание романа Ф. Кафки</p>	<p>Р. Витрак, А. А. «Театр Альфреда Жарри» (1926–1929)</p> <p>Ж. Кокто: «Призыв к пор...</p>

Латвия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
	<p>Х. Ортега-и-Гассетт: «Дегуманизация искусства»</p> <p>Г. де Торре: «Авангард в европейских литературах»</p> <p>М. де ла Пенья: «Ультраизм в Испании»</p> <p>Выставка «Ассоциация иберийских художников»</p>	<p>Ю. Пшибось: «Винты»</p>		<p>Фр. Скотт Фицджеральд: «Великий Гэтсби»</p> <p>Дос-Пассос: «Манхэттен»</p> <p>Ч. Чаплин: «Золотая лихорадка»</p> <p>А. Локк: антология «Новый негр»</p> <p>Ш. Андерсон: «Темный смех»</p>	<p>О. Хирондо: «Переводные картинки»</p> <p>Х.Л. Борхес: «Луна напротив»</p> <p>М. де Андраде: «Рабыня, которая не Изаура»</p> <p>Л. де Грейф: «Стиховыверты»</p> <p>Х. Васконселос: эссе «Космическая раса»</p> <p>В. Уйдобро: сб. манифестов «Manifestes»</p>
<p>Л. Мачадо: «Апокрифический кансьонеро Абеля Мартина»</p>	<p>Варшава: группа «Презенс»</p> <p>Ю. Пшибось: «Обеими руками»</p>			<p>Л. Хьюз: «Усталые блюзы»</p>	<p>Бразильские «модернисты» не принимают Маринетти, прибывшего с визитом в Америку</p> <p>«Орисонте» – ж. мексиканских эстридентистов</p> <p>Р. Гуиральдес: «Дон Сегундо Сомбра»</p> <p>Л. Видалес: поэма «Звенят звонки»</p> <p>Х. Торрес Бодет: «Стихи»</p> <p>Х. Васконселос: эссе «Индология»</p> <p>Х.К. Мариатеги учреждает ж. «Амаута» (1926–1930)</p> <p>П. Неруда: поэма «Попытка бесконечного человека»</p>

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франц
1927	<p>Американский летчик Ч. Линдберг совершает первый беспосадочный перелет через Атлантический океан (из США во Францию).</p> <p>А. Бергсон: Нобелевская премия по литературе</p> <p>Г. Деледда: Нобелевская премия по литературе за 1926 г.</p> <p>В Париже прошло первое заседание литературного общества русских писателей-эмигрантов «Зеленая лампа», организованного по инициативе Д.С. Мережковского и З.Н. Гиппиус. Общество просуществовало до 1940 года</p>	<p>В Москве открывается Всемирный конгресс друзей СССР</p> <p>ОБЭРИУ (1927–1930)</p> <p>Начал выходить журнал «Новый ЛЕФ»</p> <p>А. Лосев: «Философия имени»</p> <p>А.М. Ремизов: «Взвихрённая Русь»</p> <p>И. Сельвинский: «Улялаевщина»</p> <p>Б. Пильняк: «Повесть непогашенной луны»</p> <p>В Москве прошло открытие «Первой мировой выставки межпланетных аппаратов, механизмов, приборов и исторических материалов»</p>	<p>М. Хайдеггер: «Бытие и время»</p> <p>Г. Гессе: «Степной волк»</p>	<p>М. Пр «В по утраче време» («Обр время»)</p>
1928	<p>В Португалии А. де Оливейра Салазар становится министром финансов с полномочиями диктатора</p>	<p>В. Маяковский: «Клоп»</p> <p>Д. Хармс: «Елизавета Бам»</p> <p>Н. Эрдман: пьеса «Самоубийца»</p> <p>А. Платонов: «Чевенгур»</p> <p>К. Петров-Водкин: «Смерть комиссара»</p> <p>А. Дейнека: «Оборона Петрограда»</p> <p>Создано Всесоюзное объединение Ассоциаций пролетарских писателей (ВОАПП).</p> <p>В.Я. Пропп: «Морфология сказки»</p>	<p>К. Вейль: «Трехгрошова опера» на стихи Б. Брехта</p>	<p>Ж. Бат: «Истор</p> <p>Р. Маг: «Попы невозм</p>

Италия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
	<p>Поколение 1927 г.: А. Мачадо, Ф. Гарсиа Лорка, Асорин, Р. Альберти, В. Алейксандре, Х. Гильен, Х. Диего и др.</p>	<p>Прага К. Тейге: ж. «Деветсил» (1927–1930)</p>		<p>Дж. Уэлдон Джонсон: «Божьи тромбоны»</p>	<p>Х.А. Рамос: р. «Койабай»</p>
	<p>Ф. Гарсиа Лорка: «Цыганский романсеро»</p> <p>Л. Бунюэль: «Андалузский песс»</p> <p>Каталония: ж. «Л'Амик де лес артс» опубликовал «Желтый манифест»</p>		<p>Д.Г. Лоуренс: «Любовник леди Чаттерлей»</p>	<p>К. Маккей: «Домой в Гарлем»</p>	<p>М. Фернандес: «Не всякий зрячий видит»</p> <p>Р. Майя: сб. ст. «Полуденные хоры»</p> <p>М. Наварро Луна: сб. ст. «Борозда»</p> <p>М. Бруль: сб. ст. «Луна на ущербе»</p> <p>Х. Маньяч: эссе «Исследование чотео»</p> <p>М.Л. Гусман: р. «Орел и змея»</p> <p>Х.К. Мариатеги: «Семь очерков истолкования перуанской действительности»</p> <p>П. Энрикес Уренья: «Шесть очерков в поисках нашего выражения»</p> <p>М. де Андраде: «Манифест антропофагии»</p>

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА

Год	Исторические события	Россия	Германия	Франция
1929	<p>В Испании студенческие волнения. Правительство закрывает Мадридский университет</p> <p>В Италии на однопартийных парламентских выборах победу одерживают фашисты</p> <p>В России: отказ от НЭП. Начало «великого перелома»</p> <p>Л. де Бройль: Нобелевская премия по физике</p> <p>Т. Манн: Нобелевская премия по литературе</p>	<p>В. Маяковский: «Баня»</p> <p>Н. Заболоцкий: «Столбцы»</p> <p>Д. Вертов: «Человек с киноаппаратом»</p> <p>И. Сельвинский: «Пушторг»</p> <p>М. Кузмин: «Форель разбивает лед»</p> <p>М. Бахтин: «Проблемы поэтики Достоевского»</p>	<p>А. Дёблин: «Берлин, Александерплац»</p> <p>Э.-М. Ремарк: «На западном фронте без перемен»</p>	<p>А. Бретон: Второй манифест сюрреализма</p> <p>Р. Магритт: «Эне трубка»</p> <p>ж. «Докюман» (1929–1930)</p> <p>А. де Сент-Экзюпери: «Южный почтовый»</p>
1930	<p>Открытие небоскреба Крайслер-билдинг в Нью-Йорке</p> <p>С. Льюис: Нобелевская премия по литературе</p> <p>В Португалии создана неонацистская Партия национального союза</p>	<p>А.Ф. Лосев: «Диалектика мифа»</p> <p>Летатлин (1930–1933)</p> <p>В. Маяковский: «Во весь голос»</p> <p>А. Платонов: «Котлован»</p> <p>Самоубийство Маяковского</p>		<p>ж. «Сюрреалист на службе революции»</p> <p>Антибретонов памфлет «Трупики»</p> <p>Л. Бунюэль: «Золотой век»</p> <p>Р. Клер: «Под шапками Парижа»</p>
1931	<p>Публикация «Доказательства Геделя» («О формально недоказуемых положениях элементарной математики и смежных наук»)</p> <p>В Австрии предпринята неудачная попытка государственного военного переворота во главе с фашистским лидером Пфимером</p>	<p>А. Платонов: «Впрок», «Ювенильное море»</p>		<p>Т. Тцара: поэм «Приблизительный человек»</p>

СИНХРОНИСТИЧЕСКАЯ ТАБЛИЦА

Италия	Испания	Восточная Европа	Англия	США	Латинская Америка
Маринетти академик	Р. Альберти: «Об ангелах»	Польша конструктивист К. Кобро Чехословакия К. Библ: поэма «Новый Икар»	Р. Олдингтон: «Смерть героя»	У. Фолкнер: «Шум и ярость» Э. Хе- мингуэй: «Прощай, оружие!»	Бразилия Т. ду Амарал пишет полотно «Антропофагия» Куба М. Наварро Луна: сб. ст. «Пульс и волна» Мексика М. Луис Гусман: р. «Тень каудильо» Венесуэла Р. Гальегос: р. «Донья Барбара»
Квазимодо: ст. «Вода и огонь»	Х. Ортега-и- Гассет: «Восстание масс»	Польский конструктивизм			Н. Гильен: сб. ст. «Мотивы сонна» М.А. Астуриас: «Легенды Гватемалы» Х. де Ибарбуру: сб. ст. «Роза ветров»
	С. Дали: «Постоянство памяти» Р. Гомес де ла Серна: «Измы» Ф. Гарсиа Лорка: «Поэма о канте хондо»				Бразилия. Р. Бопп: р. «Змей Норато» Куба Н. Гильен: сб. ст. «Сонгоро косонго». В. Уйдобро: поэма «Высокол» С. Вальехо: эссе «Россия в 1931 г.»

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Artaud A. – 344
 Asholt W. – 56
 Bürger P. – 56
 Castro S. – 334
 Clermont-Ferrand – 57
 Dalí S. – 8
 Descharnes R. – 8
 Diego G. – 133
 Dunne J. W. – 334
 Earle P. – 60
 Edschmid K. – 337
 Fährnders W. – 56
 Ferroni J. – 344
 Glikson J.-M. – 59
 Gullón G. – 60
 Gómez de la Serna R. – 344
 Gómez Molleda M.D. – 132
 Hasenclever W. – 342
 Henríquez Ureña P. – 59
 Huidobro V. – 335
 Jakobson R. – 349
 Kofler L. – 56
 Léonard-Roques V. – 57
 Mariátegui J.C. – 59
 Marzaduri M. – 56
 Mendonça Teles G. – 59
 Néret G. – 8
 Ortiz F. – 59
 Poggioli R. – 56
 Pound E. – 340, 349
 Schreyer L. – 342
 Search A. – 300
 Stegagno Picchio L. – 349
 Torre G. de – 56
 Valtat J.-Chr. – 57
 Verani H. J. – 59
 Vidales L. – 344
 Vitier C. – 59
 Августин Блаженный – 16
 Агустини Д. – 363, 365, 369
 Адаменко В. – 59, 334
 Адашкина Н.Л. – 55, 60, 113, 121, 128,
 137, 138, 343
 Азизян И.А. – 15, 81, 82, 106, 118, 124,
 133, 135, 137, 138, 148, 152, 171,
 333, 334, 336, 342
 Аяа де ла Торре В.Р. – 40
 Айвс Ч. – 147
 Айхенвальд Ю. – 137
 Аксенов И.А. – 67, 132, 135, 156, 278,
 280, 334, 336, 344, 346, 347, 372
 Аларкон П.А. де – 242
 Алейксандре В. – 385
 Александр III – 199
 Алмада Негрейрош Ж.С. де – 371,
 375
 Аломар Г. – 361
 Алпатов М.В. – 280, 346
 Альбенис И. – 361
 Альберти Р. – 218, 385, 387
 Амарал Т. ду – 46, 387
 Амелин Г. – 57
 Амундсен Р. – 366
 Анарина Н.Г. – 60
 Андерсон Ш. – 375, 383
 Андраде М. де – 46, 215, 383, 385
 Андраде О. де – 46, 47, 148, 209,
 Андреев Д. – 249
 Андреев Л.Г. – 333, 360, 362, 364,
 366
 Анненков Ю. – 314
 Анненский И. – 173
 Аннинский Л. – 192, 336, 338
 Аполлинер Г. – 30, 34, 77, 87, 98,
 110, 118, 134, 148, 149, 160,
 174, 180, 212, 220, 222, 246, 269,
 310, 328, 333, 340, 352, 358, 366,
 368, 372
 Аппиньянези Л. – 266, 345
 Апчинская Н.В. – 345
 Арагон Л. – 32, 148, 316
 Арган Дж. К. – 12, 56
 Аргедас А. – 361, 375
 Арензон Е.Р. – 335
 Аркин Д. – 324
 Арманго Ж.-П. – 58
 Арнольд С. – 344
 Арнонсон О.В. – 264, 345
 Аррайс А. – 381
 Арсеньев В. – 376
 Артемьева Т.В. – 176, 336
 Арто А. – 40, 45, 58, 59, 87, 124, 137,
 138, 210, 247, 261, 262, 269, 271,
 339, 342, 344, 382,
 Архимед – 351
 Архипенко А. – 77, 94, 135, 152, 366
 Асафьев Б.В. – 95
 Асеев Н. – 160, 221
 Аскольдов-Алексеев С.А. – 75, 132
 Асорин – 321, 351, 385
 Аствацатуров А.А. – 177, 337
 Астуриас М.А. – 387
 Афанасьев Ю. – 155, 334
 Ахматова А.А. – 318, 319
 Баадер Й. – 218, 307
 Бабин А.А. – 345
 Багрицкий Э. – 161, 217, 382
 Базилевский А.Б. – 86, 87, 100, 134,
 136, 343
 Байбурин А.К. – 339
 Байдин В. – 341
 Бакст Л. – 243
 Балашова Т.В. – 15, 169, 193, 210, 332,
 335, 354, 356
 Балла Дж. – 230, 299, 328
 Балль Х. – 145, 148, 217, 262, 265, 288,
 297, 299, 317, 331
 Бальмонт К. – 360, 376
 Бандура А.И. – 333
 Бар Г. – 207,
 Баран Х. – 56
 Барзен А.-М. – 368
 Бароха П. – 333
 Батай Ж. – 84, 175, 187, 189, 210,
 338, 384
 Баткин Л. – 108, 137
 Батракова С.П. – 15, 57, 58, 64, 131,
 138, 247, 277, 343, 346, 351
 Бах И.-С. – 274

- Бахтин М.М. – 55, 60, 63, 82, 203, 251, 252, 286, 339, 343, 386
 Бебугтов В.М. – 344, 368
 Безлепкин Н. – 287, 348
 Беккерель А. – 64
 Бекман М. – 277
 Белый А. – 21, 86, 149, 250, 262, 263, 265, 288, 298, 316, 348-350, 360, 368, 380
 Бенавенте-и-Мартинес Х. – 378
 Бенн Г. – 167, 175, 232, 290, 366
 Бенуа А. – 97, 98, 266, 275, 345, 364, 366
 Берг А. – 147, 362
 Бергер Л.Г. – 136
 Бергсон А. – 258, 360, 362, 384
 Бердяев Н.А. – 34, 36, 52, 59, 63, 67, 84, 95, 116, 117, 124, 126, 131, 132, 134, 135, 138, 141, 142, 151, 154, 176, 188, 229, 232, 237, 238, 240, 249, 330, 333, 334, 336, 337, 341-343, 352, 370, 378
 Березкин В.И. – 219, 248, 340, 342, 343
 Бессонова М. – 248
 Библ К. – 178, 387
 Бирюков С.Е. – 15, 310, 350
 Блаватская Е. – 149
 Бланко Фомбона Р. – 359, 363, 367
 Бланшо М. – 175
 Бласко Ибаньес В. – 159
 Блейк У. – 77
 Блерио Л. – 364
 Блок А. – 102, 156, 222, 268, 314, 350, 360, 372,
 Блок В. – 138
 Боас Ф. – 286
 Бобринская Е.А. – 14, 38, 59, 83, 132, 134, 195, 207, 211, 281, 292, 296, 335, 339 – 341, 347, 348, 351
 Богомолов Н.А. – 15
 Бодюэн Н. – 220, 366
 Бойко М. – 343, 345, 347
 Бонч-Осмоловская Т.Б. – 283, 347
 Бонч-Томашевский М.М. – 265, 345
 Бопп Р. – 387
 Бор Н. – 64, 66, 131, 286, 332
 Боров Ю.Б. – 17
 Борхес Х.Л. – 44, 208, 377, 381, 383
 Босх И. – 154
 Боти Р.Э. – 369
 Боулт Дж. Э. – 281, 328, 346, 347, 351
 Боччони У. – 77, 167, 169, 367
 Брак Ж. – 111, 158, 300, 348, 362, 368,
 Бранкузи К. – 117, 118, 210
 Браунер В. – 210, 299
 Бретон А. – 21, 32, 40, 51, 69, 84, 142, 168, 170, 188, 212, 236, 247, 257, 311, 323, 374, 380, 386
 Брехт Б. – 101, 199, 266, 271, 336, 344, 347, 384
 Бриджмен П. – 64
 Брик Л. – 174, 202
 Брик О. – 202, 380
 Бродский И. – 200
 Бройль Л. де – 386
 Бронштейн Л.Д. – 191
 Брук П. – 247
 Бруль М. – 42, 43, 385
 Бубер М. – 378
 Бугаева К.Н. – 263
 Булгаков М.А. – 205
 Булгаков С.Н. – 214, 287, 288, 291, 292, 305, 348, 378
 Бунин И.А. – 23
 Бунюэль Л. – 188, 385, 386
 Бурлюк Д.Д. – 49, 67, 88, 132, 162, 168, 169, 190, 209, 243, 303, 311, 312, 314, 327, 351
 Бурлюк Н.Д. – 88, 190, 290, 291, 306, 348, 349
 Бусев М.А. – 274, 346
 Бухштаб Б.Я. – 350
 Буцци П. – 365
 Бычков В.В. – 137, 339, 356
 Бюлер К. – 286
 Бюргер П. – 11, 12, 283
 Вагинов К. – 320, 350, 351
 Вагнер Р. – 72, 73, 102, 132, 150, 180, 181, 238, 239, 342
 Вайскопф М. – 173, 190, 219, 256, 327, 336, 338, 340, 341, 344, 348, 351
 Валери П. – 42
 Вальден Х. – 37, 38
 Валье-Инклан Р. дель – 250, 260
 Вальехо С. – 43, 45, 129, 149, 181, 182, 196, 200, 218, 221, 315, 373, 379, 387
 Вальцель О. – 163, 335
 Ван Гог В. – 360
 Варгас Вила Х.М. – 359, 369
 Варгас Ж. – 47
 Варез Э. – 147
 Васильев И.Е. – 15, 348
 Васильев П. – 138
 Васильева С. – 132
 Васильченко А. – 59, 154, 155, 344
 Васконселос Х. – 40, 74, 132, 383
 Вахтангов Е. – 376
 Введенский А. – 85, 134, 177, 186, 187, 208, 223, 305-307, 317, 337, 340, 349
 Вебер М. – 259, 344
 Веберн А. – 146, 147
 Ведекинд Ф. – 358
 Вейль К. – 384
 Вейсс Э. – 175
 Великовский С.И. – 63, 131, 291, 331, 352
 Вельфлин Г. – 74, 98, 103, 136, 207, 370
 Вернадский В.И. – 87, 89, 107, 137, 155
 Вертов Д. – 175, 213, 272, 380, 386
 Верфель Ф. – 175
 Веселовский А.Н. – 207
 Видалес Л. – 257, 383
 Вильдт А. – 275
 Виндаль Х.П. – 277
 Винокур Г.И. – 347
 Винокур Г.О. – 289, 350
 Виппер Б.Р. – 320
 Витгенштейн Л. – 131, 376
 Виткевич Ст.И. – 242, 373, 375, 377
 Витрак Р. – 382
 Витьер С. – 42
 Вламинк М. – 274, 303
 Власов В.Г. – 70, 96, 114, 132, 135, 138
 Волошин М.А. – 149, 269, 389
 Волошинов В.Н. – 286
 Вольф Н. – 134, 138, 346
 Вольфенштейн А. – 175
 Воровский В. – 78
 Воррингер В. – 98, 364
 Врубель М. – 358
 Выготский Л. – 286, 382
 Вязова Е. – 146, 333
 Габо Н. – 374
 Гайденок П. – 106
 Гальегос Р. – 387
 Гальцева Р.А. – 141
 Гальцова Е.Д. – 109, 137, 169, 220, 244, 336, 340,

- Гамсун К. – 32, 374
 Ган А. – 339, 378
 Гарсиа Кальдерон Ф. – 367
 Гарсиа Лорка Ф. – 177, 218, 250, 260, 268, 337, 343, 367, 373, 385, 387
 Гаспаров Б.М. – 338
 Гаспаров М.Л. – 283
 Гастев А. – 156, 334
 Гауди А. – 359, 363, 365
 Гауптман Г. – 366
 Гачева А.Г. – 17, 184, 337
 Гвардини Р. – 198, 338
 Геббельс Й. – 102, 191
 Гёдель К. – 66, 386
 Гейзенберг В.К. – 65, 131
 Гейм Г. – 168, 174, 179, 232, 233
 Гейро Р. – 56
 Гендель Г.Ф. – 274
 Генис А. – 245
 Герман М. – 14, 24, 58, 60, 83, 101, 110, 114, 132, 134, 136-138, 340
 Герц Г. – 64
 Гершвин Дж. – 381
 Гершензон М.О. – 112, 113, 224
 Гессе Г. – 183, 384
 Гете И.В. – 72, 340
 Гидион З. – 93, 135
 Гильен Н. – 41–43, 59, 218, 294, 387
 Гильен Х. – 321, 351, 385
 Гинзбург М.Я. – 99, 380
 Гиппиус З.Н. – 202, 384
 Гирин Ю.Н. – 60, 136, 333
 Гитлер А. – 37, 49, 125, 126, 190, 191, 196, 199, 376, 380, 382
 Глазунов А.К. – 274
 Глаузер Ф. – 276
 Глез А. – 65, 172, 366
 Гнедов В. – 316
 Гнесин М. – 274
 Гоген П. – 31, 159, 163, 362
 Гоголь Н.В. – 272
 Гойя Ф. – 250
 Голвалкар М.С. – 49, 60
 Голдинг Дж. – 111
 Голдуотер Р. – 334
 Голль И. – 168, 208, 239, 245, 246, 342
 Головащенко Ю. – 342
 Голомшток И. – 16, 33, 57, 58, 114, 137, 335, 338, 346
 Голубкина А.С. – 160, 335
 Голубков М.М. – 137
 Гомес де ла Серна Р. – 48, 121, 196, 255, 257, 300, 321, 344, 345, 365, 269, 321, 387
 Гомес Каррильо Э. – 363
 Гонгора Л. де – 47
 Гонсалес Мартинес Э. – 365, 367, 371
 Гончарова Н. – 57, 110, 158 – 160, 234, 334, 335, 341, 350, 351, 362, 364
 Горбачев Дм. – 347
 Городецкий С. – 376
 Горский А.К. – 155
 Горький М. – 23, 27, 29, 88, 89, 224, 304, 349, 358, 360, 362
 Горячева Т.В. – 14, 114, 117, 137, 138, 217, 221, 224, 338, 340, 341, 350
 Гофман И. – 73, 132,
 Гофман Э.Т.А. – 191, 338
 Грабарь И.Э. – 119
 Граса Аранья Ж.П. да – 46, 47, 359
 Грейф Л. де – 383
 Грибоносова-Гребнева Е.Г. – 28, 58, 283, 346, 347
 Григорьев В.П. – 15
 Григорьев С. – 243
 Григорьева Н. – 186, 202, 203, 336, 337, 339
 Григорьева Т.П. – 60
 Гринцер П.А. – 50, 60
 Грис Х. – 111
 Гришин М.В. – 141, 332
 Гройс Б. – 113, 114, 137, 212, 340
 Громов Е. – 199, 224, 339
 Гропиус В. – 102, 115, 248
 Гросс Г. – 121, 254, 322, 380, 390
 Гротовский Е. – 247, 271,
 Грубер Р.И. – 95
 Грузинов И. – 337
 Грыгар М. – 11, 13, 34, 57, 58, 78, 94, 133, 135, 159, 178, 185, 310, 334, 337, 343, 348, 350
 Грюневальд М. – 98, 278
 Грякалов А. – 134
 Губанова Г.И. – 132, 168, 335
 Гуиральдес Р. – 383
 Гумилев Н. – 158, 318, 376
 Гуро Е. – 88, 174, 303, 312, 340, 368
 Гурьянова Н. – 15, 135, 229, 235, 339, 341, 348
 Гусман М.Л. – 385, 387
 Гуссерль Э. – 324
 Гуськов Н.А. – 186, 337, 344, 345
 Гюнтер Х. – 56, 169, 191, 283, 336, 338, 347
 Д'Аннунцио Г. – 222, 223, 227, 361
 Дали С. – 8, 83, 122, 196, 202, 210, 251, 279, 312, 387
 Далюгге М. – 345
 Даниэль С.М. – 60, 74, 132, 354, 356
 Данн Д.У. – 66, 132, 153, 312
 Данте А. – 77, 133, 148, 333
 Дарио Р. – 361, 369
 Де Кирико Дж. – 121, 209, 210, 275, 276, 376, 283, 365, 369, 375
 Дебблин А. – 175, 386
 Дебюсси К. – 35, 274
 Деготь Е. – 80, 112, 115, 133, 135, 137, 138, 156, 206, 293, 334, 339, 348
 Дейнека А.А. – 196, 274, 384
 Делаж М. – 274
 Деледда Г. – 384
 Делоне Р. – 77, 78, 83, 364
 Делоне С. – 192, 309, 368
 Деперо Ф. – 219, 299, 328
 Деснос Р. – 121, 390
 Джойс Дж. – 101, 300, 329, 369, 371, 379
 Джонсон Дж. У. – 385
 Джугашвили (Сталин) И.В. – 37, 51, 125, 126, 138, 190, 191, 199, 219, 224, 227, 284, 295, 327, 338, 340, 343, 347, 348, 351, 366, 380
 Дзержинский Ф. – 190
 Дзю О. – 49, 390
 Диас Мирон С. – 359, 373
 Диас Родригес М. – 359
 Дид А. – 267
 Диего Х. – 82, 379, 385
 Дизель Р. – 110
 Дикс О. – 276
 Дмитриева М. – 338
 Добужинский М. – 233
 Долгополов Л. – 304, 349
 Долин А. – 214, 340
 Дорошевич А. – 344
 Дос-Пассос Дж. – 383
 Драгомощенко А. – 81, 133
 Друскин Я. – 91, 283, 377
 Дуганов Р.В. – 15, 205, 215, 289, 292, 293, 332, 339, 340, 348, 352
 Дудаков-Кашуро К.В. – 15, 57, 348, 349

- Дулитл Х. – 367
 Дусбург Т. ван – 160
 Духан И. – 274, 346
 Душечкина Е. – 338
 Дьюи Дж. – 64
 Дюбуа У. – 361, 381
 Дюк П. – 274
 Дюрер А. – 98
 Дюркгейм Э. – 141
 Дюшан М. – 24, 187, 212, 230, 282, 283, 302, 366, 368, 372, 380
 Дягилев С.П. – 35, 98, 242, 244, 275, 366, 372

 Евреинов Н.Н. – 128, 138, 188, 240, 242, 247, 260, 261, 271, 289, 293, 344
 Егоров Б.Ф. – 235, 341
 Едошина И.А. – 26, 58, 133, 134, 346
 Есенин С. – 59, 160, 217, 220, 221, 374

 Жаккар Ж.-Ф. – 33, 58, 186, 337, 350
 Жаннере Ш.Э. – 115, 372, 374
 Жарри А. – 246, 358, 382
 Жевержеев Л.И. – 132
 Желтова Е.Л. – 222, 340, 341
 Жеребин А.И. – 88, 134, 143, 333
 Жид А. – 358, 374
 Жирмунский В.М. – 99, 136

 Заболоцкий Н. – 32, 160 – 162, 208, 223, 288, 296, 327, 348, 386
 Замятин Е. И. – 51, 52, 60, 80, 84, 92, 130, 133, 135, 138, 189, 195, 217, 374, 380
 Заярная И.С. – 347
 Звево И. – 381
 Зверев А.М. – 82, 133
 Зданевич И. (Ильязд) – 50, 223, 289, 300, 301, 310, 336, 372, 374
 Земенков Б. – 208
 Земсков В.Б. – 37, 59, 85, 134
 Зенкевич М. – 157, 162
 Зименков А.П. – 17
 Зингер-Головкина М.Л. – 345, 390
 Зингерман Б.И. – 32, 258, 344
 Злыднева Н.В. – 117, 123, 133, 138, 144, 285, 313, 333, 336, 347, 350
 Зощенко М. – 84, 121, 134, 233
 Зусман В. – 133

 Ибарбуру Х. де – 375, 379, 387
 Ибсен Г. – 155
 Иванов Вяч. Вс. – 37, 54, 59, 60, 93, 95, 108, 135, 194, 224, 238, 239, 263, 338, 339, 341–343, 353, 356, 376
 Иванова О.Н. – 72, 132
 Иконников А.В. – 15, 109, 132, 137, 204, 339
 Ильенков В. – 175
 Ильин И. – 378
 Инженерос Х. – 369
 Иньшаков А.Н. – 313, 349, 350
 Ионеско Э. – 318
 Иоффе И.И. – 99, 168, 170, 308, 335, 336, 349
 Исаев С. – 32, 342
 Исупов К.Г. – 176, 336, 337
 Йейтс У.Б. – 85, 134, 222, 373, 380

 Каверин В. – 288
 Казарина Т.В. – 16
 Казнина О.А. – 17
 Кайзер Г. – 175
 Кайуа Р. – 203, 236, 342
 Кало Ф. – 69
 Калугина О. – 103, 136
 Кальдерон П. де – 242, 263, 367
 Камбара Тай – 49
 Каменский А. – 344
 Каменский В. – 43, 172, 208, 209, 211, 217, 218, 220, 223, 280, 287, 291, 293, 300, 306, 309, 310, 340, 347–350, 366, 368
 Каминская Ю. – 265
 Каммингс Э.Э. – 121, 379, 381
 Канджулло Фр. – 299, 381
 Кандинский В. В. – 8, 35, 67, 83, 89, 94, 95, 98, 99, 101, 115, 117, 134–136, 145, 148–150, 152, 188, 206, 208, 209, 211, 212, 235, 276, 292, 301, 307, 312, 317, 320, 325, 327, 330, 333, 334, 337, 339–341, 346, 348, 349, 351, 352, 364, 366
 Канетти Э. – 189, 195, 197, 198, 234, 338
 Кансинос-Ассенс Р. – 373
 Кант И. – 72, 390
 Кантор В.К. – 108, 137, 347
 Капабланка Х.Р. – 377
 Каплун А. И. – 136
 Карасев Л.В. – 345
 Карасик И. – 71, 132

 Кардуччи Дж. – 362
 Карнап Р. – 286
 Карра К. – 121, 275, 283, 367
 Карсавин Л. – 108, 378
 Кассирер Э. – 18, 54, 60, 78, 133, 141, 286, 305, 318, 349, 351
 Кастьянос Х. – 363
 Кафка Ф. – 128, 160, 245, 324, 366, 370, 382
 Кац М.И. – 78
 Квазимодо С. – 387
 Кёдзирос Х. – 49
 Келдыш В.А. – 17, 58,
 Керженцев В. – 251, 252
 Киплинг Дж.Р. – 359, 362
 Кириченко Е.И. – 279, 346
 Кирогоа О. – 373, 377
 Кислинг М. – 210, 339
 Китон Б. – 267
 Кларк К. – 224, 341
 Клее П. – 209
 Клемперер В. – 328
 Клинт Г. – 358, 360
 Клинг О. – 57, 135, 136
 Клодель П. – 129
 Клэйтон Д. – 338
 Ключев Н.А. – 144, 145
 Ключон И. – 210
 Кнабе Г. – 18, 54, 57, 60
 Кобро К. – 387
 Коваленко Г.Ф. – 14
 Ковтун Е. – 335
 Кодрянская Н. – 339
 Козинцев Г. – 272
 Коимбра Л. – 330, 369
 Кокошка О. – 77, 280
 Кокто Ж. – 242, 244, 265, 275, 342, 345, 372, 382
 Коломиец А.С. – 60
 Колязин В. – 2, 240, 342
 Кондаков И.В. – 86, 134
 Конрад Дж. – 361
 Конрад Н.И. – 27, 30, 58
 Коперник Н. – 65
 Коренева М.Ю. – 36, 59, 214, 340
 Кортасар Х. – 40, 59
 Костина О.В. – 138
 Костюк В. – 340
 Котович Т.В. – 15, 104, 136, 173, 248, 252, 336, 343
 Кофман А.Ф. – 59
 Красавченко Т.Н. – 280, 346

- Краузе К.Х.Ф. – 74
 Краусс В. – 96
 Кржижановский С. – 208, 209
 Кривцун О.А. – 34, 58, 68, 132
 Кричевский В. – 347
 Кроче Б. – 359
 Кружков Г. – 85, 134
 Крусанов А.В. – 13, 21, 57, 58, 101, 110, 137, 156, 216, 240, 334, 335, 340, 342, 349
 Крученых А.Е. – 20, 41, 43, 59, 67, 69, 84, 86, 88, 132, 143, 146, 148, 160, 165, 168, 206, 208, 209, 220, 223, 234, 237, 243, 245, 289, 291-293, 297, 300, 303, 310-313, 316, 328, 335, 336, 338, 347, 348, 350, 368
 Крыжицкий Г. – 255, 272, 391
 Крылова Н.В. – 7, 8, 15, 91, 135
 Крэг Г. – 219, 261, 367
 Крючкова В.А. – 244, 245, 277, 342, 346
 Кряжева И.А. – 35, 163, 250, 335, 343
 Кубин А. – 233
 Кудинов М. – 212
 Кудрин В.Б. – 153, 334
 Кудрявцев С.В. – 14, 37, 59
 Кузмин М. – 97, 136, 316, 376, 386
 Кулик И. – 210, 339
 Кульбин Н. – 145, 146, 292, 312, 327, 333
 Кунья Э. да – 359
 Куприн А. – 23,
 Куприна В.Д. – 177, 337
 Курганов О. – 341
 Кустодиев Б. – 219, 269, 374, 376
- Лагерлеф С. – 364
 Лапина Е.В. – 334
 Ларионов М.Ф. – 35, 57, 77, 98, 101, 110, 136, 158-160, 312, 335, 341, 350, 362, 364, 368
 Ларрета Э. – 363
 Латиф А. – 60
 Лацис М. – 372
 Ле Корбюзье – 115, 116, 118, 130, 138, 271, 300, 345, 380
 Лебедев П. – 64
 Лебон Г. – 189, 197, 255, 338
- Леваневский С. – 224, 341
 Леви-Брюль Л. – 141, 163
 Левин В. – 137
 Леви-Строс К. – 141
 Леже Ф. – 219, 230, 248
 Лейбниц Г.Ф. – 72
 Лейрис М. – 169, 210
 Лекманов О. – 59
 Леметр Ж. – 65
 Ленгдон Г. – 267
 Ленин В.И. – 23, 34, 87, 88, 102, 128, 152, 159, 184-186, 190, 212, 225, 231, 241, 255, 257, 270, 272, 302, 337, 378, 380
 Леннквист Б. – 340
 Лентулов А. – 190
 Ле-Руа Э. – 89
 Лессинг Г.Э. – 155
 Лившиц Б. – 13, 22, 57, 100, 136, 169, 205, 208, 243, 284, 335, 339, 342, 347, 348,
 Лильо Б. – 361, 363
 Линдберг Ч. – 222, 384
 Линдер М. – 267
 Липшиц Ж. – 78, 276
 Лисицкий Л.М. (Эль Лисицкий) – 32, 210, 219, 254, 269, 274, 290, 297, 305, 306, 309, 321, 346, 348, 378
 Лихачев Д.С. – 75, 133
 Лобачевский Н.И. – 65, 86, 163
 Лодыженский М. – 66
 Лозовой А.Н. – 350
 Локк А. – 383
 Лопес Портильо Х. – 341
 Лосев А.Ф. – 23, 108, 137, 141, 153, 287, 288, 306, 323, 333, 351, 384, 386
 Лосский Н. – 378
 Лотман Ю.М. – 131
 Лоуренс Д.Г. – 158, 371, 385
 Лугонес Л. – 361, 363, 365
 Луканова А. – 159, 334
 Лукач Г. – 167
 Лукичева К.Л. – 137,
 Луначарский А.В. – 21, 29, 99, 184, 241, 269-271, 302, 337, 345, 349
 Лурье А. – 147
 Льюис С. – 386
 Людовик XIV – 188
 Люксембург Р. – 301
- Магритт Р. – 70, 210, 222, 245, 276, 384, 386
 Мазаев А.И. – 135, 203, 241, 260, 339, 342-344, 351
 Майоль А. – 364
 Майорова Н. – 58
 Майя Р. – 385
 Макаров С.М. – 344
 Макке А. – 160
 Маккей К. – 385
 Маковский М.М. – 172, 316, 336, 341, 350
 Максимов В. – 58, 256, 261, 342, 344,
 Малевич К.С. – 8, 21, 35, 40, 54, 59, 66, 68, 78, 80, 81, 83, 84, 88, 91, 94, 99, 110, 114, 117-119, 121, 130, 132, 133, 135, 137, 138, 142-145, 147, 148, 150, 152, 156, 162, 164, 166, 169, 178, 184, 194, 201, 206, 210, 211, 214, 215, 218, 220, 223-225, 229, 234, 243, 247, 252, 267, 284, 288, 292, 294, 296, 301, 312, 315, 320, 326-328, 333-337, 340, 341, 343, 347, 349-351, 362, 370, 372, 374
 Малер Г. – 346
 Малинина Т.Г. – 71, 132, 133, 273, 345, 356
 Малиновская Н.Р. – 250, 343
 Малиновский Б. – 141,
 Малларме С. – 310
 Малявин В.В. – 25
 Малявин Ф.А. – 360
 Манделштам О.Э. – 45, 75, 77, 80, 133, 148, 162, 179, 184, 186, 194, 197, 211, 273, 298, 303, 316, 318, 319, 325, 333-335, 338, 349, 351, 376, 378
 Манн Т. – 33, 358, 380, 386
 Манн Ю.В. – 338
 Маньковская Н.Б. – 105, 137, 201, 339
 Маньяч Х. – 43, 257, 385
 Маплес Арсе М. – 379
 Мариатеги Х.К. – 40, 48, 383, 385
 Маринетти Ф.Т. – 49, 101, 102, 193, 196, 205, 208, 214, 215, 220, 221, 227, 230, 231, 234, 236, 262, 265, 266, 285, 296, 299, 301, 306, 312, 340, 350, 359, 364, 365, 367-369, 371, 381, 383, 387

- Марк Ф. – 35, 94, 145, 160, 366
 Маркадэ Ж.-К. – 335
 Марков В. – 13, 57, 312, 349, 350
 Маркони Г. – 358
 Маркс К. – 176
 Маркузе Г. – 197
 Мароши В. – 301, 340, 341, 349
 Марр Н.Я. – 295, 348
 Марр Ю.Н. – 310
 Мартини Ф. – 174, 175
 Массон А. – 187
 Матвей В. – 57, 132, 158, 303, 312, 349
 Матисс А. – 303, 364, 367
 Матюшин М. – 66, 68, 88, 143, 150, 208, 209, 220, 243, 281, 294, 312, 350
 Махов Н.М. – 335
 Мачадо А. – 129, 308, 367, 383, 385
 Маяковский В.В. – 31, 32, 58, 83, 101, 102, 134, 156, 158, 160, 161, 168, 170–174, 176, 181, 193, 195, 202, 203, 208, 209, 211, 213, 215–217, 220, 225, 227, 230, 231, 234, 235, 243, 246, 247, 255, 270, 281, 287, 297, 298, 306, 308, 318, 324, 336, 338–341, 344, 345, 348, 368, 370, 372, 374, 378, 380, 384, 386,
 Мейерхольд Вс.Э. – 101, 120, 150, 191, 208, 242, 247, 248, 256, 263, 264, 266–269, 271, 334, 338, 342, 344, 345, 378
 Мёллер ван ден Брук А. – 37, 59, 154, 334
 Менделеев Д.И. – 64
 Менендес Пидаль Р. – 361
 Мережковский Д.С. – 176, 202, 340, 384
 Меринг В. (Мерин У.) – 265, 300,
 Метерлинк М. – 362, 366, 376
 Метценже Ж. – 65, 172, 366
 Мечников И.И. – 362
 Мийо Д. – 219, 380
 Мильдон В.И. – 58, 125, 138
 Мильков Д. – 52, 60
 Минковский Г. – 65, 86, 93, 153, 168, 362
 Мириманов В.Б. – 92, 135
 Миро Ж. – 373, 381
 Мислер Н. – 234, 341, 351
 Мистраль Г. – 174, 379
 Митурич П.В. – 88
 Мишо А. – 40, 310, 350
 Млечина И.В. – 321
 Модильяни А. – 32, 362
 Молодцова М. – 344
 Молотов В.М. – 295
 Мольцан Й. – 102
 Мондриан П. – 81, 84, 114, 121
 Моор Д. – 376
 Моро С. – 300
 Морозов А.И. – 31, 114, 137
 Морозова Е.Н. – 167, 343
 Мосолов А. – 147
 Моцарт В.А. – 274
 Мошняга П.А. – 60
 Мукаржовский Я. – 286
 Мунк Э. – 110
 Мур Г. – 120
 Муравьев В.Н. – 155
 Мурина Е. – 142, 346
 Муссолини Б. – 102, 126, 127, 378
 Мэн Рэй – 77, 210, 315, 379
 Мюнцер Т. – 155
 Мюссе А. – 282
 Мясин Л.Ф. – 242
 Наварро Луна М. – 385, 387
 Наварро М. – 277
 Наврозов Л. – 51, 60
 Надъярных М.Ф. – 59, 300, 338, 346, 347
 Наков А. – 350
 Налимов В.В. – 131
 Наполеон – 188
 Нарбут В. – 162
 Незвал В. – 178, 297
 Неклюдова М.Г. – 335
 Немирович-Данченко В.И. – 358
 Нерво А. – 361, 375
 Неруда П. – 43, 45, 160, 161, 179, 181, 218, 381, 383
 Нестеров П.Н. – 368
 Нижинский В. – 223
 Николеску Т. – 265, 344
 Никольская Т.Л. – 15, 295, 347, 348
 Нирё Л. – 286, 347
 Ницше Ф. – 37, 129, 138, 149, 180, 181, 191, 214, 334, 337, 340, 358
 Нойхаузер Р. – 96, 135
 Озанфан А. – 115, 372, 374
 Олдингтон Р. – 367, 373, 387
 Олейников И. – 161, 333
 Олеша Ю.К. – 352
 Оливейра Салазар А. де – 384
 Онеггер А. – 380
 Ораич Толич Д. – 109, 137
 Орлов С.И. – 341
 Ороско Х.К. – 162, 275, 379
 Ортега-и-Гассет Х. – 21, 44, 67, 84, 116, 124, 129, 132, 142, 148, 150, 170, 197, 200, 202, 214, 218, 280, 324, 325, 333, 336, 338, 347, 351, 371, 383, 387
 Ортис Ф. – 42, 369, 371
 Оруэлл Дж. – 38, 51, 52, 59, 60, 127, 189
 Осипова Н.О. – 173, 336
 Останина Е.А. – 14, 57
 Отон М. Х. – 359
 Пави П. – 138
 Павленко П. – 175
 Павлов И.П. – 360
 Павлова Н.С. – 277
 Палаццески А. – 160, 308, 361
 Палес Матос Л. – 43, 160
 Пальма К. – 361
 Пангалос Т. – 382
 Панова О.Ю. – 59
 Панченко А.А. – 185, 337
 Паньков Н. – 343
 Паперный В. – 113, 114, 120, 122, 137, 138, 198, 336
 Папини Дж. – 363
 Парнис А.Е. – 15
 Пас О. – 79,
 Пастернак Б.Л. – 79, 87, 93, 103, 136, 166, 168, 183, 184, 195, 215, 216, 319, 378, 382
 Паунд Э. – 77, 133, 218, 280, 288, 299, 332, 367, 369, 373
 Пахсарьян Н.Т. – 133, 136
 Пашкин Д.А. – 329, 352
 Певзнер А. – 374
 Пейпер Т. – 379

- Пенья М. де ла – 383
 Пере Б. – 40, 210
 Переверзев В.Ф. – 99
 Пессоа Ф. – 129, 142, 168, 179, 193, 300, 308, 338, 369, 371, 373,
 300, 308, 338, 369, 371, 373,
 Пестова Н.В. – 15, 24, 35, 59, 167, 174, 180, 207, 209, 237, 313, 333, 335–337, 339, 342, 350
 Петров-Водкин К.С. – 58, 68, 118, 119, 160, 164, 208, 276, 283, 284, 327, 346, 347, 366, 384
 Петрович Р. – 215
 Петровская Е.В. – 208, 339
 Пигарёва Т.И. – 351
 Пигулевский В.О. – 344
 Пикабия Фр. – 209, 230, 244, 370, 374
 Пикассо П. – 32, 57, 58, 67, 68, 98, 101, 111, 122, 131, 132, 137, 142, 158, 161, 200, 210, 219, 226, 242–247, 269, 270, 274, 277–279, 283, 284, 296, 300, 333, 339, 342–346, 348, 349, 358, 360, 362, 367, 372
 Пилсудский Ю. – 196
 Пильняк Б. – 84, 99, 175, 332, 352, 378, 384
 Пименов Ю.И. – 196
 Пинтус К. – 237, 342
 Пиранделло Л. – 129, 242, 256, 257, 308, 344, 363, 373
 Пирс Ч.С. – 286
 Пичугин П.А. – 59
 Плаггенборг Шт. – 339, 343
 Планк М. – 358, 372
 Платонов А.П. – 45, 69, 99, 118, 143, 192, 196, 200, 221, 229, 271, 319, 321, 339, 341, 384, 386
 Пленков О.Ю. – 59, 125, 138
 Повелихина А. – 351
 Поджоли Р. – 11, 96
 Покатerra Х.Р. – 373, 379
 Покровская Е. – 83, 134
 Полевой В.М. – 14, 33, 57, 58
 Поллок Дж. – 213
 Полонский В.В. – 17, 26, 30, 58
 Поляков В. – 81, 133, 225, 340, 341
 Поляков М.Я. – 218, 340, 348
 Полякова С.В. – 333
 Поплавский Б. – 175
 Пospelов Г.Г. – 31, 58, 240, 335, 342
 Потебня А.А. – 54, 60, 207
 Похлебкин В. – 190, 338
 Почепцов Г. – 53, 60, 93, 95, 135, 355, 356
 Прампolini Э. – 102, 248
 Примо де Ривера М. – 380
 Пришвин М. – 103, 160, 218, 318, 340, 351
 Прокофьев В.Н. – 104, 106, 136, 137
 Прокофьев С.С. – 146, 274
 Пронашко З. – 375
 Пропп В.Я. – 384
 Пруст М. – 368, 384
 Пуанкаре А. – 64
 Пунин Н. – 32, 157, 201, 312
 Пшибось Ю. – 383
 Пышновская З.С. – 322
 Пятигорская Г. – 343
 Рабинович В.Л. – 91, 135
 Рабинович Г. – 58
 Рабле Ф. – 251
 Равель М. – 274
 Радлов С.Э. – 251
 Разаков В.Х. – 58
 Райт бр. – 360
 Раку М. – 102, 132, 136
 Рама А. – 41
 Рамос Х.А. – 373, 385
 Ранк О. – 125
 Рапппорт А.Г. – 112, 137
 Рассел Б. – 286
 Рафаэль Х. – 373
 Рахманинов С.В. – 274
 Реверди П. – 330, 372
 Регер М. – 274
 Резерфорд Э. – 64, 362
 Рейес А. – 42
 Ремарк Э.-М. – 386
 Ремизов А.М. – 53, 78, 133, 208, 211, 315, 339, 362, 384
 Рентген В.К. – 64, 358
 Репин И.Е. – 77, 382
 Рибмон-Дессень Ж. – 331, 352
 Ривера Д. – 162, 275, 379
 Ригль А. – 97
 Рид Г. – 101, 136, 138, 156, 183, 324, 334, 337
 Рильке Р.-М. – 177, 179, 317, 319, 323, 328, 336, 337, 343, 350–352, 362, 380
 Риман Г.Ф.Б. – 65, 86
 Рифенштал Л. – 175
 Рихтгофен М. фон – 372
 Ро Ф. – 322
 Роден О. – 317, 328, 336, 337, 358
 Родо Х.Э. – 74, 359, 365
 Родригес Л.Ф. – 381
 Родченко А. – 69, 208, 254, 289, 339, 370
 Розанова О. – 135, 202, 222, 236, 313, 339, 341, 350
 Рока П. де – 379
 Роллан Р. – 370
 Ромен Ж. – 360, 362
 Рославец Н. – 147
 Ростан Э. – 222
 Ротенауэр Э. – 97
 Рохас Р. – 39
 Рубцова В.В. – 101, 136, 249, 343
 Руднев В. – 82, 132, 133, 305, 349
 Рудницкий К. – 210, 345
 Руо Ж. – 364
 Руссо А. – 365
 Руссо Л. – 297, 299, 367, 369
 Рэнкити Х. – 49
 Сабанеев Л. – 312
 Сабогаль Х. – 160
 Саваркар В.Д. – 49
 Савиньо А. – 179, 373
 Сазонова Л.И. – 347, 350
 Са-Карнейро М. де – 142, 369, 371
 Сакулин П.Н. – 99
 Салгадо П. – 47
 Сальникова Е.В. – 341
 Сандрар Б. – 192, 219, 301, 366, 368
 Санс дель Рио Х. – 73, 74
 Сантос Чокано Х. – 363
 Сапрыкина Е.Ю. – 38, 59, 257, 341, 344
 Саратьянов Д.В. – 15, 32, 58, 71, 96, 132, 135, 137, 261, 285, 313, 350, 353

- Сарафанова Н.В. – 270, 345
 Сарьян М. – 50, 60, 358, 366
 Сати Э. – 242-244, 372
 Сахно И.М. – 15, 57, 69, 132, 133, 263, 283, 312, 335, 344, 345, 347, 350
 Свасьян К.А. – 180, 337
 Свердлов М. – 59
 Светликова И.Ю. – 336
 Свидерская М.И. – 97, 135
 Святогор А. – 163, 164, 329
 Северини Дж. – 163, 275
 Седельник В.Д. – 17, 333, 334, 346, 352
 Сезанн П. – 57, 343, 349, 351, 360
 Сельва С. де ла – 379
 Сельвинский И. – 43, 160, 192, 218, 307, 349, 380, 384, 386
 Семенова С.Г. – 17, 173, 196, 206, 336, 338, 340
 Сен-Жон Перс – 380
 Сент-Экзюпери А. де – 386
 Сепир Э. – 286
 Сервантес М. де – 44, 250
 Сергеев А. – 181, 337
 Серов В. – 364
 Серс Ф. – 16
 Сетницкий Н.А. – 155
 Сикейрос Д.А. – 162, 275, 379
 Силюнас В.Ю. – 241, 260, 342-344
 Синкити Т. – 49
 Сироткин Н.С. – 57,
 Склодовска-Кюри М. – 360
 Скоков Г. – 58
 Скотт Р. – 365
 Скотт Фицджеральд Фр. – 383
 Скрыбин А.Н. – 101, 136, 147, 249-251, 274, 312, 333, 343, 362, 364, 366
 Смирнов И.П. – 193, 237, 281, 283, 338, 342, 346, 347
 Смирнов Л. – 132
 Смирнов М.Г. – 60
 Соколов Ип. – 35, 93, 135, 145, 262, 274, 333, 335, 344, 346
 Соколов С.Н. – 60
 Соловьев В.С. – 237, 250
 Сологуб Ф.К. – 157, 250
 Сорокин П. – 124, 378
 Соссюр Ф. де – 286
 Стайн Г. – 25, 85, 208, 296, 339, 362, 365, 367
 Станиславский К.С. – 264, 345, 358
 Старобинский Ж. – 246, 343
 Стахорский С.В. – 134, 242, 267, 342, 345
 Стеганы Пиккьо Л. – 300
 Степанов Ю.С. – 16, 17, 57, 75, 76, 133,
 Степанова В. – 289, 343
 Стелун Ф.А. – 34, 59, 236, 341, 347
 Стернин Г.Ю. – 97, 135
 Стиглиц А. – 230, 363
 Столыпин П.А. – 366
 Сторни А. – 373
 Стравинский И.Ф. – 35, 41, 59, 146, 158, 231, 268, 274, 300, 316, 334, 349, 364, 366, 368
 Стрельникова А.А. – 194, 338
 Стренд П. – 210
 Стригалева А. – 294, 325, 348, 351
 Судник Т.М. – 349
 Суетин Н.М. – 88
 Супо Ф. – 40, 374
 Сурина Т.М. – 150, 334
 Сутин Х. – 32, 162,
 Сухово-Кобылин А.В. – 66, 89, 358
 Сюлли-Прюдом – 358
 Таблада Х.Х. – 371, 375
 Тагор Р. – 89, 368
 Таиров А. – 241, 264, 342, 368
 Танеев С.И. – 274
 Тараканова Е. – 84, 134, 275, 346
 Тартаковский П.И. – 301, 349
 Тастевен Г. – 386
 Татлин В. – 32, 35, 117, 230, 348, 354, 366, 370, 374, 380
 Тейге К. – 196, 385
 Тейяр де Шарден П. – 89, 317, 350
 Терентьев И. – 162, 336
 Терехина В.Н. – 17, 35, 58, 59, 342
 Терц А. (наст. имя Синявский А.) – 29, 58, 393
 Тилльберг М. – 350
 Тиме Г.А. – 59
 Тиханов Г. – 285, 347
 Тихвинская Л. – 345
 Того Сэйдзи – 49, 147
 Толлер Э. – 129, 175, 179, 194, 197, 221, 238, 245, 338, 340
 Толстой А.Н. – 78, 120, 325, 352, 380
 Томсон Дж. – 64
 Топер П.М. – 199
 Топорков А. – 228
 Топоров В.Л. – 174, 232
 Торо Г. – 37
 Торре Г. де – 11, 40, 44, 382
 Торрес Бодет Х. – 383
 Тракль Г. – 368
 Трауберг Л. – 372
 Третьяков С. – 208, 218, 289, 325, 340
 Троост П.Л. – 116, 118
 Троцкий Л.Д. – 21, 57, 88, 134, 188, 190, 191, 194, 216, 228, 238, 275, 338, 342, 346, 374
 Трубецкой Е. – 237
 Тугенхольд Я.А. – 159, 234, 274, 346, 393
 Тульчинский Г.Л. – 348
 Тумаркин Н. – 185, 337
 Тумер Дж. – 381
 Туровская М. – 224, 259, 341, 344
 Турчин В.С. – 8, 14, 28, 51, 57, 58, 60, 71, 132, 135, 138, 321, 322, 334, 349, 351
 Турчинская Е. – 60
 Тутанхамон – 185, 378
 Туфанов А. – 43, 69, 132, 279, 290, 297, 299, 312
 Тцара Т. – 31, 235, 270, 299, 320, 372, 386
 Тынянов Ю.Н. – 79, 101, 133, 144, 148, 156, 162, 208, 210, 211, 281, 287, 303, 312, 315, 325, 333, 334, 339, 340, 344, 347, 350, 376, 380,
 Тырышкина Е.В. – 192, 338
 Уайнбергер Э. – 133
 Угарте М. – 363
 Уилсон Ст. – 135
 Уильямс У.К. – 375, 381
 Уйдобро В. – 43-45, 161, 165, 179, 181, 214, 215, 217, 218, 223, 225-227, 290-301, 328-330, 367, 369, 371, 373, 383, 387

- Унамуно М. де – 43, 74, 235, 341
 Уорф Б.Л. – 286
 Уорхол Э. – 24, 213
 Урбан А. – 57
 Успенский А. – 58
 Успенский П.Д. – 65, 68, 153, 312, 366
 Устюгова Е.Н. – 104, 136
 Уфимцева Е.Г. – 346
 Уэллс Г. – 359, 369
- Фабрикант М.И. – 136
 Фаворский В.А. – 66, 210
 Фадеев В.В. – 198, 337, 338
 Фалья М. де – 35, 163, 242, 250, 251, 335, 343
 Фарыно Е. – 56, 291
 Фатеева Н.А. – 57, 209, 310, 339, 349
 Федоров Н.Ф. – 87–89, 134, 155, 176, 177, 185, 229, 290, 347, 348
 Фейнингер Л. – 121
 Фернандес М. – 385
 Фещенко В.В. – 57, 337, 347
 Фидлер К. – 207
 Филатова А. – 133
 Филкова П. – 133
 Филонов П. – 39, 69, 80, 86, 88, 94, 99, 117, 137, 159, 160, 162, 178, 208, 210, 223, 290, 319, 328, 346, 347, 351, 364, 368, 370, 374, 380, 382
 Философов Д.В. – 202
 Финагин А.В. – 95
 Финк Л.А. – 345
 Фихте И.Г. – 155
 Флакер А. – 13, 57, 90, 134, 201, 339
 Флоренский П.А. – 55, 60, 66, 77, 82, 87, 106, 108, 117, 126, 131, 133, 137, 138, 141, 210, 249, 262, 285, 287, 288, 291, 305, 332, 339, 343, 344, 348, 349
 Фолкнер У. – 387
 Фомин Д.В. – 334
 Фрайзинг О. фон – 155
 Франк С.Л. – 88
 Франс А. – 376
 Фреге Г. – 286
 Фрейд З. – 125, 197, 258, 286, 344, 358, 368
- Фрейденберг О.М. – 141, 144, 185, 337
 Фрейзер Дж. – 181
 Фремpton К. – 322, 323, 351
 Фридман А.А. – 65, 353, 380
 Фриче В.И. – 99
 Фуджита (Фудзита) Ц. – 49, 372
 Фюре Ф. – 58, 127, 138, 190, 199, 235, 338, 339, 341
- Хазенклевер В. – 175
 Хайдеггер М. – 56, 60, 91, 121, 183, 187, 197, 272, 319, 323, 324, 337, 351, 384,
 Халипов В. – 57
 Ханзен-Лёве О.А. – 13, 57, 72, 132, 251, 343
 Хан-Магомедов С.О. – 15
 Харджиев Н.И. – 60, 66, 72, 132, 301, 302
 Хармс Д. – 58, 118, 121, 186, 213, 222, 223, 306, 307, 312, 318, 337, 340, 349–351, 384
 Хартлауб Г.Ф. – 322
 Хартфилд Дж. – 322
 Хаусман Р. – 216, 230, 297, 298, 304, 307, 331
 Хемингуэй Э. – 344, 387
 Хемницер И.И. – 281
 Херасков М.И. – 281
 Хидекель Л. – 336
 Хинер де лос Риос Ф. – 73, 74
 Хинтон Ч.Х. – 65, 312
 Хирондо О. – 379, 383
 Хлебников В.В. – 17, 32, 41, 43, 59, 70, 88, 92–94, 99, 117, 135, 143, 148, 149, 158, 160, 161, 164, 168, 173, 178, 186, 195, 205, 206, 208, 211, 212, 217, 218, 220, 223, 225, 231, 234, 239, 256, 262, 287–290, 292, 293, 295, 297, 300, 301, 303, 306, 307, 314, 315, 318, 328–330, 334–337, 339, 340, 344, 348, 349, 352, 368, 370, 380
 Хмельницкий Дм. – 138, 343, 347
 Ходасевич Вл. – 157, 169, 223
 Ходдис Я. ван – 237
 Холлендер Фр. – 265
 Холопов Ю. – 333
- Хопкинс Д. – 341
 Хоффер Э. – 252, 343
 Хренов Н.А. – 103, 106, 136, 189, 249, 254, 255, 258, 259, 267, 268, 271, 334, 337, 343–345
 Хусгар В. – 219, 248
 Хьюз Л. – 383
 Хьюм Т. – 367
 Хюбнер К. – 339
 Хюбшер А. – 333
 Хюльзенбек Р. – 151, 299
- Цадкин О. – 78
 Цветаева М.И. – 43, 174, 179, 181, 190, 194, 202, 214, 216, 217, 219, 222, 223, 298, 316, 319, 336–338, 350, 351, 380
 Цельтнер В.П. – 322, 351
 Цивьян Т.В. – 15, 317, 319, 349–352
 Циолковский К.Э. – 87–89, 126, 134, 155, 177, 290, 326, 336, 351, 360
 Цудзи Дзюн – 49
 Цурудзиро К. – 49
- Чаплин Ч. – 129, 225, 257, 258, 267, 270, 272, 273, 344, 369, 371, 373, 377, 381, 383
 Чащина Л. – 138
 Чекрыгин В. – 376
 Чернов И.А. – 347
 Честертон Г.К. – 84, 170
 Чехов А.П. – 358, 360
 Чечулин Д.Н. – 224
 Чижевский А.Л. – 87, 155
 Чижевский Т. – 375, 379
 Чичерин А.Н. – 83, 310
 Чичерин Г.В. – 99
 Чкалов В.П. – 224
 Чудакова М.О. – 84, 134
 Чужак Н. – 325, 347
 Чуковский К. – 196, 229, 303, 311, 372
 Чухрукидзе К. – 299, 340, 349
- Шагал М. – 32, 160, 193, 211, 223, 335, 345, 364, 366, 368, 380
 Шамберг Л.М. – 230
 Шамшинов С. – 350

- Шапир М.И. – 60
 Шаршун С. – 209, 336
 Шатских А.С. – 81, 133, 215, 340
 Швиттерс К. – 152, 168, 297 – 299, 316, 334
 Шевченко А. – 159, 334, 368
 Шейнеманн Д. – 12
 Шекспир В. – 163, 280
 Шеллинг (Шиллинг) Ф.В.Й. – 72, 155
 Шемшурин А. – 293
 Шёнберг А. – 146, 147, 274, 362
 Шенталинский В. – 338
 Шенье-Жандрон Ж. – 149, 265, 282, 333, 347
 Шептунова И.И. – 341
 Шершеневич В. – 35, 66, 205, 208, 339
 Шиллер Ч. – 72, 230
 Шкловский В.Б. – 80, 87, 103, 170, 192, 201, 207, 208, 252, 280, 287, 290, 294, 298, 301, 311, 336, 338, 347–349, 376
 Шлёгель К. – 241
 Шлегель Фр. – 72
 Шлеммер О. – 246, 248
 Шмаленбах Ф. – 322
 Шмит Ф.И. – 99
 Шолохов М. – 382
 Шоу Дж. Б. – 361, 369, 382
 Шпеер А. – 116, 118, 126
 Шпенглер О. – 37, 99, 105, 136, 180, 306, 337, 372
 Шпет Г.Г. – 54, 60
 Шрайер Л. – 240
 Шрёдингер Э. – 65
 Штайнер Р. – 149, 150, 262, 360, 366
 Штейнер Е. – 85, 112, 134, 137, 169, 186, 204, 207, 228, 229, 231, 305, 325, 336, 337, 339, 341, 348, 349
 Штейнер Р. – 207, 334
 Штоммер Р. – 345
 Штрамм А. – 179, 370
 Штраус Р. – 274
 Шухов В.Г. – 28, 356, 374
 Щерба Л.В. – 286
 Щукин С.И. – 31
 Эддингтон А.С. – 95
 Эдсмид К. – 150, 163, 181, 208, 335, 374
 Эйзенштейн С.М. – 93, 130, 132, 136, 254, 258, 261, 303, 310, 343, 344, 349, 382
 Эйкен Р. – 362
 Эйнштейн А. – 64, 65, 86, 92, 110, 135, 153, 360, 370, 372, 376
 Эйнштейн К. – 162, 175, 368, 370
 Эйхенбаум Б.М. – 53, 161, 207, 317, 350, 376, 382
 Эко У. – 24
 Элиаде М. – 141, 172, 189, 267, 336
 Элиот Т.Ст. – 13, 101, 150, 177, 181, 273, 280, 332, 337, 345, 371, 375, 379
 Элюар П. – 160, 192, 202, 210, 276, 380
 Энгельс Ф. – 176
 Энгр Ж.О.Д. – 274
 Эндер Б. – 88, 134, 208
 Эндер З. – 88, 134
 Энрикес Уренья П. – 40, 361, 365, 385
 Энсор Дж. – 233
 Эпштейн М. – 134, 317, 339
 Эрдман Н. – 103, 384
 Эренбург И. – 321, 378
 Эрнандес М. – 161, 218
 Эрнст М. – 78, 166, 210, 230, 276, 335
 Эткинд Е.Г. – 82, 133, 143, 333
 Эфрос А. – 275, 276, 346
 Эшер М.К. – 36, 122, 123, 138
 Юнг К.Г. – 125, 141, 366
 Юнгер Э. – 175, 191
 Юон К.Ф. – 94, 118, 249, 327, 376
 Юрков С.Е. – 86, 134, 345
 Юткевич С. – 258, 272
 Юшкова О.А. – 14, 60, 135, 142, 151, 333, 334,
 Яворский Б.А. – 95
 Якимович А.К. – 15, 57, 330, 352
 Якобсон Р. – 28, 58, 77, 94, 133, 135, 161, 173, 184, 205, 216, 220, 227, 232, 286, 287, 294, 298, 300, 303, 311, 335–337, 340, 341, 348, 349
 Янгфельдт Б. – 34, 35, 58, 59, 83, 134, 202, 337, 339, 349
 Янковский Е. – 375
 Ярин А. – 241, 342
 Ясперс К. – 183, 199, 200
 Ястребова Н.А. – 81, 133

Summary

As it is known avant-garde appeared practically with the beginning of the XX century, but range of problems of this phenomenon is still one of the most undeveloped in the history of literature, arts, social practice of the last century. We try to look intently with the same inquiring curiosity at the faces of those, who were coming into the XX century, as they – the real pioneers – had waited, hoped, asked the questions which we couldn't answer yet. Either they or we are placed at the turn of the century, but as opposed to them we don't look ahead, don't create our future. We turn our eyes back, to the XX century; it has gone too quickly, but has retained a lot of those questions that we are only going to interpret and understand.

The author of this research makes bold to suppose that the aesthetics of avant-garde signifies not only and not simple the innovatory type of art that breaks off the tradition (it is the common way of evolution) but the qualitative change of the art itself which is in full and natural correspondence with the common changes in the image of the world in the beginning of the XX century, which was drastically different from the whole previous experience of mankind and which determined the course of events of the XX century.

The insistency of the viewpoint is at first dictated by the fact that it is extremely important for modern humanitarian thought to appeal to the source of the XX century culture, clarifying the following – and modern – processes in the world culture. The experience of the historical avant-garde is the basis for the understanding of the widest range of the cultural and art senses of the XX century, and it requires the conceptual theoretical interpretation, which is still insufficient either in foreign or in domestic critical literature. The need in the conceptualization of avant-garde as a system has already been claimed in domestic science: "The art of avant-garde is the inherent holistic philosophical and aesthetic structure that is age, epoch", N.Krylova writes, and that is the typical statement for the new scientific paradigm.

It is evident that avant-garde as a polymorphous phenomenon has some kind of total interconnection of its different forms – art, scientific, social, ideological etc., which as a whole make the cultural text of the age, the common world image having some total ontological basicity. The elements forming this text in spite of their correspondence or belonging to the different stratum, spheres of life continuum demonstrate the explicit structural inter-correlation and even isomorphism, that allows to consider the existence of the common ideosphere (or multidimensional sphere of concepts) and the united syntax, governing this cultural text.

And absolutely, avant-garde should be considered not only as a crisis event in the allegedly usual course of cultural life, but as a natural nexus of the evolution chain of the world culture processes. Respectively the subject matter of this research is a wide circle of phenomena of the first third of XX century, forming in the totality the cultural semiosphere of the age. Involving varied manifestations of art, culture, public conscience, philosophical, religious and aesthetic thought, different tendencies, schools, the author has tried to study them in national-individualized specificity and typological interconnection. This work doesn't pretend to comprehensive coverage of avant-garde, its aim is another – to study not the definite poetics, art phenomena and tendencies, but to investigate their systemic complex as the definite culture. The methodological problems are still more difficult. The chosen viewpoint of the research allows the author to study the phenomenon of avant-garde as a global art-ideological complex of the early XX century representing the system wholeness of special type.

Such tasks as the consideration of main phenomena of avant-garde in interfacing and comparison its East and Russian varieties, and besides the logically interspecific approach to the phenomenon of avant-garde are referred to the most important theoretical-methodological bases of this work. Herewith avant-garde is considered in its ontological property as a form of human being. This work is intentionally created on the principle of methodological reduction supposing the consideration of common regularities based on the most productive models and researching of the proper tendencies, movements and facts. All the given examples, quotations, illustrations are selective; the examples may be another ones, more comprehensive and numerous, but in any case they aren't called to illustrate the concerned process, but to ensure the validity of the given interpretation, introducing the spirit of polemic into the talk about avant-garde. So the phenomenon of avant-garde was interpreted in this work as the multifaceted structure the author had to use some technical simplifications and made the statement with the significant portion of conditionality. That is why all inevitable multiplicity and crossings of the examples, statements and concepts belonging to the different levels of the subject of research – all of them create the polycentrical configuration of avant-garde.

But the systemacy and wholeness of the poetic and practice of avant-garde don't cancel its multiple-aspect character and extraordinary diversification of forms, movements, manifests which not only have nothing in common but also allegedly engage in contest with each other.

And above all, it is necessary to investigate what it means – avant-garde. Even S.Daly stated: "The fact that I myself don't understand the sense of my pictures ... doesn't mean that there is no one there". Though and Malevich could write: "The meaning of the pictures is unknown for me", but still being directed towards the absolute he knew firmly that his "Black square" was nothing but "nucleus of all possibilities" – the analogue of "absolute" painting postulated by V.Kandinsky.

Научное издание

КАРТИНА МИРА ЭПОХИ АВАНГАРДА
Авангард как системная целостность

Гирин Юрий Николаевич

Оригинал-макет: Н.Э. Чайковская

Корректор: Е.Н. Сченснович

Подписано в печать 20.06.2013

Формат 70x100 $\frac{1}{16}$; Гарнитура Торнадо.

Печать офсетная. Усл. печ. л. 32,25. Тираж 800.

Федеральное государственное бюджетное учреждение науки

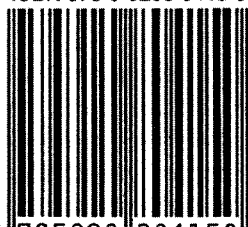
Институт мировой литературы им. А.М. Горького

Российской академии наук

121069, Москва, ул. Поварская, д. 25-а

тел. (495) 691-23-01, 690-05-61

ISBN 978-5-9208-0415-0



9 785920 804150

Отпечатано в ИПП Типография «Наука»

121099, Москва, Шубинский пер., 6

Заказ № 3436

КАРТИНА МИРА
АВАНГАРДА

Автор монографии полагает, что исторический авангард начала XX века являет собой целостный художественно-идеологический комплекс, позволяющий реконструировать общую картину мира постклассического типа.

Характерно, что основные манифестации авангардного сознания обладают внутренней двойственностью – в совершенном соответствии с двуобращенностью авангардной картины мира, ее утопико-эсхатологической доминанты.

Соответственно, исторический авангард должен рассматриваться как особый текст культуры, несущий собственную аксиологию и заключающий в себе собственную меру эстетического.

Внутренняя эволюция авангарда может быть прослежена в любом из его аспектов – как эстетическом, так и социально-политическом, и даже естественно-научном.

Систематика авангарда иллюстрируется прилагаемой синхронистической таблицей.

*«Как будто бы хаос как будто бы противоречивых вещей
случайно выдромежных на одну плоскость».*

И все же:

*«Здесь вставленные в одну пространственно-временную
раму пункты мира никогда не случайно, они скважины синтеза, и,
и ближе или дальше – но пути от этих пунктов непременно
сходятся в одной точке, из пунктов – всегда целое».*

Е. Замятин