

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ АВАНГАРД
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ**

Москва 1993

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ СЛАВЯНОВЕДЕНИЯ И БАЛКАНИСТИКИ

Рекламно-информационное агентство
"Русская пресс-служба"

**ЛИТЕРАТУРНЫЙ АВАНГАРД
ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ**

Москва 1993

Редакционная коллегия:

Л.Н. Будагова (отв. редактор),
О.Р. Медведева, Н.С. Осипова

Рецензенты:

Н.М. Куренная, Л.П. Солнцева

ISBN 5-201-00778-3

Институт славяноведения и
балканистики РАН, 1993

ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В этом сборнике на материале ряда европейских (русской, польской, чешской, немецкой, венгерской, румынской и др.) литератур рассматриваются некоторые спорные и малоизученные вопросы авангардного движения первой трети XX века.

Они связаны и с философско-эстетическими истоками авангарда, и с его отношением к традициям (более сложным, чем в декларациях и манифестах), и с его ролью в художественном прогрессе, в которой ему еще совсем недавно практически полностью отказывали.

Уделяется внимание и дискутируемой сейчас проблеме взаимоотношений авангарда с революционно-социалистическим искусством.

В основном блоке статей анализируются конкретные явления авангардного искусства, в том числе творчество таких выдающихся писателей XX века, как С.И. Виткевич, Б. Шульц, В. Гомбрович, которых только сейчас открывает читатель в России. Отдельные статьи дают картину авангардного движения в национальных литературах, отыскивают "следы" авангарда в современной поэзии и т.д.

Авторы сборника порой высказывают разные – вплоть до взаимоисключающих – точки зрения на авангард, что естественно отражает не только свободную борьбу мнений, но и объективную сложность самого анализируемого явления.

Стимулом к созданию сборника послужила научная конференция "Авангард в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы. Специфика. Динамика. Вклад", организованная сектором славянских литератур Института славяноведения и балканистики РАН (проведена в феврале 1991 года), отразившая обострение интереса к проблемам авангардного искусства. О том, что проблематика авангарда – в центре исследовательского внимания, свидетельствуют как другие конференции на эту тему (в частности – международная конференция "Русский авангард в кругу европейской культуры", Москва, январь 1993), так и многочисленные публикации (например, в журнале "Вопросы литературы", 1992, вып. III и в других изданиях).

Л.Н. Будагова

АВАНГАРД И ПРОГРЕСС

Авангард со всеми его течениями — как бы к ним ни относиться — объективная реальность, одна из особенностей культуры XX века.

Сложнее обстоят дела с "прогрессом в искусстве", — понятием хоть и вполне позитивным, занимающим почетное место в системе общечеловеческих ценностей, но все более проблематичным.

Не погружаясь в философские глубины концепции "художественного прогресса", попробуем обозначить лишь контуры ее наиболее приемлемого толкования.

Очевидно, и почти не требует доказательств, что распространенное и словарями зафиксированное понятие прогресса, как "движения вперед", от низшего к высшему, как "изменения к лучшему", как "развития нового, передового" — к искусству отнести трудно. Да и не только к искусству. Как, например, понимать "лучшее", "новое", "передовое"? Эти категории имеют свою определенность в унифицированном общественном сознании с нормативными представлениями о социальных и эстетических идеалах. В более свободной и сложной духовной атмосфере, допускающей борьбу мнений, разное понимание "лучшего", "передового", они обнаруживают свою относительность, как и сама категория прогресса. Впрочем, эти выводы подсказывает и сама действительность.

Разрушительные войны и революции XX столетия, агрессивность его идеологических доктрин, ставших оплотом тоталитаризма, грандиозные эксперименты "на одной шестой земного шара" по насильственной ломке естественных устоев бытия, масса исторических сопоставлений, которые будут не в пользу современности, — все это заставляет усомниться в социальном прогрессе. Научно-технический прогресс вроде бы налицо. Человечество пользуется его плодами, уже не мысля без них свою жизнь. Но не он ли в соединении с

людской беспечностью оборачивается экологическими катастрофами, чернобылями, озоновыми дырами, что делает нашу уникальную зеленую планету – больной, слабеющей, все более опасной для жизни? И не содержатся ли в техническом прогрессе – зародыши (если бы только зародыши!) регрессивного, да и просто разрушительного начала?

Что же касается искусства, то оно, конечно, развивается, расширяет диапазон своих возможностей, меняет свои функции, обретает новые качества. Но при этом утрачиваются какие-то его прежние возможности и свойства. После "золотого века" русской литературы наступил всего лишь "век серебряный". И какие аналогии подойдут к современности? Ведь уровень и достоинства произведений определяются не столько стадией общественного развития (более ранней или более поздней), характером литературной эпохи или направления, на почве и в русле которых они возникают, сколько достоинствами творческой личности, которой выпала судьба жить и выражать себя в данную эпоху, уровнем таланта, тем таинственным свойством, которым одаривает людей непредсказуемая природа. Эпоха и направление способны предопределить только отдельные особенности творчества, но не его ценность.

Времена, уходящие в прошлое, оставляют человечеству, не давая им кануть в Лету, своих гениев, на которых продолжают оглядываться новые и новые поколения творцов и потребителей искусства. Это осознавали даже литературоведы-марксисты, верившие в общественный и художественный прогресс и в социалистический реализм как в высшую ступень развития искусства. Вытекавшее отсюда противоречие ("прогрессивный соцреализм" не поднимается до высот классиков, являя собой факт обратного движения – от высшего к низшему) разрешалось просто: признавалась возможность расхождений между исторической и художественной зрелостью. "...И истории искусства известны исторически менее зрелые, но художественно более развитые формы, и формы, исторически более развитые, но художественно менее зрелые" (А.С. Бухмин)¹.

Мысль эта соцреализма уже оправдать не может, ибо питающая его философия сегодня не может быть признана "исторически более зрелой", чем ей предшествующие или сопутствующие философские учения. Но она верна в самом общем плане, в контексте всей исто-

рии литературы. Действительно, исторически более точное и глубокое миропонимание (если признать его эволюцию), не влекло за собой автоматически более совершенных произведений искусства.

Прав был Ф.Кс. Шальда, заметивший однажды: "...Никакое великое истинное и целостное деяние не может быть превзойдено никем и ничем, оно веками сохраняет свою целостность и совершенство; именно в этом — красота и тайна искусства"². Непревзойденность старых мастеров и делает в первую очередь проблематичным понятие "художественный прогресс", а точнее, побуждает искать такие его толкования, которые расходились бы с упрощенно-хрестоматийным пониманием прогресса как движения к "лучшему", "передовому", от низшего к высшему, и исключали бы из спектра своих значений само слово "превосходить". "Суть прогресса в литературе состоит в расширении эстетических и идейных "возможностей" литературы, создающихся в результате "эстетического накопления", накопления всяческого опыта литературы и расширения ее памяти" (Д.С. Лихачев)³.

Движение по нарастающей возможно в пределах жизни художника, когда происходит становление его индивидуальности. Оно возможно в судьбах национальных литератур, осознающих свою самобытность, преодолевающих национальную ограниченность (там, где это имело место) или вынужденные задержки в развитии. Оно возможно и в пределах каких-то художественных формаций, скажем, романтизма или реализма, в процессе формирования соответствующего типа творчества. Но представлять общее развитие литературы (и искусства) в виде восходящей линии было бы большим упрощением. Для графического выражения их эволюции больше подошла бы линия горизонтальная и все более разветвляющаяся, символизирующая путь освоения новых жизненных пространств, смену внешних и внутренних ландшафтов с погружением в новые глубины.

«В искусстве явно действует не схематизм "восходящей лестницы с преодоленными ступенями", но схематизм драматического произведения /.../. С появлением нового персонажа (нового произведения искусства, нового автора, новой художественной эпохи) старые персонажи — Эсхил, Софокл, Шекспир, Фидий, Рембрандт, Ван-Гог, Пикассо... не уходят со сцены, не "снимаются" и не исчезают в новом персонаже, в новом действующем лице, — пишет В.С. Библер, интерпретируя историю искусств как "драму со все

большим числом действующих и взаимодействующих лиц". — ...Если хотите, называйте очерченный схематизм "прогрессом" или "развитием"... Сейчас существенно отличить схематизм "наследственно-сти" в искусстве: "Явление четвертое... Те же и Софья" от схематизма "восхождения" ("Карлик на плечах гиганта"...)...⁴.

Художественный прогресс — в отсутствии застоя, в постоянном творении нового, или в новых творениях, не отменяющих (и не превосходящих) старое, давно созданное, которое то пребывает в забвении, то возникает из небытия, востребованное жизнью и искусством. Прогресс — это накопление новых и новых художественных ценностей, открытие новых путей и возможностей искусства. Причем, "новое" здесь лишается аксиологического смысла, выступая не как более совершенное, а просто как "другое".

Среди зримых симптомов прогресса — усиливающаяся дифференциация искусства, его возрастающая разветвленность. Не случайно известный словацкий литературовед Д. Дюришин, например, различает не "молодые", отстававшие в своем развитии литературы, и "зрелые", не знавшие отставаний, а литературы менее дифференцированные и более дифференцированные⁵.

Симптомы прогресса — и в обновлении искусства (литературы) на самых разных — философско-содержательном и формальном уровнях. Если воспользоваться приведенной выше метафорой художественного прогресса — "Те же и Софья", — то, пожалуй, потребует корректировка: к "тем же" является не "Софья", знакомое как зрителям, так и другим персонажам "драмы" действующее лицо, а кто-то совсем нежданный и неожиданный, некто совсем "из другой оперы".

Авангард долгое время отлучали от художественного прогресса, видели в нем (и до сих пор видят) "исторический случай", породивший своего рода мутантов на древе искусства. Недоверие к авангарду — не есть порождение советской "прореалистической" культуры. Оно было и раньше. (Вспомним хотя бы замечание И. Бердяева об "уродствах футуризма", сделанное в его работе "Смысл творчества", увидевшей свет в 1916 г.⁶). Оно продолжается и по сей день. Нередко его проявляют сами же писатели, причем истинно современные, которых нельзя заподозрить в консерватизме ни вкусов, ни взглядов.

"Стремление к тотальному обновлению искусства перед революцией сотрясало русскую литературу. Оно частично деформировало и такие большие таланты, как Маяковский и Пастернак", — пишет Ф. Искандер, связывая авангардный поиск и антитрадиционализм практически лишь с порчей талантов. "Правда, в отличие от Маяковского, — продолжает писатель, — Пастернак никогда не отрицал традиции, но многие его ранние стихи подпорчены манерностью, хотя и там истинный талант прорывался сквозь баррикады художественной революционности. Долгий путь послереволюционного таланта Пастернака действительно привел его к неслыханной простоте. Немыслимые страдания Родины, которые всегда были и его собственными страданиями, в конце концов укротили в христианском смысле буйство и неоглядную субъективность его творческой фантазии. Кровавый хаос окружающей жизни делал бестактным хаос буйствующих метафор. Хотя я несколько упрощаю, но думаю, что движение стиля шло именно в этом направлении"⁷.

Движение стиля не только Б. Пастернака, но и многих других больших поэтов XX столетия происходило именно так — от сложности к простоте. Но это было движение к "своей", неповторимой простоте. И совершалось оно очень часто через опровержение устоявшейся, традиционной, чужой, книжной простоты, через отрешение от навязчивых стереотипов (мышления и языка), которые помогало отфильтровать и отбросить то самое "тотальное обновление искусства", коим занялся авангард. Кто знает, может быть оно в чем-то определило и творчество самого Ф. Искандера с его гротескными образами и ситуациями, и мастерским балансированием на грани реальности и абсурда?

Корни негативного отношения к авангарду (и авангардизму, как сумме качеств авангардного искусства) — в объективной сложности движения, где много вызывающих черт. И антитрадиционализм, как отправная точка многих авангардных тенденций, и "культ крайнего художественного субъективизма", и намеренный эпатаж признанных ценностей, доходящий до "пощечин общественному вкусу", и разрушение гармоничных форм, и ослабление связей с рецепиентом — все это авангарду присуще. Но все это имеет свою историческую и психологическую обусловленность и целесообразность.

Нам уже приходилось писать о том, что антитрадиционализм авангарда — это тот необходимый момент отрицания устоявшегося,

общепринятого, который есть в механизме любого развития и является, по законам диалектики его "движущим началом". Авангардные течения усилили, акцентировали этот момент как в теории, положив его под увеличительное стекло своих манифестов, так и на практике⁸.

Авангардистская сила отталкивания от традиций ("судорожный отрыв" от прошлого, — по выражению Н. Бердяева) была вызвана и обстоятельствами времени, началом нового века, обострившем жажду новизны, и целостностью, труднопреодолимостью самих традиций.

Замечено, что "каждый новый шаг на пути к совершенству становится тем труднее, чем выше уровень художественного развития" (А.И. Бушмин)⁹. Авангард зарождался в странах с высоким культурным уровнем (в Италии, России, Франции, Германии), где как бы давила, подчиняла себе — предопределяя дальнейший путь — власть авторитетов. Отсюда и стремление — резко свернуть со старого пути, по которому несла сила инерции, пойти непроторенной дорогой, вырваться из-под влияния великих мастеров. В эпатирующем неуважении к авторитетам скрывались, на наш взгляд, не только разочарование в них, но и очарованность ими, ощущение своей зависимости от них, которую преодолеть можно было лишь сильнодействующими средствами. Отсюда и преднамеренный экстремизм авангардных течений. "Мы вдребезги разнесем все музеи, библиотеки", — обещал Маринетти в Первом манифесте футуризма¹⁰. Дадаисты же вдребезги разбивали привычные слова и конструкции. "Я не хочу слов, которые изобретены другими... Стих это повод по возможности обойтись без слов и языка. Этого проклятого языка, липкого от грязных рук маклеров, от прикосновения которых стираются монеты" (Хуго Балль)¹¹.

Авангард нес в себе сильное антиинерционное начало, которое помогало творцу преодолеть власть чужих талантов, а новым творческим поколениям — власть прошлого. Уже в одном этом — историческая роль авангарда, причем не только его склонной к компромиссам практики, "обогатившей искусство новыми приемами", (а это признавалось и в эпоху официального осуждения авангарда), но и его провокационных манифестов, сжигавших за собой все мосты.

Роль авангарда в развитии искусства — многообразна. Она просматривается на разных уровнях. Коснемся лишь некоторых из них.

Возникновение авангардных течений на волне антитрадиционализма, деклараций творческой свободы и "нового поэтического сознания" (Г. Аполлинер) дифференцировало литературный процесс, увеличило регистр художественных концепций и программ. Не вытесняя практически "старое", а вставая рядом с ним в качестве новых вариантов творчества, ("новых персонажей"), авангардные течения приумножили богатства искусства, его опыт. Одновременно происходило взаимодействие, объективное – нередко вопреки субъективным желаниям традиционалистов и авангардистов – взаимопроницаение старого и нового, что способствовало модернизации устоявшихся типов творчества (реализм XX века – один из ее результатов) и известной "традиционализации" авангардных течений¹². Ведь "новое" в своем химически чистом виде – противоестественно.

Авангард изменил не только картину литературного процесса. Его вмешательства – глубже.

В свое время Д.С. Лихачев обратил внимание на "постепенное изменение" в литературном развитии "сектора свободы и сектора необходимости"¹³. Воздействуя на психологию творчества, раскрепощая, расковывая субъект, расширяя пределы допустимого в искусстве, авангард создавал внутренние предпосылки для резкого сокращения в нем "сектора необходимости" и увеличения "сектора свободы".

"Мастера авангарда действительно построили такие языки, на которых нас ничем не удивить – они как бы заранее подготовили нас почти к любой неожиданности", – пишет М.И. Лекомцева¹⁴. Но это лишь зримый результат серьезных попыток изменить личность человека – субъекта и потребителя искусства.

Призывая вырваться "из насквозь прогнившей скорлупы Здравого Смысла" (Ф.Т. Маринетти)¹⁵, утверждая веру "во всемогущество грез, в бескорыстную игру мысли" (А. Бретон)¹⁶, увлекая в мир фантазии, усмирявшейся добропорядочным реализмом, – течения авангарда как бы постоянно возбуждали правое полушарие мозга, с которым связаны способности к "образотворчеству" (слово из лексикона чешских поэтистов), к искусству. Авангард со своими художественными и чисто экспериментальными текстами, то расширявшими, то размывавшими границы художественности, – был своеобразным полигоном для развития, оттачивания, тренинга этих способностей. Авангард со всеми своими неистовствами – это как бы

охмелевший от свободы дух чистого творчества (или – чистый дух творчества), вырвавшийся, как джин из бутылки, на волю из строгого и гармоничного пространства искусства XIX в.

Этой своей свободой "дух творчества" распорядился довольно целенаправленно. Смысл "тотального обновления искусства" сводился прежде всего к попыткам привести его в соответствие с новым мироощущением, добываясь при этом такой адекватности образов – переживаниям (или – такого сокращения дистанции между переживанием и образом), которая была недоступна искусству традиционному.

Подобная работа велась и за пределами авангардных течений. Она велась и до них, – но тихо и незаметно для стороннего взгляда. Авангард делает ее открытой, громкой, программной. Он на ней сосредотачивается, призывая в свидетели широкие круги непрофессионалов и выставляя на всеобщее обозрение все свои проблемы. В его любви к манифестам и всяческим публичным акциям – не только вызов, но и старомодное желание быть понятым и принятым, своего рода "просветительское горение". Они были призваны компенсировать недостаточную коммуникативность нового языка искусства. В них ярко, образно, но по-традиционному терпеливо и доступно разъяснялись его особенности, велась подготовка к восприятию непривычных художественных текстов.

Авангарду обычно отказывают в подражании действительности, подчеркивают его стремления создать новую реальность. Но, уходя от объективной реальности, он по сути дела искал новые к ней подходы.

Свое знаменитое изобретение – "слова на свободе", "телеграфный стиль" – Маринетти подробно мотивирует "жизнью". "...Глагол должен быть в неопределенной форме... Только неопределенная форма глагола может выразить непрерывность жизни и тонкость ее восприятия автором. Надо отменить прилагательное... Надо отменить наречие... Скорость открыла нам новые знания о жизни, поэтому надо распрощаться со всеми этими "похожий на, как, такой как, точно так же как" и т.д. ... Новый стиль будет создан на основе самых широких ассоциаций. Он впитает в себя все многообразие жизни. Это будет стиль разногласный и многоцветный, изменчивый, но очень гармоничный"¹⁷.

Целая система доказательств правомерности футуристической техники письма развернута в статье Маринетти "Беспроволочное

воображение и слова на свободе", опубликованной в сборнике "Манифестов итальянского футуризма" (1914 г.) и не переиздававшейся у нас с той поры. "Предполагается, что один приятель, одаренный... лирической способностью, находится в полосе интенсивной жизни (революция, война, кораблекрушение, землетрясения и т.д.) и сейчас же после этого приходит рассказать вам свои впечатления. Знаете ли, что сделает инстинктивно ваш приятель, начиная свой рассказ: он грубо разрушит синтаксис, остережется потерять время на построение периодов, уничтожит пунктуацию и порядок прилагательных и бросит вам наскоро свои зрительные, слуховые и обонятельные ощущения... Таким образом у вас будут пригорошни существующих слов, без всякого условного порядка, потому что ваш приятель позаботится только передать все вибрации своего "я"... Он кинет сети аналогий на мир, давая... глубину жизни телеграфно... Эта потребность лаконизма отвечает не только законам быстроты, которые управляют нами, но также и вековым отношениям, бывшим между поэтом и публикой. Эти отношения очень похожи на дружбу старых приятелей, которые могут объясниться одним словом, одним взглядом. Вот как и почему воображение поэта должно связывать отдаленнейшие вещи, без направляющей нити, посредством существующих слов, которые при этом абсолютно свободны"18.

Если футуризм искал способы сблизить текст с переживанием, перестраивая синтаксис – в сторону максимального упрощения, ликвидации традиционной фразеологии, т.е. сознательно нарушая традиционный строй языка, то сюрреалисты стремились изменить традиционный строй мышления. Развивая бесконтрольность творческого процесса (методом "чистого психического автоматизма"), они пытались устранить ту внутреннюю цензуру, те скрытые тормоза, которые мешали свободе самовыражения. Легализуя в качестве художественного текста все, что выплеснулось на бумагу в ходе спонтанных импровизаций – как странное, неожиданное, так и вполне банальное, – они помогали преодолевать извечные "муки слова", издавна терзавшие людей.

Внутри авангарда были споры, разногласия, велась полемика. Его течения по-разному относились к элементам "бинарных оппозиций": внешнее-внутреннее, спонтанность-преднамеренность, техническая цивилизация-естественная природа и т.д. Если футуристы шли от внешнего, от новых ритмов и скоростей, то экспрессиони-

стов больше интересовал внутренний "смысл предметов", подлинная человеческая сущность. Если футуристы и конструктивисты были заморожены современной цивилизацией, то сюрреалисты стремились преодолеть ее отрицательное воздействие на человека, хотели услышать голос инстинкта и заглушить голос рассудка, который всегда в плену и расчетливого прагматизма.

Но при всей дифференциации, авангард был движением единомышленников, которые своими маршрутами, порой расходящимися, порой совпадающими, шли к общим целям¹⁹.

Обращает на себя внимание совпадение конкретных установок, пропаганда разными течениями сходных художественных приемов, менявших стилиевой облик литературы, и прежде всего поэзии XX века. Футуристы, дадаисты, экспрессионисты, сюрреалисты, поэтисты ведут наступление на "сюжет", "логику", традиционные сравнения, отстаивают свободные ассоциации, произвольное сочленение слов. Сравним: "Мои произведения... поражают силой ассоциаций, разнообразием образов и отсутствием привычной логики" (Маришетти)²⁰; "Предложения... сочленяются друг с другом,.. более не связанные буфером логического перехода... Отпадают слова-вставки" (К. Эдшмит)²¹; "Мы все еще живем под бременем логики... Однако логический переход в наше время годен лишь для решения второстепенных вопросов... Самым сильным является тот образ, для которого характерна наивысшая степень произвольности" (А. Бретон)²²; "Мы отрицаем логику как мещанско-буржуазный образ мышления (В. Ясенский)²³; "Дедукция, индукция, развитие сюжета... – Старый способ творчества, неорганичный, подчиняющийся идеологии, логике, сюжету" (В. Незвал)²⁴; "Художественное произведение строится не по законам логики, а на основе удаленных друг от друга психологических ассоциаций" (Гео Милев)²⁵.

Природа такого единодушия нам видится не только во взаимовлияниях. В основе прорывающих стилевых схождения лежит, на наш взгляд, объективная ограниченность диапазона художественных приемов, доступных на каждом историческом этапе любой, даже самой смелой творческой мысли, пределы ее возможностей. Многие объясняли те нормы, которые авангард стремился преодолеть. Если в традиционном искусстве господствовала гармония, логика сравнений и образов, обстоятельность, – то авангард действовал от противоположного. Гармонии он противопоставил дисгармонию, логи-

ке – алогизмы свободных ассоциаций, несочетаемых образов, описаниям – телеграфный стиль, "освобожденные слова", господство эллипсисов и т.д.²⁶

До недавнего времени исследования авангарда не слишком-то поощрялись и сопровождались своеобразным прикрытием: изучением его в ряду "других течений". Это принесло свои плоды и помогло действительно выявить связь авангарда с "другими течениями". Прежде всего с соцреализмом.

В 70-е годы было признано участие авангардных течений "в формировании социалистического реализма". Поскольку тогда критерием прогрессивности искусства была степень его близости к революционно-социалистической идеологии, то признание связей с ней авангарда означало его фактическую реабилитацию, перемещение "справа – налево", с "реакционного", "буржуазного", "декадентско-формалистического" фланга культуры – на ее "прогрессивный" фланг. Это требовало известной смелости, да и стало возможным в СССР только с потеплением политического климата.

За всем этим стояло не только (точнее, не столько) благородное желание вернуть из опалы представителей авангарда, раскрыть перед ними двери советских издательств, расширить представление об искусстве XX в., являвшемся народу в урезанном виде. Нет, для этого были и объективные основания. Они обнаружили себя сразу же, как только авангард стал не синонимом упадка культуры, а предметом исследований. Значительная часть авангарда действительно солидаризировалась с революционной идеологией – в том числе немецкие экспрессионисты, группировавшиеся вокруг журнала "Действие" (Die Aktion), французские (с конца 20-х годов) и чешские сюрреалисты, чешские поэты, не говоря уже о русских футуристах. Многие мастера культуры XX века, связавшие рано или поздно свое творчество с соцреализмом, – а среди них плеяда таких крупных поэтов, как В. Маяковский, В. Неизвал, В. Броневский, Б. Ясенский, Й. Р. Бехер, Л. Арагон и др., – начинали в русле авангардных течений и привнесли в соцреализм элементы поэтики авангарда. И совсем не случайно, а на основе конкретных художественных судеб, авангард стал рассматриваться как один из истоков соцреализма, способствовавший дифференциации его стиля, где были разные течения, в том числе – и далекие от традиционно-реалистических.

Но, устанавливая связи между авангардом и соцреализмом на формально-стилевом уровне, исследователи 70-х годов подчеркивали их принципиальные расхождения на уровне эстетических концепций. Переход авангардиста к соцреализму, что стало фактом биографии целого ряда писателей XX в., рассматривался – и небезосновательно – как творческий перелом ("наступить на горло собственной песне"), как смена позиций, а не как мирное перерастание одного явления в другое, заданное самой концепцией авангарда.

Ныне миф о соцреализме – "вершине искусства XX века" – развенчан. С ним уже мало кто ассоциирует прогрессивность творчества. Напротив, он рассматривается как нерв тоталитарной культуры, как инструмент идеологического оболванивания масс.

Но проблема связей с ним авангарда продолжает обсуждаться. Даже решительнее, чем раньше. Связи эти крепнут на глазах, разумеется, уже не спасая репутацию авангардных течений, а бросая на них тень. На авангард смотрят как на "законного предшественника искусства социалистического"²⁷. Акцентируется их родство на уровне концепций, что нивелирует принципиальные различия между авангардом и соцреализмом.

Так, исследователь русского авангарда Х. Гюнтер пишет, что "стирание границ между искусством и политикой... имеет свои корни... в самой концепции авангардизма"²⁸. Причем, речь идет о "русском авангардном искусстве первых послереволюционных лет", именно на этом конкретном материале прослеживается и концепционная связь двух явлений. Но возникает вопрос: могла ли сохраниться в послереволюционной России "концепция авангардизма" в своем первоначальном естестве, не утратила ли она под давлением обстоятельств свои сущностные черты? Не менялся ли и сам русский авангард, приспособившись к новым условиям и теряя свое лицо? Иными словами, из истинного ли авангарда вырос соцреализм или из тех его модификаций, которые произошли с ним – и не по его воле – после революции?

(Правда, есть исследователи, которые выводят соцреализм непосредственно из манифестов итальянского футуризма. См., например, статью И. Есаулова "Генеалогия авангарда"²⁹. Но выводы автора обесценивает его склонность к поверхностным сопоставлениям и "поэтике" передегиваний).

Многое об истинных отношениях между авангардом и соцреализмом, коренящихся в принципиальных различиях между независимым и "служебным" искусством, может сказать опыт зарубежных литератур 20–30-х годов; развивавшихся в более свободных условиях, чем советская литература. Он со всей очевидностью показывает, что несмотря на известное родство политических взглядов и на принадлежность к левому крылу национальных культур, авангард и "соцарт" (позволим себе эту терминологическую вольность) были в оппозиции друг к другу. Это хорошо просматривается на примере межвоенной Чехо-Словакии. "В спорах между Доветсилем и Пролеткультом, между поэтизмом и рапповской идеологией, а позже между сюрреализмом и так называемым социалистическим реализмом проявлялся – в разных стадиях и формах – тот перманентный конфликт, который никогда не находил своего разрешения, даже в период, когда казалось, что он преодолен в ходе практической работы. Те несколько лет, когда коммунистическая печать и функционеры краевых культурных организаций довольно терпимо относились к представителям авангарда и придерживались тактики ненападения, и когда нам, например, было позволено сотрудничать в Левом фронте, – приглушили эти противоречия, давая надежду на то, что культурная политика авангарда рабочего класса, бессистемная и непрофессиональная, пронизанная духом оппортунистической казуистики, станет более верной и более ответственной... Тот факт, что коммунистическая печать с невиданной резкостью возобновила атаки на художественный и научный авангард и как раз в период, когда против того же "вырождающегося искусства" выступает, подавляя его жестоким террором, нацизм, и когда в Чехословакии правая аграрная партия предпринимает мощное, массированное, истинно геббельсовское наступление на "подрывные идеологии" – является новым подтверждением ошибочности и вредоносности коммунистической культурной политики", – писал в 1938 г. один из лидеров чешского авангарда Карел Тейге³⁰. На его родине хотя бы случались дискуссии между сторонниками свободного и ангажированного творчества, стремившимися в спорах выявить истину. Хуже обстояло дело в межвоенной Франции. Там отношения между авангардом и соцреализмом были гораздо более напряженными. "... Во Франции Ассоциация революционных писателей и художников, аналогичная Левому фронту, априори отвергла дискуссию, которую предлагала устроить париж-

ская группа сюрреалистов... Во Франции, особенно с так называемой арагоновой аферы, когда автор "Paysan de Paris" дезертировал к соцреализму, и когда Эренбург опубликовал свой известный пасквиль в советской прессе, деятельность сюрреалистов всюду, куда простиралось влияние функционеров КПФ, осуждалась и замалчивалась"³². В СССР вопрос вообще решался "в административном порядке". Тот же Тейге в той же работе упоминает о мерах по искоренению самого духа русского авангарда из советской культуры: о надзирательской деятельности созданного в 1936 г. Госкомитета по делам искусства, "дискуссиях" о формализме и натурализме в связи с оперой Д. Шостаковича "Леди Макбет Мценского уезда", о запрещении фильма С. Эйзенштейна "Бежин луг", о кампании против таировского Камерного театра и закрытии театра В. Мейерхольда, о политических репрессиях. "Сегодня целый ряд известных имен вообще исчез из жизни советской культуры — временно или навсегда, — что в связи с массовыми приговорами советских судов может вызвать самую серьезную озабоченность"³³. А еще раньше были постановление ЦК ВКПб "О перестройке литературно-художественных организаций" (1932) и знаменитый Первый съезд советских писателей (1934). Цепочка мер по приручению, укрощению, запрещению, искоренению как русского, так и нерусского авангарда, пронизывает — как след от трассирующей пули — всю советскую историю с самых первых послереволюционных лет.

Соцреализм формировался не в безвоздушном пространстве, а в чрезвычайно насыщенной культурной атмосфере. И брал он у авангарда не одни только "художественные приемы". (Кстати, корректировка" тезиса о сплошном антимодернизме социалистического реализма"³⁴, которую стремится произвести Х. Гюнтер на материале русской литературы в 1993 г., предпринималась российскими исследователями еще в 70-е годы на материале славянских литератур³⁵). На него, разумеется, влияли и некоторые идеи левоавангардных течений. Но еще больше на него влияли критический реализм и романтизм, русские революционные демократы и поэты Парижской коммуны, вообще вся литература XIX в. И опирался он прежде всего на ее традиции. У социалистического реализма — разные истоки, и авангард среди них — далеко не основной.

Европейский авангард был действительно близок к левому флангу искусства XX в., вдохновлялся в какой-то своей части револю-

ционными идеалами, особенно после победы большевиков в России. Из вышеприведенного текста К. Тейге видно, как добивались чешские и французские авангардисты признания своей революционности. (В 20–30-е годы в среде зарубежной интеллигенции она котирировалась очень высоко.) В этом они были детьми своего времени и особой прозорливостью не обладали. Но "политизированный" авангард – в большинстве своем – стремился оставить свои политические убеждения за пределами искусства, сопротивляясь его идеологизации, его тенденциозности. "В эпоху высшей стадии капитализма... поэзия может быть лишь чистой поэзией, не имея иной функции, кроме как вызывать эмоции, удовлетворять потребность в эмоциональном"³⁶, – писал Б. Вацлавек в бытность свою авангардистом и мотивируя лозунг чистого искусства теорией разделения труда. "Вывод для художника-коммуниста следующий: не смешивать разные вещи. Художник-коммунист должен оставаться художником, когда речь идет о прекрасном, о форме, и не смотреть на все это с политической точки зрения... Для политики есть другие средства, а не средства искусства"³⁷.

Против политической тенденции в искусстве (или – против тенденциозности искусства) решительно выступали и чешские поэтисты, и французские сюрреалисты, и даже немецкие экспрессионисты, хотя экспрессионизм был одним из самых политизированных течений европейского авангарда. "Политическая тенденция – это не тенденция поэзии, а тенденция классовой борьбы; если же она хочет выразить себя в поэтической форме, то это или случай, или частная любовная связь" (Готфрид Бенн. 1930)³⁸.

Соцреализм и авангард – это две разные художественные концепции, два разных типа творчества. С одной стороны – подчинение "принципу партийности" (той же самой тенденциозности), со всеми вытекающими отсюда последствиями. С другой стороны – отказ от всяких служебных функций, стремление защитить право на свободный эксперимент.

Авангард – это и отказ от традиционных подходов к искусству. Отсюда его близость к формальной школе в искусствоведении, громко заявившей о себе в русском ОПОЯЗе, а затем успешно развивавшейся под эгидой Пражского лингвистического кружка (30-е годы). Эта близость раскрывает те аспекты деятельности авангарда, которые были связаны не с разрушением, а с совершенствованием худо-

жественных форм. Да и само разрушение было не самоцелью, а переходом к созданию форм новых, более непривычных и непосредственных. Вспомним известный пассаж молодого В. Незвала о дадаистах, самых безудержных из разрушителей. "Дадаисты – это грузчики, приехавшие за мебелью. Они все перевернули вверх дном в квартире современного буржуа. Карнизы рухнули и разбились вдребезги. На диване валяются часы рядом с перинами и картиной Моне... А теперь мы стоим в этой разворошенной комнате. И надо снова навести порядок"³⁹.

Отказ от идейно-содержательных и утверждение формальных критериев определяли то значение, которое те и другие придавали "художественному приему". Характер авангардных манифестов, подробно растолковывавших, "как" надо писать, делает не обосновательным их сравнение с "руководством по эксплуатации того или иного приема"⁴⁰. Обожествляли "прием" и русские формалисты. "Предметом науки о литературе является не литература, а литературность, т.е. то, что делает данное произведение литературным произведением... Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать "прием" своим единственным героем" (Р. Якобсон)⁴¹.

Симптоматична даже дружба, которая связывала представителей чешского авангарда и ученых-формалистов. В. Незвал, Я. Мукаровичовский, П. Богатырев и Р. Якобсон, жившие в 20–30-е гг. в Праге, – это была компания единомышленников. И недаром К. Тейге упоминал об атаке, какой подвергался со стороны приверженцев соцреализма и "художественный, и научный авангард"⁴².

Что же касается интереса к "приему", то это делало авангард не просто возмутителем спокойствия в искусстве, но и держателем профессионализма, своеобразной школой и средой, где оттачивалось, отрабатывалось, совершенствовалось профессиональное мастерство.

Стремление объединить авангард с соцреализмом – это своего рода рецидивы застарелой классификации искусства по политическому признаку. Когда-то его делили на "буржуазное" и "пролетарское" (революционное, социалистическое и т.д.). Теперь на одну сторону ставят соцреализм с авангардом из-за сходства политических взглядов. На другую – все остальное искусство, "не запятнавшее себя" революционностью. Но все же демаркационные линии

правомернее проводить, абстрагируясь от политики, и учитывая, прежде всего, художественную концепцию. В этом случае социализм окажется в одном ряду с искусствами других тоталитарных государств (как тип ангажированного творчества, обслуживающего политические доктрины своих государственных режимов), а художественный авангард будет полюсом свободного искусства, для которого служба, как сказал бы Готфрид Бенн, "это или случай, или частная любовная связь".

Искусство при всех его связях с действительностью, как прямых, так и опосредованных, — можно сравнить со сложным саморазвивающимся организмом, где ничто не происходит "просто так", без глубоких на то причин. Смена и возникновение художественных течений — своего рода проявление процессов саморегуляции, отлаживающих как взаимоотношения искусства с меняющейся средой обитания, так и какие-то его имманентные свойства. Исторически и эстетически обусловленным — как мы старались показать — было возникновение в начале века авангардистских течений — сильнейшего средства обновления искусства, способного вызвать шок. Но, вероятно, этот "допинг", этот художественный экстремизм только и мог дать смелость молодым оставить заезженную колею и пойти, в поисках непроторенных путей, по бездорожью. Только он и мог освободить от силы притяжения к отлаженным гармоничным формам, от наваждений в виде чужих слов, чужого совершенства, которое способно не только вдохновить, но и парализовать как недостижимый идеал. Поэтому — и долой идеалы, долой застывшую в своем совершенстве классику, долой и из-за ее магической силы, преодолеть которую можно, лишь "судорожно" отрываясь от нее, и из-за ее неспособности поспеть за меняющимся миром. Но через авангардистскую деструкцию, разрушавшую формы классической гармонии, что вызывало (и вызывает) у читателей чувство дискомфорта, осуществлялся переход к новым формам, к новым представлениям о гармонии.

Обновление искусства через нарушение сложившихся норм происходило и раньше. И в пушкинские времена. "Мы склонны говорить о легкости, незаметности техники как о характерной особенности Пушкина. И это ошибка перспективы. Для нас стих Пушкина — штамп; отсюда естественный вывод о простоте его. Совсем иное для пушкинских современников. Обратитесь к их отзывам, обратитесь к самому Пушкину. Например, для нас нецензурированный пятистопный ямб гладок и легок. Пушкин же ОЩУЩАЛ его,

т.е. ощущал как затрудненную форму, как дезорганизацию формы предшествовавшей... Форма существует для нас до тех пор, пока нам ее трудно воспринять, пока мы ощущаем сопротивление материала, пока мы колеблемся: что это – проза или стихи, пока у нас "скулы болят", как болели, по свидетельству Пушкина, скулы у генерала Ермолова при чтении стихов Грибоедова" (Р.Якобсон)⁴³. По сути дела каждый художник-новатор – "авангардист" для своего времени, А "авангардизм" можно толковать широко: не только как конкретно-историческое явление, факт культуры XX века, но и как периодически возникающее состояние искусства, когда оно бунтует против самого себя, против им самим же выработанных и законсервированных длительным употреблением форм и свойств. К аналогичному выводу приходит и Р.Нойхаузер, связывая авангардные явления с периодами перехода от одного направления к другому: "Упрочение общественных и культурных норм, их "возведение в абсолют" вызывает движение в противоположном направлении, функция которого состоит в том, чтобы разрушить систему норм"⁴⁴.

Классической стадии искусства всегда предшествовал эксперимент, который затем переходит в свою классическую стадию, – заметил однажды И.Тауфер, один из самых горячих сторонников русского и чешского авангарда. Предвосхитив выводы современных исследователей, он фактически обозначил закономерность, позволяющую говорить об определенных "биоритмах" в развитии искусства, где как бы волнообразно чередуются относительно спокойные, "классические", и беспокойные "авангардные" периоды. Только в каждую эпоху авангардизм имеет свои особенности и проявляется по-разному. В начале XX в. он приобрел бурный, демонстративный, программный характер, осознал себя.

Инспирированное и созданное им помогало рождению классики XX в., да и само стало классикой современного искусства.

Но и это столетие на исходе. Его закат осложнен общественными катаклизмами, распадом многонациональных государств, кризисом старых верований, ростками нового. Налицо переходный период – по крайней мере, в жизни народов Восточной Европы, народов России.

Не этим ли объясняется наблюдаемая (нередко с недоумением) активность "неофитов авангардизма", "наших доморожденных аван-

гардистов" в постсоветской русской литературе, раздражающая ее мастеров? Сегодня атакуют не только Пушкина, Гоголя, Л. Толстого, Чехова, но и, — что вызывает особое возмущение, — многострадальных А. Ахматову и М. Булгакова, и только что возвращенного соотечественникам В. Набокова. Но ведь непочтение к авторитетам — типичная черта авангарда, строящего свои отношения с обозримым прошлым, и прежде всего реализмом — по принципу не преемственности, а отрицания.

А возможно, к настроениям и тенденциям переходного периода подключается и та неисчерпанная энергия художественного поиска, которая подавлялась в русской литературе в течение семи десятков лет? И вот она теперь как бы выходит на свободу, старается наверстать упущенное?

Можно, разумеется, осуждать "доморощенных авангардистов", можно обрушиваться на них с сентенциями типа "... хрен авангардизма... редьки соцреализма не слаще", можно выражать тревогу по поводу "явно ощущаемого засилья так называемого авангардизма, постмодернизма, модернизма и прочего в этом духе"⁴⁵. Можно устремлять на них скептический "взгляд сомневающегося"⁴⁶. Можно их не любить. Но им нельзя помещать, их невозможно запретить (надеюсь!), как невозможно запретить весеннее половодье или другие явления природы. Искусство должно быть пущено на самотек. И ему нужны сумасбродства.

Художественный прогресс вряд ли возможен при исключительном господстве авангардных течений, антитрадиционализма, субъективизма (помогающего бороться с шаблонами). Но он так же невозможен и при отсутствии этих тенденций, концентрирующих в себе ферменты обновления.

Примечания

¹ Бушмин А.С. О специфике прогресса в литературе // О прогрессе в литературе. Л., 1977. С. 16–17.

² Šalda F. X. Boje o zítřek // Avantgarda známá a neznámá I. Praha, 1971. S. 141.

³ Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения: Из записных книжек разных лет. Л., 1989. С. 145–146.

- 4 *Библер В.С.* Культура. Диалог культур. (Опыт определения) // Вопросы философии. 1989. № 6. С. 33–34.
- 5 *Дюршишин Д.* Теория сравнительного изучения литератур. М., 1979. С. 254–257, 276 и след. Заметим, что Д.С. Лихачев считает "дифференциацию и специализацию внутри некоторого организма" – критерием не только художественного, но и научного прогресса. См.: Лихачев Д.С. Заметки и наблюдения... С. 307.
- 6 *Бердяев Н.А.* Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С. 525.
- 7 *Искандер Ф.* Пастернак и этика ясности в искусстве // Литературная газета. 1991. 9 янв. С. 11.
- 8 См.: *Будагова Л.П.* О пользе традиций, облегчающих прогресс // *Studia slavica*. М., 1991. С. 229–237.
- 9 *Бушмин А.С.* О специфике прогресса в литературе // О прогрессе в литературе. С. 13.
- 10 Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986. С. 160.
- 11 Там же. С. 317.
- 12 См.: Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. Художественные поиски. Особенности развития. М., 1989.
- 13 *Лихачев Д.С.* Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // О прогрессе в литературе. С. 63.
- 14 *Лекомцева М.И.* О денотативном пространстве и семиотическом статусе дискурса авангарда // Италия и славянский мир. Сб. тезисов. М., 1990. С. 101.
- 15 Называть вещи... С. 159.
- 16 Там же. С. 56.
- 17 Называть вещи... С. 163–165.
- 18 Манифесты итальянского футуризма. М., 1914. С. 61–62.
- 19 См. подробнее: *Будагова Л.П.* Авангардизм в поэзии славян // Доклады к XI Международному съезду славистов в Братиславе. М., 1993.
- 20 Называть вели.... С. 167.
- 21 Там же. С. 309.
- 22 Там же. С. 44–45, 46.

- 23 *Antologia polskiego futuryzmu i Nowej Sztuki. Wrocław etc., 1978. S. 19.*
- 24 *Незвал В. Избранное. М., 1988. Т. 2. С. 352.*
- 25 Цит. по: *Андреев В.Д. Исторические судьбы реализма в болгарской литературе на рубеже XIX–XX вв. // Реализм в литературах стран Центральной и Юго-Восточной Европы первой трети XX в. С. 22.*
- 26 См. об этом: *Будагова Л.Н. Авангардизм в поэзии славян. // Доклады к XI Международному съезду славистов в Братиславе. М., 1993.*
- 27 *Есаулов И. Генеалогия авангарда // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 176.*
- 28 *Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм // Вопросы литературы 1992. Вып. III. С. 163.*
- 29 См.: *Есаулов И. Генеалогия авангарда. С. 176.*
- 30 *Tejge K. Surrealismus proti proudu. Praha, 1938. S. 5–6.*
- 31 См. сборники: *Surrealismus v diskusi. Praha, 1934; Socialistický realismus. Praha, 1935.*
- 32 *Tejge K. Surrealismus proti proudu. S. 6.*
33. *Ibid. S. 8.*
34. *Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 161.*
- 35 *Марков Д.Ф. Генезис социалистического реализма. М., 1970*
и т.д.
- 36 *Václavěk B. Slovesné umění nové a proletářské. 1925 // Avantgarda známá a neznámá 2. Praha, 1972. S. 182.*
- 37 *Ibid. S. 187.*
- 38 *Называть вещи... С. 325.*
- 39 *Незвал В. Избранное. Том. 2. С. 378.*
- 40 *Андреев Л.Г. Порывы и поиски двадцатого века // Называть вещи своими именами... С. 11.*
- 41 *Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 275.*
- 42 См.: *Tejge K. Surrealismus proti proudu. S. 5–6.*
- 43 *Якобсон Р. Работы по поэтике. С. 273.*

⁴⁴ *Нойхаузер Р.* Авангард и авангардизм (по материалам русской литературы) // Вопросы литературы. 1992. Вып. III. С. 135.

⁴⁵ *Максимов В.* Марш веселых ребят // Литературная газета. 1992. 19 фев. № 8. С. 4; *Левитанский Ю.* "Черный квадрат" искусству ничего не сулит // Литературная газета. 1992. 4 марта. С. 3 и след.

⁴⁶ *Гачев Г.Д.* Взгляд сомневающегося // Независимая газета. 1993. 11 фев. С. 8.

АВАНГАРД: ИСКУШЕНИЕ ВЛАСТЬЮ, ИЛИ ПОЭТИЧЕСКОЕ КАТАПУЛЬТИРОВАНИЕ В СОЦИАЛЬНУЮ УТОПИЮ

Хронология эпохи не тождественна хронологии календаря. Начало XX века – эпохи глобальных конфликтов, тоталитаризма, массового террора, а одновременно такого развития науки и техники, которое не предугадывалось даже фантастами предшествующего столетия, – обычно отождествляют с первой мировой войной. Но "август четырнадцатого" был лишь проявлением, а не появлением того, что предопределило облик нового столетия. Исходные пункты разнородных ее составляющих, культурно-общественные истоки и философско-идеологические источники зарождаются в рационалистической теплице второй половины XIX в. Скрытые в тени позитивистских иллюзий разумного, целенаправленного и прогрессивного развития общества, они создают ту питательную среду, которая порождает тогда еще почти невидимые грибницы. В последние десятилетия *belle époque* они прорастают влекущими своей яркостью и искушающими как все неведомое плодами, чей яд пропитает плоть и кровь рождающегося столетия. Это – ницшеанское "Бог умер" и сопутствующий ему вывод Ивана Карамазова: "все дозволено". Рационалистическая теплица позитивистского гуманизма взрывается изнутри. Взрывается с Запада и с Востока: ницшеанская убежденность в очистительной силе войн, возрождающих народы, соседствует с убежденностью разного рода экстремальных заговорщиков (в России – прежде всего народовольцев) в возможности справедливого переустройства общества путем террора.

Предостережение "Бесов" Достоевского осталось втуне. Более того – по зловещей иронии истории именно на его родине учение

Маркса о классовой борьбе обрело местную интерпретацию и практическое применение в кровопролитнейшей из гражданских войн, которая оказалась лишь преддверием последующего тоталитаризма.

Рационалистический культ знаний, продолженный позитивизмом XIX в., оставил храм науки без Бога. Его место заняла вера во всемогущество человеческого разума, что в сфере общественной практики времен бурного научно-промышленного развития привело к фактическому приоритету социотехники в манипулировании массами. Переориентация цивилизации с мира духа на мир разума лишила миропонимание тех центростремительных сил, которые обуславливали прежнюю целостность и гармоничность. Социальная разобщенность, национальные распри, крушение прежних представлений о времени, пространстве и материи, наконец, — о самом мироздании в результате новейших открытий науки — все это раздробило некогда целостную картину мира. И искусство, отражающее мироощущение новой эпохи, перестало ощущать себя тем стандалевским "зеркалом, которое наводишь, идя по дороге." Зеркало было разбито центробежными осколками разлетающегося целостного мира культуры и бытия. Состояние дисгармонии обусловило поиски адекватных форм ее художественного воплощения. Отсюда — отказ от миметизма, подражания натуре, представшей теперь — в свете новейших открытий физики, химии, биологии — в столь сложном и внутренне неоднозначном облике. Отсюда — и естественный отказ от античных, утвержденных Ренессансом канонов прекрасного.

В живописи этот путь открывают импрессионисты, в поэзии — символисты (Бодлер, Рембо, Малларме). Лирика, изначально связанная с индивидуальным началом, деперсонализируется. Место традиционного лирического "я" с такими характерными свойствами как личность повествователя, его переживания, биография, осмысливаемый им собственный опыт заменяет воспроизведение интеллектуализированное, осознанно отгороженное от сферы индивидуальной впечатлительности. Отсюда подчеркнутая безличность художественного воображения, которое порой трансформируется в авторское миропостроение.

Такой тип поэтического видения и поэтического повествователя предопределяет облик повествования, которое предстает не как художественное признание, исповедь, самовыражение, а как харак-

терный признак реальности, ее симптом, знак. Это видение обусловило новый подход к языку поэзии: отказ от миметизма внешнего (т.е. воспроизведения словом видимой реальности), равно как и миметизма внутреннего (отображение психологического состояния), что означало осознание поэзии как самоценного искусства слова – того чистого материала, которому художник придает форму. Отсюда определенная аналогия отношения поэта к языку, как музыканта – к звуку. Созидание стиха как подбор звуковых элементов – не по теме, проблемам, коммуникативному смыслу, а логике звучания. Слово начало обретать эстетическую автономию.

Экспрессионизм начала XX в. стремился заполнить центробежное воздействие образовавшейся после "смерти Бога" пустоты поисками нового Абсолюта. Это существенное отличие от французских символистов в сфере мировосприятия, но в то же время экспрессионизм по-своему продолжил уже явно обозначившееся в минувшем столетии течение: та же антиреалистическая направленность, но имеющая здесь иное качество. Это было следствием своего рода сакрального отношения к искусству слова и сакрализации стиха, отринувшего все внешнее, преходящее, скрывающее внутреннюю суть.

Стремление заполнить образовавшуюся после "смерти Бога" пустоту привело часть экспрессионистов к своего рода светской сакрализации лишенных Бога идей: если позитивизм обожествлял Разум, то ряд экспрессионистов – социал-демократию. В Германии это была берлинская группа Die Aktion, которая публиковала Либкнехта, Жореса, Маркса, Ленина и Маяковского. В Польше с экспрессионизмом были связаны помимо некоторых литераторов, придерживающихся социал-демократических убеждений, также и такие коммунисты, как Станислав Кубицкий и Станислав Рышард Станде.

Процесс автономизации художественного повествования по отношению к внешней реальности, а отсюда – все возрастающий удельный вес слова обрел свой абсолют в теории и практике футуризма. Его поистине эпохальное – в череде художественных озарений – открытие: "слова на свободе" Филиппо Томазо Маринетти. Это была не метафизическая сакрализация материи стиха, как у экспрессионистов (осознанно либо неосознанно возрождающих сред-

невековую традицию), а своего рода распространение, применение, проецирование (подсознательное ли, осознанное – не важно) современных технологических представлений, современного инженерного мышления, равно как и современных социотехнических концепций на сферу словесности. При всех различиях творческих поисков и обретений, общественных ориентаций и политической ангажированности разных футуристов в разных странах – именно это открытие Маринетти было общим достоянием, общим исходным пунктом и общей основой авангарда XX в. В России это обрело отзвук в теории "самовитого слова".

Пунктир от фонической трактовки языка (французский символизм: Бодлер, Рембо, Малларме) до полной автономизации слова обретает определенность эволюционной линии, точно так же как бодлеровское погружение в современность (кстати, он первый употребил это понятие как дефинитивное и аксиологическое при определении нового искусства) обретает здесь значение Абсолюта. При этом принципиальное отличие: погружение в современность обретает автономию, особую функцию и значительный удельный вес, который в определенных случаях начинает преобладать над поэзией как искусством слова и конституировать ее внутренний смысл, а также придавать ей социальные функции (абсолютно чуждые – более того – осознанно отвергаемые в эстетике непосредственных предшественников футуризма). Само название – футуризм – отражает эту устремленность. Художники создают идеальный образ будущего, которое предвосхищает их поэзия, которому она служит, который она приближает. Приближает не только интеллектуально, художественно, но и практически – сотрудничая с определенными социально-политическими силами. Так в литературу – и шире – в культурное сознание, где в предшествующем периоде (со "смертью Бога") образовалась пустота – возвращается очередная социально-художественная утопия.

Каждая эпоха создавала свой миф, свой идеал, свою Аркадию, облик которой был, пожалуй, наиболее полным, рельефным и ярким воплощением устремлений, мечтаний и представлений именно этого исторического отрезка времени. (Поэтому-то утопия характеризует создавшую ее эпоху, может быть, лучше всех прочих ее свершений,

обретений и потерь). Так ренессансная Аркадия – это снисхождение с готической вертикали Средневековья к земной полнокровности бытия; Барокко – стремление к тяжкому, изнурительному и упоительному обретению вертикали, пронзающей брешь и искушения горизонтали земного быта; Просвещение обожествляет разум – вплоть до сакрального обряда (во времена французской революции), веря в его исключительные возможности в построении справедливого мира; романтизм стремится обрести гармонию мира природы и мира культуры в пантеистическом ощущении Абсолюта; промышленное развитие второй половины XIX в. способствует позитивистскому обретению человечеством самоуверенности, укрепляет его непреклонную веру в свои неограниченные возможности, способствующие исключительно прогрессивному пути развития. "Смерть Бога" и научные открытия разбили стабильность представлений о мире и целостную картину мира: материя разбивается на атомы, космос превращается в бесконечность – все это образует пугающую своей бездонностью пустоту. Ее-то и пытаются заполнить новой оптимистической идеей бытия футуристические архимеды слова. Культ урбанистической цивилизации, демонизация техники, воспевание человека, представляющего как лишенная индивидуальности организованная и деятельная масса – эти характерные слова-ключи всех футуристических манифестов возрождают утраченный "земной" (и заземленный) оптимизм позитивистских времен при всей своей оппозиции к искусству, вкусам и самому образу жизни минувшей эпохи. Та же вера в силу разума, целенаправленное – на благо человечества – развитие науки, техники, промышленности. Однако это благо, как и само видение человечества, воспринимается в совершенно иной оптике: человеческое устройство предстает как хорошо отлаженная машина. Но кто ее отладит?

Отрицая все классическое искусство, футуристы восприняли от него (или повторили вслед за ним?) богоборческую идею поэта-демиурга. Бог создает мир, материализуя СЛОВО, поэт из материи слова создает свой новый мир. Однако, многие футуристы возомнили себя не только авангардом литературным. От власти над словами они стремились к власти над временем, пространством, эпохой и – если не над всем миром, то уж во всяком случае – над своей

страной. Однако эта власть не обретается лишь силой слова. К ней можно приобщиться, ею можно пользоваться лишь в союзе с прагматиками: служа тем, кто управляет или стремится к тому, чтобы управлять. Поэтическая утопия технологического устройства будущего сомкнулась с социальной утопией политических доктрин.

Творцы новой поэзии узрели союзников в творцах нового порядка – те, кто считал себя авангардом художественным, потянулись к тем, кто считал себя авангардом политическим. Так итальянские футуристы добровольно пошли в услужение фашизму, а часть футуристов российских "приравняла" свое перо к большевистскому штыку. Пути искушения вели от роли демиурга в мире слов, от властителя читательских душ до демиурга в мире общественного бытия; от власти духовной, от духовного вождизма до вождизма политического, что выводило художника за пределы искусства слова и ввергало в пучины общественно-политической системы. Все это имело не предвиденные энтузиастами нового искусства последствия, которые были чреваты эффектами отнюдь не эстетического свойства.

Мировоззренческую связь новых движений (литературного и политического) и ее последствия уже тогда отметил А. Блок: "Русский футуризм был пророком и предтечей тех страшных карикатур и нелепостей, которые явила нам эпоха войны и революции"¹.

Подобными были пути большинства украинских футуристов (М. Семенко, В. Ярошенко, М. Бажан, Ю. Яновский и др.) и футуристов польских (Е. Янковский, С. Млодоженец, которые находились под непосредственным воздействием русских футуристов и были свидетелями революции, а также А. Стерн и некоторое время А. Ват). С коммунистическими и социалистическими идеями был связан чешский поэтизм 20-х годов и сюрреализм 30-х.

Французские символисты, отринув преходящий и несовершенный мир социальных идей, уходили в завершенную и гармоничную реальность поэзии. Пустота, возникшая после смерти Бога, была занята эстетическим Абсолютом.

Авангард, возникший во времена уже не только мировоззренческих, научных, но и социальных потрясений, массовых политических движений, направленных на радикальное переустройство мира, был не только эстетическим отражением, но и философским порождением

дением своей эпохи. Понятие Абсолюта постепенно обретает триединый облик: эстетика становится отправным пунктом, открывающим перспективу на этику, а она в свою очередь — на социальную практику. В сопоставлении со своим истоком — французским символизмом — это было движение в обратном направлении, или, точнее, возврат: художественная устремленность в социальный мир. При этом одна умозрительная идеальность (понятие Прекрасного) в оставленной со смертью Бога пустоте порождала другую (понятие социального совершенства), неминуемо ведя к третьей (социальная практика), которая со временем (и во времени) дезавуировала свой исток, обнажала иллюзорность всей конструкции и заводила в жизненный тупик (а то и подводила к стенке) своих создателей и поборников.

Механическая трактовка искусства поэзии как аналога технической цивилизации отождествляла художника с инженером. Великий вождь и корифей наук, изрекая свою очередную, непререкаемую и обязательную для всех истину о "писателях-инженерах человеческих душ", неосознанно повторял расхожую истину своего времени. С тем, что его манипуляция этим (как, впрочем, и рядом других суждений) была таким их идеологическим и практическим доведением до абсолюта и в таком, не предвиденном авангардом направлении, которые отражали всю абсурдность умозрительных построений самих создателей.

Власть над искусством слова аналогична власти инженера над техникой. Отсюда ее поэтизация. Польский поэт, художник и теоретик искусства Титус Чижевский, связанный сначала с футуризмом, а затем — с формизмом, призывал любить вместо женщин машины, жениться только на них, совокупляться с ними и производить динамо-детей, которых затем с помощью магнето превращать в механических граждан. (Это еще не ощущение-предвидение коричневого или красного тоталитаризма, манипулировавшего массами во имя индустриализации, милитаризации и мирового господства. Это энтузиазм неопита, поставившего на опустевший алтарь тельца XXV. — динамомашину. Кровавые бои и утверждение тоталитарных режимов еще впереди). В таком эпатеже — поэтическое утверждение нового мира, где все предопределено "городом, массой, машиной". Эта формулировка творца Краковского Авангарда Т. Пейпера — общий голос итальянских, русских, украинских и польских футуристов, равно как и самого Краковского Авангарда.

Технологическая трактовка поэзии способствует, по убеждению новаторов, созданию идеальной модели, которая обладает максимальным эстетико-этико-практическим КПД.

Разум вместо эмоций, культура вместо природы, общность вместо индивидуума – эти типичные черты нового миропорядка отождествляются с социальным активизмом, который реализуется в фашизме (пути Маринетти, Эзры Паунда, а также в определенный период – Т.С.Элиота и Кнута Гамсуна); с различно трактуемым социализмом связаны пути части немецких экспрессионистов, русских, украинских и польских футуристов, Краковского Авангарда, чешского поэтизма и сюрреализма и др.

Так механизм новой поэзии обретал социальную функцию. Теоретик Краковского Авангарда Т. Пейпер даже обосновал понятие "социалистического ритма" в поэзии, призванного к соучастию в сотворении нового мира. Идеально задуманная поэтическая машина обретала функции катапульты, которая функционально осмысливаемую идею прекрасного выталкивала в сферу идеально спланированного мира социальной гармонии. В слиянии этих двух утопий – эстетической и общественной – виделось практическое воплощение умоглядного Абсолюта.

Богоборчество трансформировалось в богостроительство. Осуществляемое в словесном материале, оно вырабатывалось поэтической машиной в качестве новой метафоры. В отличие от метафоры традиционной, являющейся по сути развернутым сравнением, стилистическим украшением, которое основано на миметическом правдоподобию, эта метафора предстает как ассоциация понятий, представлений, объектов максимально разведенных в реальном мире, как соединение того, что в конкретной действительности между собой не связано. Поэтическая катапульта выстреливала смыслы слов из одного уровня в другой – с горизонта реальности в вертикаль художественного ее преобразования.

Создавая новые понятийные связи, перенося понятия в сферы, с которыми они не связаны в реальном мире, новая метафора создавала новую действительность.

Функционирование может координироваться эллипсом. Технология новой реализации художественного видения предусматривала экономию исходного материала: "минимум слов – максимум мысли"

(Т. Пейпер). Отсюда концепция прямой как кратчайшего соединения художественного видения с его исходным пунктом. Поэтическая технология авангарда предписывает объективизацию художественного замысла через катапультирование поэтической идеи в сферу поэтической реализации (т.е. в материю слова) по прямой траектории в отличие от меандров, свойственных траектории традиционной поэзии. Эта прямизна и телеграфная скорость осуществляется благодаря эллипсу.

Поэт, создающий из слов новую действительность, ощущал себя демиургом. Но чтобы окончательно сравняться с Богом, ему нужно было материализовать эти слова в общественном мире. Этого можно было достичь, смыкая свои идеи эстетического с практическим. Воплощением такого рода третьей ипостаси Абсолюта стали для авангарда конкретные политические партии.

Это был путь от искушения поэзией до искушения властью. Выстраиваемая таким образом умозрительная целостность Абсолюта на практике оборачивалась предательством художника по отношению к поэзии и превращением его в "колесико и винтик" манипулируемой властью партийной литературы. Так было в фашистской Италии, где футуристы получили мандат на "государственное искусство". Подобные претензии выдвигала та часть русских футуристов, а также представителей других авангардных течений, которые в октябрьском перевороте узрели начало реализации своей утопии.

Литературное восприятие революции, нищенское отождествление насилия и террора с очистительной и преобразующей стихией, вера, что новая власть – это предвидимая ими новая эра в искусстве и в жизни – все это привело многих авангардистов к добровольному отречению от провозглашаемого ими же идеала свободного художника и свободного искусства. Мейерхольд еще до революции провозгласил: "Свобода – это готовность к подчинению". Искренно желая участвовать в послереволюционном строительстве нового мира своим искусством, он утверждал: до революции труд и отдых были разделены. Революционные художники призваны их соединить. Театр должен сделать все, чтобы повысить производительность труда. Этому служила его биомеханика – автоматизм движения, доведенный до степени единственно возможного движения. Этому служил его проект здания театра, где не было фиксиро-

ванной сцены. Действие могло переноситься в зрительный зал, в котором передовики производства и стахановцы организовывали бы митинги как отзвук-ответ на то, что происходит на сцене. Вход в театр – соединение с пространством вне его – так, чтобы могли свободно въезжать мотоциклы и танки. Вот она, великая мечта переделывать мир с помощью искусства. Это было время, когда причисленный в наши дни к необоснованным жертвам сталинизма и полностью реабилитированный Бухарин планировал создание нового человека всеми методами, включая массовый террор и расстрел.

Опыт введения социализма посредством подавления свободы, как писал В.Г. Короленко Луначарскому, – не только начало конца теоретической утопии как политиков, так и художников, но и начало конца той части авангарда, который не устоял перед искушением властью.

Эта власть возжелала больше, чем дьявол: не только души, но и жизни своих поборников.

Поэтическое катапультирование в социальную утопию завершилось революционным гильотинированием.

Еще одно историческое воплощение архетипа Сатурна, пожирающего своих детей.

Еще одно крушение мифа очередной исторической утопии.

Примечания

¹ Блок А. Собр. соч. М., 1962. Т. 6. С. 181.

РОМАНТИЗМ, МОДЕРНИЗМ, АВАНГАРД
(Несколько эмпирических наблюдений)

Современное состояние литературоведческой науки охарактеризовано одним из ее крупнейших знатоков как "знак кризиса", "знак хаотического разрастания литературоведения", в котором, однако, видится "знак итогового состояния науки"¹. Выход из этого хаотического итогового состояния намечается на путях объединения истории и теории литературы, на путях творческого переосмысления и дальнейшего развития основополагающих идей исторической поэтики А.Н. Веселовского, равно как и в уточнении задач самого литературоведения, для которого сегодня важно не только дальнейшее углубление в историю литературы с точки зрения обновленной исторической поэтики², но и интеграция в историю литературы истории самого литературоведения, теряющего в рамках новой исторической поэтики свой самодовлеющий и обособленный характер и становящегося законной и неотъемлемой частью совокупного историко-культурного процесса. Полностью приемлем и заключительный вывод А.В. Михайлова: "Вся эта ситуация падает на литературоведа тяжким бременем, так как постепенно яснее и яснее становятся общая связь и взаимозависимость всего со всем в пределах нашего знания о литературе, и литературовед так или иначе вынужден держать в голове хотя бы идею системы целого со множеством сторон и факторов, понятных лишь в их взаимообусловленности"³. Но "идея системы целого", о которой говорит А.В. Михайлов, — вещь довольно хитрая, и этих систем на сегодняшний день существует великое множество, чем и обусловлен подмеченный им объективный кризис литературоведения. Каждая из этих систем, как правило, имеет свою внутреннюю логику и свою иерархию ценностей, но, являясь частью обще-

человеческого знания, они сосуществуют, игнорируя или вовсе не замечая друг друга⁴. Достаточно легко примкнуть к одной из систем и проникнуться ее логикой, столь же несложно в чисто практических целях эклектически соединять отдельные положения и выводы из разных систем (таковы многие попытки соединить фрейдизм и марксизм, структурализм, фрейдизм и марксизм и т.д.), но гораздо труднее снять противоречия между крайними ответвлениями идеализма и материализма, создать убедительную для всех *систему систем*, которая упразднила бы надуманное высокомерие частных систем и наладила бы их плодотворное сотрудничество. При все возрастающей дифференциации и специализации наук "идея системы целого" становится все более сложной и в то же время все более настоятельной задачей, актуальной, естественно, не только для литературоведения. И в то же время, как представляется, именно литературоведение, как никакая другая наука, включает в себе многие предпосылки для плодотворного разрешения этой важной задачи. Ибо, обращаясь к истории литературы, литературоведение — пускай и опосредованно — погружается в неисчерпаемый поток жизни в его природно-предметном, событийном, конкретно-личностном, реально-историческом, мифо-психологическом, словесно-образном самонаполнении и саморазвертывании. Для литературоведа очевидно, что "в начале было Слово" и что "без Него ничто не начало быть, что начало быть"⁵, поскольку без Слова (слова) нет литературы, нет истории литературы и нет литературоведения. Пытаясь создать теорию литературы, литературоведение — даже самое позитивистское — вынуждено было прибегать к спекуляции, заимствуя свои концептуальные идеи у философии или — как это пытались делать позитивисты — приспособлявая под свои нужды данные естественных наук.

Современное литературоведение, стремясь к синтезу истории и теории литературы, как и раньше, не может и не должно игнорировать открытия и достижения сопредельных и пограничных наук: о Космосе, о Природе, о Человеке. Но литературоведение не может перерабатывать сопредельные научные открытия с такой же легкостью и непосредственностью, как это делает сама литература (Бальзак выводил идею "Человеческой комедии" целиком из современной ему науки, а углубление бальзаковского метода в натурализме происходило в том числе и благодаря знакомству с работами Чарль-

за Дарвина). В отличие от литературной критики, которая "сверяет" литературу с жизнью и служит посредником между читателем и писателем, литературоведение, желая оставаться в своих пределах, не должно вторгаться в области эмпирической реальности (для этого есть много других наук), но должно — как это ни трудно — оставаться в сфере реальностей, обозначенных Словом. Но здесь-то и начинаются настоящие сложности, о которых и хотелось бы поговорить в связи с темой данной статьи.

Огромный интерес к мифологии и мифотворчеству, характерный для многих романтиков, несколько заглох в эпоху реализма и с новой силой проявился в творчестве символистов и модернистов. Подобная точка зрения отнюдь не оригинальна, в сходных или отличных формулировках ее можно встретить в самых разных литературоведческих трудах. Но верна ли она по сути и если верна то в каком смысле? Древнегреческое "миф" означало прежде всего "слово, речь, рассказ", затем уже "миф, рассказ о богах и героях", и далее "баснословный рассказ, сказание, предание, сказка, басня, вымысел"⁶. Если так, то литература не может порвать с мифом в его первичном значении, ибо она не может уйти от слова. Но эта первичная связь литературы с мифом через слово, которое само по себе уже является мифом, то есть связь основополагающая, проходящая через всю историю литературы, похоже, литературоведов еще не очень-то волнует, хотя сами писатели уже неоднократно высказывались по этому поводу — укажем здесь лишь на речь и статью Франца Фюмана "Мифический элемент в литературе" (1974) и на Франкфуртские лекции Кристи Вольф о "Кассандре" (1983), хотя эти примеры можно было бы значительно расширить. Но перейдем ко второму, более привычному, представлению о мифе как о чем-то сюжетно оформленном, словесно рассказанном. Посмотрим, как относились к этому мифу романтики и модернисты (авангардизм мы рассматриваем как часть модернизма, а необходимые уточнения внесем по ходу статьи). Наиболее всесторонне и убедительно, на наш взгляд, проблематика мифа была рассмотрена А.Ф. Лосевым в "Диалектике мифа" (1930); среди многочисленных дефиниций мифа, там, где речь заходит о слове, он кратко формулирует: "Миф есть в словах данная личностная история"⁷. Мы приводим здесь эту формулировку просто к слову, для напоминания, потому что ни тракто-

вать А.Ф. Лосева, ни пытаться уточнять его в данном случае никак не входит в задачи статьи. Любопытно лишь, как подходит данное определение к литературе, хотя вовсе не литературу здесь имеет в виду А.Ф. Лосев, а последовательно выясняет сущностные стороны мифа.

• Для конкретизации заявленной проблемы посмотрим, как она видится современному литературоведу, одинаково хорошо владеющему мифологическим и историко-литературным материалом. "Романтизм" XIX в. (особенно немецкий, отчасти английский) проявил большой неформальный интерес к мифологиям (античной, христианской, "низшей", восточной) в связи с философскими спекуляциями о природе, о народном духе или национальном гении, в связи с мистическими тенденциями. Но романтическая интерпретация мифов является крайне вольной, нетрадиционной, творческой, становится инструментом самостоятельного мифологизирования. Реализм XIX в. является вершиной процесса демифологизации, так как он стремится к научно-детерминированному описанию современной жизни. Модернистские течения конца века в области философии и искусства (музыка Р. Вагнера, "философия жизни" Ф. Ницше, религиозная философия Вл. Соловьева, символизм, неоромантизм и т.п.) крайне оживили интерес к мифу (и античному, и христианскому и восточному) и породили его своеобразные творческие индивидуальные обработки и интерпретации. В романе и драме 10–30-х годов XX в. (романисты – Т. Манн, Дж. Джойс, Ф. Кафка, У. Фолкнер, позднее латиноамериканские и африканские писатели, французские драматурги Ж. Ануи, Ж. Кокто, Ж. Жироду и др.) широко разворачиваются мифотворческие тенденции. Возникает особый "роман-миф", в котором различные мифологические традиции используются синкретически в качестве материала для поэтической реконструкции неких исходных мифологических архетипов (не без влияния психоанализа, особенно К. Юнга)⁸. Наблюдения Е.М. Мелетинского представляются весьма авторитетными, хотя совершенно не стыкуются с вышеприведенным определением А.Ф. Лосева, особенно если учесть, что в той же "Диалектике мифа" всякое посягательство любой науки на истину в конкретной реальности объявляется мифотворчеством: в таком случае "научная детерминированность" реализма XIX в. есть всего лишь особая разновидность мифотворчества, попытка ограни-

читать развертывание своих сюжетов пределами цивилизационного пространства в предположении, что уж это-то пространство человек просто обязан познать и усовершенствовать (хотя у того же Ф.М. Достоевского — и не у него одного — само цивилизационное пространство насквозь мифологизировано, как в "Бесах" или "Братьях Карамазовых", и если и поддается, то лишь моральной и нравственной, но никак не "научной детерминированности"). Здесь Е.М. Мелетинский, как и многие литературоведы, отдаст дань традиционному позитивизму. И тем не менее Е.М. Мелетинский четко отмечает внешние типологические параллели в отношении романтизма и модернизма к мифу: повышенный интерес, субъективизм и мифотворчество. Теоретически эти романтические позиции были отчетливее всего зафиксированы в "Речи о мифологии" Фридриха Шлегеля: "В нашей поэзии отсутствует то средоточие поэтического искусства, которое было у древних, — мифология, и все существенное, в чем современное искусство уступает античности, можно объединить в словах: мы не имеем мифологии... Древняя мифология примыкает к живому чувственному миру и воспроизводит часть его, ноная должна быть выделена в противоположность этому из внутренних глубин духа"⁹. Художественное мифотворчество романтиков в его разнообразных вариантах, может быть, нагляднее всего проявилось в творчестве Новалиса: "Гимны к ночи", "Генрих фон Офтердинген", "Ученики в Саисе". Роман "Генрих фон Офтердинген", являющийся романом-мифом уже потому, что в центр его поставлен мифический средневековый миннезингер, представляет собой целый каскад экспериментального романтического мифотворчества: от вольных лирических трактовок мифов об Орфее и Атлантиде до сказки мифического Клингзора, дающей яркий образец субъективного мифотворчества в жанре аллегорической сказки. Источником мифотворчества у Новалиса, как и у Ф. Шлегеля, являются "глубины духа", как он сам пишет в одном из "Фрагментов": "Мы мечтаем о путешествии во вселенную: но разве не заключена вселенная внутри нас? Мы не знаем глубин нашего духа. Именно туда ведет таинственный путь. В нас самих или нигде заключается вечность с ее мирами, прошлое и будущее. Внешний мир — это мир теней, он бросает свою тень в царство света"¹⁰. Путешествие в "глубины духа" на практике у многих романтиков оказывалось путешествием в мечты и сны,

в миф и сказку. Сказка для Повалиса – "канон поэзии", для него "все поэтическое должно быть сказочным"¹¹. "Истинная сказка должна быть одновременно пророческим изображением, идеальным изображением, абсолютно необходимым изображением. Истинный сказочный поэт есть провидец будущего"¹².

Вышеназванные факты и мотивировки Ф. Шлегеля и Новалиса можно без особого труда сопроводить параллелями из высказываний и произведений модернистов и уже отсюда выстраивать мостик преемственности – хотя бы так, как это делает Р.-Д. Клуге, постоянно сближающий символизм и модернизм и возводящий их к романтизму¹³. Параллелей и общих внешних черт действительно так много, что лучше сразу же обратиться к поискам уточняющих различий, которые бы оттеняли эти параллели и уточняли характер преемственности. В данном случае – и опять-таки в связи с мифологизированием – эти различия, может быть, достаточно наглядно обнаруживаются в восприятии романтиками и модернистами соотношения Космоса и Хаоса, поскольку оба понятия играли заметную роль в их теоретических и художественных построениях. На политико-идеологическом уровне нельзя не заметить параллели на исходном рубеже поиска – в антибуржуазности тех и других. Но антибуржуазность романтиков, сопровождавшаяся болью, разочарованием, трагической раздвоенностью, все же никогда не переходила в ощущение тотального катастрофизма, которое было характерно для многих модернистов и нередко сопровождалось крайними проявлениями аморализма, цинизма, вообще разрушительными тенденциями (речь, разумеется, идет о творчестве, хотя все эти тенденции не могли не проявляться и в самой жизни). "Конец света" – так называется ставшее программным стихотворение немецкого экспрессиониста Якоба Ван-Годдиса, написанное в 1911 г. В том же году двадцатилетний И.Р. Бехер, чудом выжив после попытки гротескного самоубийства (гротескного потому, что, пытаясь подражать романтику Г. фон Клейсту, застелившемуся в 1811 г. *вместе* со своей возлюбленной, Бехер смог осуществить "преемственность" лишь наполовину: он застрелил возлюбленную, а себя только тяжело ранил), пишет полную хаоса и смятения поэму "Страждущий. Гимн Клейсту", передающую ощущение духовной катастрофы:

...Куда идти?! Сюда? Туда?

А может быть сюда? Или туда?! –

Обломки скал вздыбляются
Дико и тупо из тусклой
 Монотонной отчаянности...

На песке и скалах пылает
Ослепляющий день... О, горящее сердце!
- О-о-о Земля! Куда-же- -мне- - - идти - - - -

(Перевод мой. – А.Г.)

Хаос романтиков гораздо более гармоничен, чем хаос модернистов. Хаос – это созидательный миф романтиков, их вера в возможность созидательно-творческого человеческого участия в делах Вселенной. "Ранние романтики, в том числе и Новалис, рассматривали Хаос как созидающую силу, как возможность осуществления различных вариантов действительности. Решениям и переустройствам каждый раз предшествует хаос, состязание мотивов, примеривание, угадывание, сопоставление... "Хаос есть та запутанность, из которой может возникнуть мир", – писал Ф.Шлегель"¹⁴. Путь в Хаос является для Новалиса попыткой уйти из механистически запрограммированного Космоса цивилизационного пространства к первоисточкам, в "глубины духа", в сферу творческую и творящую. При этом у романтиков, как правило, – и в этом модернисты от них заметно отличаются – не возникало желания разрушать неприемлемый для них Космос цивилизационного пространства, они просто пытались уйти за его пределы (как Рене у Шатобриана или Чайльд-Гарольд у Байрона – подобных примеров множество), а если романтические герои и протестуют в рамках самого цивилизационного пространства, то они выступают чаще всего в защиту Закона (политического и юридического, но чаще нравственного), который был нарушен, в результате чего пострадало человеческое достоинство (таков конфликт большинства произведений Генриха фон Клейста, но даже и в "восточных поэмах" Байрона прослеживается та же мотивировка). Экспрессионисты (и это можно отнести ко многим модернистам) устраивают свой "бунт", как правило внутри цивилизационного пространства, они "взрывают" его, что на практике очевиднее всего сказывается в их разрыве с традиционными литературными формами, который у романтиков далеко не столь очевиден. На практике романтиков далеко не всегда легко отделить от сентименталистов – один пример В.А. Жуковского чего стоит, творчество которого сам А.Н. Веселовский уверенно относил к сентиментализму.

Но вернемся к проблеме хаоса у романтиков и модернистов. Воспользуемся сначала опять эмпирически взятой цитатой из Новалиса: "В истинной сказке все должно быть чудесным, таинственным, бессвязным и оживленным, каждый раз по-иному. Вся природа должна чудесным образом смешаться с целым миром духов; время всеобщей анархии, беззакония, свободы, природное состояние самой природы, время до сотворения мира. Это время до мира дает как бы разрозненные черты времени после мира, подобно тому как природное состояние есть как бы образ вечного царства. Мир сказки есть мир, целиком противоположный миру действительности, и именно потому так же точно напоминает его, как хаос — совершенное творение. В будущем мире все станет таким же, как оно было в мире давно прошедшем, и в то же время совершенно иным. Будущий мир есть разумный хаос: хаос сам в себя проникший, находящийся и в себе и вне себя"¹⁵. Новалис — и не только он — пытается уловить контуры будущего, проникнув в стихию творящего и, естественно, мифического, Хаоса прошлого. Идеализация прошлого, Средневековья, которая присутствует и у Новалиса и у подавляющего большинства романтиков, была именно потому и возможна, что Средние Века были значительно ближе к незамутненным истокам, к животворящему Хаосу, чем запутавшаяся в ложных цивилизационных ходах современность. Поэт, художник представлялся Новалису магом, ясновидцем и пророком, способном благодаря гениальной интуиции спуститься по оси времени через сотворенный уже исторический Космос в до-исторический Хаос, где упраздняется не только История, но и само Время, поскольку в самотворящей стихии Хаоса стираются грани между прошлым, настоящим и будущим.

Основан Вечности заветный град,
В любви и мире позабыт разлад.
Прошли, как сон, страданья вековые
И жрицей Сердца стала вновь София.

(Перевод В. Гиппиуса)

Этой песней Сказки заканчивается у Новалиса первая, завершенная часть романа "Генрих фон Офтердинген". Но этот путь в "Вечности заветный град" для ранних романтиков йенской, гейдельбергской или "озерной" школ никогда не начинался в текущей современ-

пости и никогда не был связан с какой бы то ни было внешней ломкой или переустройством этой современности. Путь этот всегда вел в глубину — будь это глубина национальной народной истории (отсюда исторические драмы, романы, огромный интерес к фольклору и вообще ко всему старинному срезу исторических форм народного бытия, включая языческую мифологию, нравы, обряды и обычаи) или глубина человеческой личности, и не в последнюю очередь личности самого писателя-романтика. Эта глубина отнюдь не всегда была столь философско-эстетически просветленной, как у Новалиса, для которого Ночь, Смерть и Хаос — как философские и эстетические категории и принципы — было несравнимо глубже и желаннее, чем День, Жизнь и Космос. В шестом "Гимне к Ночи", который так и называется "Тоска по смерти", Новалис философски и нравственно обосновывает эту свою "тоску":

В тоске о прошлом человек
В Ночь смотрит с вождельем.
Но в брэнном мире в брэнный век
Не утолим томленья.
Лишь через смерть вернувшись вспять
Блаженство обретем опять.

(Перевод мой. — А. Г.)

В философских "Фрагментах" Новалис уточняет: "Смерть — это романтизированный принцип нашей жизни. Смерть — это жизнь после смерти. Жизнь усиливается посредством смерти"¹⁶. В последней фразе можно усмотреть некий зародыш экзистенциализма, но главное здесь все же — философское стремление осмыслить жизнь в ее целостности, которая включает в себя и смерть, отказ от абсолютизации сиюминутного и краткого мгновения человеческой жизни и попытка вернуть всю полноту бытия, достижимую лишь в состоянии постоянного творческого движения, изменения и становления, то есть в состоянии, которое в сознании йенских романтиков идеально соотносилось с мифом о творящем и самотворящем Хаосе. Этого состояния творческой полноты бытия можно достичь лишь перейдя (или преодолев) порог жизни и смерти, ибо фрагмент, который представляет из себя конкретная земная жизнь, никак не может вобрать в себя всей полноты бытия. "Умри и возродись!" — этот космический и при-

родный принцип, хорошо известный древним мифологиям (вспомним хотя бы миф о Фениксе или мифы о временах года), постоянно осмыслявшийся Гёте, был воспринят и романтиками. Разработанная Йенцами эстетика романтического универсализма в ее основных категориях (универсальный романтический роман, включающий в себя все жанры и роды поэзии, романтическая ирония, суть которой в постоянном нарушении границ между вечным и сиюминутным, безусловным и обусловленным; "Ирония есть ясное осознание вечной изменчивости, бесконечно полного Хаоса", — утверждал Ф.Шлегель¹⁷); а также принцип фрагмента (причем фрагментом мог быть и целый роман, как "Генрих фон Офтердингген" Новалиса), который должен был подчеркивать постоянство движения и становления, принципиальную незавершенность и незавершимость этого процесса), достаточно ясно отражала их мифическую, философскую и эстетическую установку на достижение художником состояния творящего Хаоса. Прежде всего поэтому сказки и сновидения заняли столь большое место в их творчестве — здесь как бы сами собой стираются грани между фантазией и действительностью, между мифом, покидающим пределы сиюминутного и стремящимся к вневременности, и реальной конкретикой.

Попытаемся теперь перебросить эмпирические мостки к модернистам. При всей многоликости и по сути пока еще необычности многочисленных модернистских течений XX в., видимо, есть смысл взглянуть на них панорамно, с некоторого уже удаления, чтобы потом, постепенно приближаясь, сравнивать, совпадает ли эта внешняя картина с сущностью тех или иных из этих течений. Первое, что бросается в глаза уже в самих названиях этих течений — это некая энергетика ломки и модернизации, некая устремленность вперед и в будущее, некая претензия на "сверх" и "выше", некая агрессивность и вызов: "модернизм", "авангардизм", "футуризм", "дадаизм", "акмеизм", "сюрреализм" — уже в названиях декларируются заявки на превосходство и исключительность, многократно размноженные в литературно-эстетических манифестах. Если романтики, не принимая буржуазную современность, идеализировали историческое Средневековье или вообще апеллировали к доисторическому мифическому прошлому, то многие модернисты и особенно их наиболее внешне выдвинутая вперед часть — авангардисты — с самого начала впа-

дают в трудно объяснимое противоречие: с одной стороны, им противна традиционно унаследованная буржуазная современность (отсюда протест, Эпатаж, ломка традиций, вплоть до их полного отрицания, провозглашенного еще Маринетти и дожившего до наших дней в лице "новых левых"), с другой стороны, не желая понять и признать это, они вынуждены пользоваться всеми элементами унаследованной культуры, потому что ничего другого кроме унаследованной культуры нет и быть не может. Можно приводить сотни примеров из модернистских и авангардистских лозунгов, все они будут только подтверждать эту мысль. Но все же раскроем "Первый манифест футуризма" (1909): "А ну-ка, где там славные поджигатели с обожженными руками? Давайте-ка сюда! Давайте! Тащите огня к библиотечным полкам! Направьте воду из каналов в музейные склепы и затопите их!.. И пусть течение уносит великие полотна! Хватайте кирки и лопаты! Крушите древние города!"¹⁸. Есть ли в самих этих лозунгах хоть что-нибудь нетрадиционное, не укорененное в самой человеческой истории? При непредвзятом взгляде здесь все абсолютно традиционно. Города разрушались и крушились всегда: сколько раз на протяжении истории горел и уничтожался Рим? Где древний Вавилон и Карфаген, который "должен быть разрушен"? А сколько раз горела, разрушалась и поджигалась Москва? И так вплоть до Хиросимы и Нагасаки и всех последующих разрушенных городов. Где знаменитая библиотека в Александрии, о которой осталось столько легенд? Какис замыслы лежали в основе ее уничтожения? "Кирки и лопаты", которыми футуристы собирались все "крушить", являются сами по себе великолепными достижениями традиционной человеческой культуры, на изобретение и усовершенствование которых ушли целые тысячелетия. Можно на многих страницах и гораздо более пристально анализировать манифесты авангардистов и этот анализ только подтвердит, что весь их бунт против традиций был сплошной мистификацией, пускай и не всегда ими ясно осознававшейся, — человек не может уйти от традиций и от культуры так же, как он не может уйти сам от себя. С этой точки зрения точно так же наивно выглядят и все громкие попытки футуристов и прочих авангардистов разрушить язык. Если непредвзято прочитать, например, "Технический манифест футуристской литературы" (1912), то первое противоречие — на которое исследователи, кажется, не обращают внимания, — состоит в том, что все многочисленные указания и правила, по которым Маринетти предлагает разрушать унаследованный традиционный язык,

даются на этом же самом традиционном языке с соблюдением всех его традиционных правил. То же относится и к живописи, где основой основ составляют краски (а ведь новые краски и новые сочетания цветов изобретались на всем протяжении истории живописи, и в этом тоже состоит ее традиция), а когда модернисты пытались использовать вместо красок другие средства, то они все же, как правило, использовали все то, что уже бытовало в обиходе человеческой жизнедеятельности, и новаторство здесь состояло лишь в том, что используемые модернистами предметы и материалы приобретали новый контекст и новые функции, становились в определенном смысле символами, эстетический смысл которых (даже если эти картины были направлены на разрушение традиционной или вообще всякой эстетики) определялся зрителями и художественной критикой. Основным выводом из сказанного заключается в том, что даже самые отчаянные разрушители из модернистов не могли разрушить традиции или выпрыгнуть из них. Но это вовсе не значит, что в их разрушительных попытках вообще не было никакого смысла (в том числе и эстетического).

Здесь в самый раз затронуть вопрос об отношении модернистов к традиционной эстетике. Сразу же надо оговориться, что такой единой эстетики просто не существует. Каждая эпоха дает свой достаточно разноречивый набор эстетических устремлений, и к XX в. этих противоборствующих, а порой и взаимоисключающих эстетических тенденций накопилось уже так много, что никакая ломка эстетических традиций не могла обойтись без использования уже имевшихся традиций. С.Зенкин в статье "Писатель в маске монстра" довольно четко проследил имморалистическую традицию в западной (прежде всего во французской) литературе начиная с эпохи Просвещения¹⁹, и совершенно ясно, что авангардисты, давая "пощечину общественному вкусу", в принципе ничего нового не изобретали, потому что эти "пощечины" раздавались уже задолго до них. Другое дело, что пытаясь отрицать традицию вообще, авангардисты, часто сами того не предполагая, изобретали велосипед, пытаясь приписать себе и лавры этого изобретения. Существует много разных попыток определить место авангарда в рамках модернизма, в том числе и исходя из принципа отношения к традиционной эстетике. А.Н.Дорошевич, например, видит "основной признак авангардизма как крайнего проявления модернизма в целом, включающего в себя и школы, чьи устремления остаются в рамках чисто эстетических требований", в ломке "установившихся принципов строения художественной формы и норм

вкуса", которая "является для художника-авангардиста основным путем к "прямому", не опосредованному с помощью существующих эстетических и идеологических принципов, в большинстве случаев — внеэстетическому воздействию на способность эстетического переживания"²⁰. Мы сознательно процитировали статью "Авангардизм" из "Литературного энциклопедического словаря", чтобы напомнить о начале данной статьи и на конкретном примере показать, как трудно увязываются на практике попытки теоретического обобщения с конкретным историко-литературным материалом. В приведенной формулировке практически ничего не подтверждается литературной реальностью. О традициях мы уже сказали. Все модернисты опираются на традиции (даже в манифестах!), но они опираются на *разные* традиции, а потому и сами они очень разные. В рамках краткой теоретической формулировки проблема не проясняется, а затуманивается. Что такое "чисто эстетические требования", если эти требования изменяются на протяжении всей истории литературы (напомним лишь о настоящих баталиях французских романтиков с классицистами)? Установившиеся "нормы вкуса" тоже "ломаются" постоянно, и общество, как правило, воспринимает эти "ломки" довольно болезненно — напомним о судебном преследовании Г. Флобера за "Госпожу Бовари" и Ш. Бодлера за "Цветы зла" (и то и другое в 1857 г.). Романтиков тоже постоянно преследовали и ругали за аморализм и за нарушение "норм вкуса" — в связи с У. Вордсвортом эту проблему недавно весьма уместно поставил А.В. Карельский²¹, но можно напомнить и о романе "Люцинда" Ф. Шлегеля, и о "Римских элегиях" Гёте, которые в свое время казались сверхаморальными и сверхэротическими, а спустя некоторое время (когда эстетический вкус критиков и читателей постепенно дорос до Гёте?) стали восприниматься как живая и потрясающая классика. То же можно сказать и о "внеэстетическом воздействии" — по этому принципу "Лука Мудицев" и вся русская потаенная эротическая литература, сейчас многократно переиздаваемая, могут быть смело отнесены к авангарду. Очевидно, что модернизм и авангард еще слишком близки и в глубине своей еще далеко не освоены в рамках той новой исторической поэтики, о создании которой мечтает А.В. Михайлов. Тем более, что и модернизм и авангард все еще живы во всякого рода "пост"—"нео"—"анти"—и "абсурд" — течениях современности. Всех этих течений, в совокупности взятых, все же слишком много, чтобы можно было отделать-

ся от них как от некоего наваждения, которое со временем может пройти, как проходит, например, непогода или солнечное затмение. Реальнее кажется предположение, что все модернистские и авангардистские выкрутасы XX в., уже в XXI в. будут казаться далекой и романтической классикой. И не только по принципу "что пройдет, то будет мило", а по каким-то внутренне необходимым законам самого искусства, в котором, как мы пытались обозначить, центральную роль продолжают играть проблемы мифа и слова.

Какой же миф пытались изобрести и утвердить авангардисты? Видимо в основе его лежала идея некоего — и для очень многих желанного — будущего, достичь которого можно тем скорее, чем решительнее будет разрыв с прошлым и настоящим ("отряхнем его прах с наших ног!"). Это была попытка осмыслить век наступающей технической цивилизации и подобрать адекватные ему средства художественного выражения. Авангардисты пытаются угнаться за временем или даже опередить его — отсюда частая смена "измов", ибо "прах" надо "отряхивать" постоянно, иначе он палипает и начинает замедлять движение в мифическое будущее. Но "будетляне" с самого начала были очень разными и по отношению к мифу о будущем: в модернизме представлен весь мыслимый спектр взглядов на это будущее — от катастрофического ощущения "конца света" у многих экспрессионистов (но не только у них) до совершенно неистребимой веры в "светлое будущее", сверхрелигиозной жертвенности по отношению к нему ("и как один умрем в борьбе за это"). Доживаемый нами уже век невиданных катастроф и невиданного качественного скачка технических возможностей цивилизации воспринимался у своих истоков по-разному. И от того, как он воспринимался, зависело и отношение к традиции, тот "джентльменский набор", который каждый художник определял для себя в "ассортименте" наличных исторических традиций.

Романтизм на сегодняшний день при всей его внутренней сложности выглядит в эстетическом плане как явление гораздо более цельное и завершенное, чем модернизм. Безусловно, свою роль здесь играет и разная историческая дистанция, но только ли в ней одно дело? В свете наших эмпирических наблюдений представляется, что попытки многих авангардистов избавиться от прошлого и настоящего и сразу скакнуть в будущее были совершенно наивными и историче-

ски бесперспективными. Эстетически тоже — именно поэтому наиболее талантливые и умные из авангардистов рано или поздно уходили в своем творчестве от "измов" (хотя по разным обстоятельствам во внешних и рассчитанных на публику декларациях эта связь порой сохранялась) и старались разглядеть и выразить "времен связующую нить"²². Романтики же постоянно вслушивались в гул истории — реальной и мифической, — и если они и мыслили возможным "скачок" в будущее, то только из прошлого. Глубина погружения в прошлое (в историческое, мифическое, личностное) придает творчеству романтиков масштабность, которая до сего дня остается неисчерпанной. Эта же глубина позволяла романтикам распознавать противоречия современной им эпохи, которые по-настоящему (то есть в самой жизни) раскрылись только в XX в. — отсюда и неугасающий интерес к романтизму.

Почти все крупнейшие художники XX в. так или иначе испытали воздействие модернизма — независимо от того, были ли они непосредственно причастны к той или иной группе или течению. Но на самом деле, очевидно, речь должна идти не столько о воздействии модернизма как такового, сколько о воздействии самой эпохи, которая ставила новые вопросы и требовала ответов. И в поисках этих ответов крупнейшие художники — сознательно или инстинктивно — идут вслед за романтиками: в историческое или мифическое прошлое. Вспомним роман "Улисс" Д. Джойса, "Иосиф и его братья" Т. Манна, диалог Г. Манна о Генрихе IV, "Смерть Вергилия" Г. Броха... Почти словами писателя-романтика выразил эту связь с прошлым У. Фолкнер: "В действительности нет такого понятия, как "был", потому что прошлое существует сегодня. Оно является частью каждого мужчины, каждой женщины, каждого момента. Предки человека, его происхождение являются его частью в любой момент. Поэтому человек, характер в повествовании в каждый момент действия является не только самим собой, он представляет собой все то, что сделало его, и длинная фраза есть попытка вобрать его прошлое и, возможно, будущее в момент действия"²³. Сегодня вряд ли кто станет сомневаться, какая огромная культурная традиция стоит за творчеством Ф. Кафки или Г. Гессе, но разве она не стоит и за такими модернистами, как Г. Бенн или Т.С. Элиот? А великий "будетлянин" В. Хлебников разве случайно обращался в поисках "самовитого сло-

ва" к древнейшим срезам славянских языков и именно там искал ответы на свои вопросы о языке будущего?

На этом мы вынуждены пока закончить наши эмпирические наблюдения, которые, разумеется, лишь приоткрывают заявленную тему, — на большее данная статья и не претендует. Остается лишь внятно сказать, что непосредственный жизненный опыт и многолетние занятия литературой постепенно подвели автора статьи к мысли, что миф вовсе не представляет собой некую раннюю ступень человеческого восприятия мира, миф является важнейшей, сущностной чертой человеческого сознания, видимо, представляет собой ядро самого типа человеческой психики. Данная статья — первая попытка осмыслить эту мысль в литературоведческих категориях, посмотреть, как миф — этот космос человеческой истории и психики, явленный в слове, — продолжает свою "работу" у романтиков и у модернистов. То, что о мифе на сегодняшний день существует практически уже необъятная литература, хорошо известно автору статьи, отчасти и поэтому он вынужден был в данном случае избрать путь субъективных эмпирических наблюдений.

Примечания

¹ *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики в истории немецкой культуры (Очерки из истории филологической науки). М., 1989. С. 230.

² Некоторые итоги работы в данном направлении подведены в кн.: Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986. См. также серию коллективных трудов ИМЛИ "Теория литературных стилей", вышедших в 1976, 1977, 1978 и 1982 гг.

³ *Михайлов А.В.* Проблемы исторической поэтики... С. 230.

⁴ В качестве примера сошлется на фрейдистское литературоведение, которое продолжает активно развиваться, практически совершенно обособленно.

⁵ От Иоанна, 1, 1–3.

⁶ *Вейсман А.Д.* Греческо-русский словарь. М., 1991. С. 829.

⁷ *Лосев А.Ф.* Философия. Мифология. Культура. М., 1991. С.134.

⁸ *Мелетинский Е.М.* Миф и литература // Мифологический словарь. М., 1991. С. 657–658.

- 9 Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1980. С. 63.
- 10 Там же. С. 106.
- 11 Там же. С. 98.
- 12 Там же. С. 99.
- 13 В том числе: *Клуе Р.-Д.* О русском авангарде, философии Ницше и социалистическом реализме (Беседа с Е. Ивановой) // Вопросы литературы. 1990. № 9. С. 64–73.
- 14 *Подольский А.Д.* Комментарии в кн.: Литературные манифесты западноевропейских романтиков. С. 546.
- 15 Там же. С. 99.
- 16 Там же. С. 106.
- 17 Там же. С. 61.
- 18 Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века, М., 1986. С. 162.
- 19 Иностранная литература. 1993. № 1. С. 138–149.
- 20 *Дорошевич А.И.* Авангардизм // Литературный энциклопедический словарь. М., 1987. С. 9.
- 21 *Карельский А.В.* От переводчика // Иностранная литература. 1992. № 8–9. С. 232–233.
- 22 Это очевидно и для серьезных исследователей модернизма и авангарда, см., например: *Рид Г.* Футуризм, Дада, сюрреализм. Глава из книги "Краткая история современной живописи" // "Бездна". "Я" на границе страха и абсурда. Санкт-Петербург, 1992. С. 98–117.
- 23 Цит. по: *Грибанов Б.* Мир Уильяма Фолкнера // *Фолкнер У.* Сарторис. Медведь. Осквернитель праха. Минск, 1986. С. 16.

СИМВОЛИЗМ И АВАНГАРД В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ – ПЕРЕЛОМ ИЛИ ПРЕЕМСТВЕННОСТЬ?

В конце 60-х годов на литературоведческой конференции в Белграде иностранные слависты в первый раз заговорили о стилевом направлении "русского авангарда". Тогда им резко возразил Виктор Жирмунский, один из ведущих советских историков литературы, современник и участник того же направления. Он указал, что в отличие от других литератур конца XIX – начала XX в. в России ни поэты, ни критики не употребляли понятия "авангард", которым теперь пытаются охарактеризовать тот период¹. Несомненно, Жирмунский был прав. Но неоспоримо и то, что приблизительно с 10-х годов нашего века в русской литературе появились тенденции и группировки, которые в других европейских литературах назывались "авангардистскими". Для них характерны ожесточенный, непримиримый антитрадиционализм, отказ от всякой эстетической традиции, разрушение привычных в прошлом художественных форм, жанров и приемов; наконец, частично доведенная до абсурда попытка выдвинуть иное содержание, темы и приемы, раньше не признававшиеся художественными и не отвечающие традиционным вкусам образованного читателя. Новые темы воплощались провокационным и даже шокирующим образом. Такой метод изображения был направлен на уничтожение сущности и качества художественного или эстетического вообще. Посетители этой революционной творческой мысли старались в конечном итоге соединить утилитарную деятельность человека с художественной. Представители нового искусства соединялись в группы нередко международного характера и провозглашали свои принципы и цели в манифестах и лозунгах. Исследователи оценивают их радикальное новаторство как новое качество в истории искусства.

Обычно художник старается познать мир или через экстатическое исступление и мифотворчество или с помощью интеллектуального умозрительного анализа. Так же двойственно действует и авангардистская литература: с одной стороны, индивидуальный бунт против миропорядка, с другой стороны, конструктивная коллективная деятельность. Нет единой авангардистской теории. Понятие "авангарда" предполагает постоянную динамичность и непрерывное стремление к переделке культуры и общества. Это относится прежде всего к русской авангардистской литературе, стремившейся соотнести творческую практику с социальными требованиями. Никогда за всю долгую историю русской литературы не отвергались столь радикально традиции и достижения отцов и прадедов. Так, например, в одном из самых известных, пожалуй, манифестов кубофутуристов с характерным провокационным названием "Пощечина общественному вкусу" (1913) говорится, что надо сбросить с парохода современности всю литературу от Пушкина до Блока. С особой ожесточенностью клеймятся в нем непосредственные предшественники и современники футуристов, а именно символисты — Блок, Белый, Брюсов, Вячеслав Иванов и другие.

Многие исследователи авангарда унаследовали это отношение к символизму. Например, Петер Бюргер и Александр Флакер²; два наиболее видных историка литературы этого периода, включают символизм в аристотелевскую традицию и рассматривают его даже как кульминацию классической эстетики гармонии².

Однако мы полагаем, что новаторство авангарда было на деле меньшим, чем в провокационных выступлениях, где авангардисты выражали претензии на исключительное представительство всего нового и современного в искусстве³. Чтобы это доказать, необходим небольшой экскурс в прошлое, лишь беглый взгляд на основные принципы восприятия художественного произведения в доавангардную эпоху.

Традиционное понимание искусства и литературы основывается на чувстве прекрасного и подражательном ("миметическом") характере литературного произведения. Это значит: переживаемая действительность или ее фрагмент при воспроизведении идеализируется. Произведение гармонично и представляет собой эстетически совершенный образ или предмет. Так, например, стихотворение Пушкина (см. Приложение) изображает переживания в лунную ночь, что до-

ставляет читателю эстетическое наслаждение. Читателю будто передается настроение стихотворения: оно его полностью захватывает.

В зависимости от стилевой ориентации упор делается либо на художественной форме (красоте изображения), либо на правдивости содержания, определяющего художественную форму, как например в реализме. Но в любом случае содержание художественного произведения выражает что-то вполне реальное, возможное или вероятное (настроения, чувства, откровения, видения, фантазии, сны и т.д.). Содержание постижимо и доступно для понимания. Образы – совершенны по форме, гармоничны, выражают типичное. Здесь "типичное" следует понимать как некие обобщения.

Этот идущий от Аристотеля прием художественного изображения ставился под сомнение уже в последние десятилетия XIX в. Во второй половине прошлого столетия отмечались отдельные и еще робкие попытки расширять область искусства, его этические и онтологические пределы, давать волю фантазии, вдохновению и творческой свободе, экспериментировать с формой и тематикой поэзии, как это делали, например, Бодлер, писавший стихотворения на злые, недостойные и безнравственные сюжеты, или Малларме, который пытался выразить в стихотворении то, чего в реальности не существует, а что может *создавать* единственно и исключительно только поэтический язык, именно le Néant или ничто.

Вместе с тем в конце XIX века была подвергнута основательной критике вся культурная традиция. Радикальная критика культуры нашла свое крайнее выражение в работах Фридриха Ницше. Согласно Ницше, вся существующая история и культура есть не что иное, как предыстория, подавление и порабощение свободных творческих замыслов человека, которого любой политический режим или общественный строй с соответствующими материальными и социально-экономическими условиями принуждали к подражанию, послушанию и подчинению. Эта постоянная духовная неволя порождала – согласно Ницше – фальшивые метафизические идеи и в связи с ними – веру в мнимое существование потусторонней силы, веру в Бога. Искусство определялось как богослужение. Это значило – славить Бога и верить, что Бог открывается человеку в современном произведении искусства. Поэтому следовало освободить человека от этих иллюзий, уничтожить все традиционные ценности и идеалы, совершив ради-

кальную переоценку ценностей. Только свободный человек с большой буквы будет способен к самопознанию, к созданию своего мира и не будет зависеть ни от трансцендентного Бога, ни от им ниспосланной власти общества или государства. Если человек преодолеет страх перед высшей властью, смертью, страшным судом, если он перестанет бояться Бога и примет свою жизнь как единственную и высшую ценность, то возникнет инос самоощущение, самоощущение свободного и смелого, готового идти на риск индивидуума. Тогда реальность будет не объектом для подражания, а материалом, который можно и должно осваивать, переделывать, из которого можно создавать, фантазируя, нечто новое, небывалое, пусть даже безумное, непонятное, но творческое. Только безумец, только поэт – истинно свободный человек, – говорит Ницше⁴. Творческие силы человека рождает его неудержимая любовь к жизни, чувственные наслаждения, опьянение, хмель и оргазм как стихийные переживания бытия.

Практическим последствием философской революции был постулат, что искусство и литература ни в какой форме не должны служить обществу, выполнять его этический, нравственный, социальный или политический заказ. Художник должен освободиться от традиционных формы и содержания. Художник должен уметь рисковать. Нет смысла уважать прошлое и традицию как сохранение устарелого и ненужного наследия, точно так же нет смысла верить в прогресс, в будущее как результат неуклонного и прямолинейного исторического развития. Искусство как область неограниченной человеческой свободы спонтанно создает нечто неожиданное, единственное и неповторимое, в нем человек реализует себя наиболее глубоко и полно, тогда как во всех других областях жизни человек зависит от внешних и чуждых ему материальных факторов. Поэтому искусство является не только составной частью человеческой жизни, искусство – это кульминация жизни вообще, искусство и жизнь неотделимы.

Эти провокационные и, по сути дела, авангардистские мысли Ницше выражал в тот исторический период, когда Европа все больше теряла спонтанность и свободу творчества. Это было время индустриализации и технического прогресса, развития капитализма и позитивистской философии, возникновения пролетариата и массовых движений. Это было время профанации религиозных идеалов. Все это приводило к исключительному признанию только материальных цен-

ностей, которые превращали человека в раба социально-экономических законов.

Прусско-французская война 1871 г., экономический кризис и массовая безработица 1873 г., первая русская революция 1905 г. Эти и другие потрясения вызвали глубокие сомнения в философском оптимизме позитивистской мысли и повлекли за собой на рубеже веков общеевропейский культурный кризис. Он оказался еще более глубоким, породив кризис европейской интеллигенции, которая, поставив под сомнение технический прогресс и индустриализацию, протестуя против социальной несправедливости капиталистического общества, отрицая религию, этику и традиционное искусство, искала новые духовные и интеллектуальные ценности, переживая идеологическую дезориентацию и душевное одиночество⁵.

На этом фоне некоторым литераторам и критикам казалось больше невозможным изображать в своих произведениях общественную реальность, которую они отрицали. Их отход от реализма и реалистического художественного метода следует рассматривать не как бегство в замкнутый круг "искусства для искусства" (*l'art pour l'art*), а как радикальный протест и отказ от современности. Они ссылались на опыт французских символистов, на Ф. Ницше, на З. Фрейда и К. Юнга, на революционную теорию К. Маркса, на стихийную поэзию Уолта Уитмена, на идеи анархизма и нигилизма. Их всех объединяло непримиримое *отрицание* капиталистического общества. Но они были художниками и не вступали в политическую борьбу, полностью отдавая себя новому свободному искусству. Это означало отказ от аристотелевской или предметной традиции (Схема, столбец 1-ый). А вместо нее – шокирующий эксперимент, разрушавший представление об искусстве как царстве гармонии и красоты. Из произведения искусства ушли традиционно совершенные формы и идеальное (или типическое) содержание. Стали воссоздаваться исключительно необыкновенные, порой патологические чувства и ощущения, кроме того – безобразное, безнравственное, загадочное, неясное и т.д. Авторы отказывались от всех нормальных пропорций, от законов пространства, времени и причинности, от предметности, разрушали нормы поэтического языка, собирая из его обломков что-то совсем необычное, ирреальное, несуществующее:

Я ищу того,
чего не бывает,
никогда не бывает, —

пишет, например, в одном из своих стихотворений Зинаида Гиппиус.

Разрушение традиционных законов, правил и принципов искусства, поиски нового творческого видения, отказ от реальности как материала для произведения искусства, от предметности и рискованное обращение к непонятным образам, — вот где начало того, что можно назвать "историческим авангардом". Этот "коперниканский" коренной перелом в истории искусства и литературы, переход от подражания реальному и прекрасному к поискам иной, новой, антиэстетической, автономной, фиктивной реальности в произведении искусства был впервые предпринят символистами (см. Схему, столбец 2-й). Как известно, начало символизму в России положили Д.С. Мережковский своим манифестом "О причинах упадка и о новых течениях в современной русской литературе" (1893) и Валерий Брюсов своими сборниками "Русские символисты" (1894). Позднейшее авангардистское, точнее — футуристское иконоборчество только радикализовало те приемы и принципы, которые уже были выдвинуты в конце XIX в. символистами.

Однако недостаточно лишь критически пересмотреть антитрадиционализм авангарда, необходимо проанализировать его основные приемы и принципы и проверить, насколько они на самом деле самостоятельны и новы и не были ли они уже выдвинуты символистами. Это мы и попытаемся сделать в следующих семи тезисах.

Первый тезис: Остранение как диссонанс.

Символистская поэтика не оттачивает и не доводит до совершенства традиционные художественные приемы с целью создания новой гармонии. Она использует их так, чтобы возбудить ощущения и представления, не имеющие ничего общего с действительностью, а как бы складывающиеся из обломков деконструированной реальности. Сравним начало стихотворения Пушкина (первый столбец Приложения) со стихотворением "Творчество" символиста Брюсова. В обоих стихотворениях описывается лунная ночь. Но читатели брюсовского стихотворения чувствовали себя сбитыми с толку и даже осмеянными, так как им в стройной форме внушалась "неприемлемая ерунда". На вопрос журналиста, что он хотел сказать своей бессмысленной

картиной, Брюсов ответил: "...Какое мне дело до того, что на земле не могут быть одновременно видны две луны, если для того, чтобы вызвать в читателе известное настроение, мне необходимо допустить эти две луны, на одном и том же небосклоне".⁷

Подобные мысли есть и в работе Василия Кандинского "О духовном в искусстве"⁸.

Символистская поэзия направлена на неопределенное, смутное, туманное, – на тайные смыслы предметов, далекое неясное будущее. Верлен называл эту неопределенность поэзии "музыкой".

Авангардистская критика подтрунивала над такой литературой, видя в ней лишь l'art pour l'art. Однако она не учитывала, что только традиционная эстетика основывается на гармоническом соответствии формы и содержания. В символизме же комбинация художественных приемов претендует на некую иррациональную самостоятельность – литературное произведение обретает таинственность и – дезориентирует читателя. Непонятное сочетается с прекрасным, что воспринимается как диссонанс. В стихотворении Брюсова его создает сочетание мастерской традиционной формы с "бессмысленным" содержанием.

Остранение как диссонанс между содержанием и формой радикализировал авангард на волне деканонизации. Но впервые изобрели такие приемы символисты. Это прослеживается и в размерах и рифмовке стиха. Тонический акцентный стих до Маяковского уже знали Белый и Блок, но они употребляли не только его.

Второй тезис: Деструкция и конструкция.

Деструкция и конструкция как соответствующие художественные приемы являются изобретением символистов. Творческая фантазия разрушает все мирознание. Затем из этих обломков она созидает новый мир, собирая и складывая их по законам, возникшим в глубинах души. Это суждение Бодлера немецкий литературовед Хуго Фридрих называет основным принципом модернистской послеаристотелевской эстетики⁹. Началом художественного творчества является разложение, деструкция. Из фрагментов художник создает ирреальное, беспредметное, воображаемое содержание произведения, которое нельзя оценивать по законам нормального, реального бытия (примеры – помимо стихотворения Брюсова – роман Белого "Петербург", роман-трилогия "Творимая легенда" Сологуба, пьеса Блока "Балаганчик" и т.д.).

От традиционного произведения искусства, которое реализует идеал гармонии, первым отказывается символизм.

Сознательное созидание кажущегося нелогичным мира (по Флаккеру¹⁰, это – критерий авангардизма) не является, как видим, изобретением авангарда. Но авангард воспринимает и радикализирует этот прием. Символист ожидает от своего читателя интеллектуального творческого сотрудничества в построении и довершении своего открытого произведения. Авангардист старается достичь той же цели при помощи прямого призыва, провокации и шокирования реципиента.

Третий тезис: Синкретизм художественных жанров и форм.

Так называемая поэтизация или лиризация художественных жанров и форм в символизме проявляется в размывании и внутреннем разложении канонических жанров. Поэтизация влечет за собой преобладание субъективных ассоциаций, выражающих чувство отчуждения человека и искусства от мира (ср. такие темы у символистов, как темы города, технической цивилизации, вызывающих болезненные переживания, ощущения чего-то безнравственного, и т.д.). И заостряет это авангард. Разрушение канонизированных норм и структур становится для него самоцелью. Он делает это, провокационно используя формы, до сих пор литературой не употреблявшиеся (как, например, прибаутки, частушки, плакатный и рекламный стих, документы, лозунги агитпропа и т.д.). Смысл этой процедуры сводится к размыванию границ между искусством и не-искусством. Этому отвечает и отказ от художественного характера литературного текста в так называемой литературе факта. Если символизм через лиризацию нарушал границы жанров и форм, то авангард продолжает и завершает этот процесс, не вводя никаких новых форм и жанров, а радикально уничтожая существующие.

Четвертый тезис: Открытый символ как творческий процесс.

Литературное творчество – это поиски нового слова или выражения для несуществующего феномена. Так, Маллармэ прокламирует независимость поэзии от всякой предметности и реальности¹¹. Это значит, что символистская метафора теряет свойство сравнения и семантического переосмысления, но зато творит самое себя. Она превращается в абсолютный образ, который несет в себе лишь слабые следы прообраза. Символистская метафора в своей изоляции близка к аллегории. Если Петер Бюргер определяет аллегорию как

важнейший стилевой прием авангарда и тем отделяет авангард от символизма, важнейшим стилевым приемом которого является "органический", тотальный, гармоничный символ, то он игнорирует специфику символистской метафорики¹².

Символистский символ включает в себя столько возможных значений, сколько он способен внушить восприимчивому читателю. Символ не поддается конкретному толкованию и ни в коем случае не является образным выражением традиционных, давно известных значений. В этом отношении символистский символ принципиально отличается от романтического символа, который отражает в образе хотя и не названное, но тем не менее известное (или: который отражает в образе то, что не названо), то, что есть, но не поддается языковому выражению, для чего не находится слова. Романтический символ можно сравнить по своей функции с соотношением образа и истинного, невоплощаемого прообраза в теории иконописания. Так функционирует, например, романтический символ "голубого цветка", который обозначает, "символизирует" беспредельность, бесконечную тоску по идеалу, недостижимую трансцендентность Бога, вечную гармонию и красоту.

В отличие от романтического, символистский символ обладает энергией, силой воздействия. Подобно сигналу он воздействует на читателя, вызывает в нем творческую активность, превращает его из созерцателя произведения искусства в соучастника постоянного творческого процесса.

Этот символ – недовершен, открыт; он начинает и стимулирует процесс продолжающегося, нескончаемого творчества как созидательного чтения и толкования (см. Схему, столбец 2-й). Причем читатель должен не столько угадывать, сколько предаваться переживаниям, неопределенным ощущениям, лишь предчувствуя возможные толкования, но не уточняя их и открывая возможные значения, о которых, сам автор мог и не думать.

Символ, как основной художественный прием символистов, не является традиционным, внешним выражением не поддающихся слову внутренних сущностей, его надо понимать как открытый, незавершенный феномен, как сигнал читателю, способный развернуть ассоциации, раскрывая таящиеся в себе связи и значения. Дело не в том, чтобы читатель стихотворения Брюсова разгадал, при каких условиях (допустим, мираж) на одном небосклоне могут взойти две

луны. Стихотворение это должно привести читателя в такое духовное состояние, при котором он почувствует себя способным творчески преобразовать материал, предложенный в символистском стихотворении. При этом он почувствует радость, наслаждаясь своими творческими способностями.

Символ – явление беспредметного содержания. Он разжигает воображение читателя, вызывает образы-антиподы реального мира, "антимир" как варианты другого мира. Символ сам возбуждает творческий процесс.

Это продолжение творчества в читателе является смыслом и целью символистской поэтики. Оно интересно само по себе и имеет свою собственную эстетическую ценность – как реализация индивидуальных творческих способностей читателя. Символ создает напряжение между поэтическим текстом и читателем, а не вызывает в нем гармонического удовлетворения и эстетического наслаждения. Наоборот: символ делает загадочным поэтический мир, удивляет и вызывает недоумение в читателе и тем самым призывает его продолжать и самому завершать творческий процесс. Эту мысль выразил Поль Валери следующими словами: "Мои стихотворения имеют тот смысл, который им придает читатель"¹³.

Мережковский объясняет в уже цитированном манифесте, что символ возбуждает в читателе представления, которые тот должен конкретизировать¹⁴; Брюсов называл в 1904 г. символистскую поэзию "ключами тайн", что значит: читатель-реципиент должен подобрать ключ, чтобы отпереть ассоциативное царство искусств¹⁵; Андрей Белый, наконец, выработывал последовательную теорию символизма, признававшую за читателем-реципиентом те же творческие способности, что и за автором-творцом. В процессе восприятия, аргументирует Белый, в читателе происходит психическое преобразование личности согласно творческому замыслу автора¹⁶. Таким образом читатель-реципиент вовлекается в диалектический процесс одновременного пересоздания как недовершенного, открытого сюжета литературного произведения, так и самого себя. Творчески сотрудничая с автором при чтении текста, читатель-реципиент не только открывает его духовные возможности, но познает и свои собственные творческие способности. Читатель-реципиент освобождается от пассивности, с которой он до сих пор воспринимал художественное произведение, предаваясь эстетическому наслаждению, пытаясь его понять, дивясь его красоте, вдохновляясь им.

Пятый тезис: Искусство и жизнь.

Символизм настаивает на эстетической сущности произведения, но его толкование эстетически отличается от традиционного, связанного с внешней красотой, гармонией, с чувством удовлетворения этим (в реализме – с воспроизведением общественной действительности ради ее отражения и критики). Символизм понимает эстетическое как динамичный диалектический процесс, как взаимодействие между открытым произведением и читателем-реципиентом. По сути дела, понятие "эстетики" или "эстетического" надо было бы заменить понятием "творческая деятельность" или "творческая свобода".

Авангард, однако, отрицает как понятие, так и существование эстетического. Он хочет претворить искусство в жизненную практику. Таким образом, встает вопрос о смысле и о праве на существование искусства вообще. Петер Бюргер показал, что эта дискуссия завела в тупик¹⁷.

Шестой тезис: Разрыв с традицией и пресмысленность.

Разрыв с традицией (антитрадиционализм) авангарда не оригинален: и Рембо проклял своих предков¹⁸, и Блок без всякого стеснения готов был предать культурные ценности прошлого разрушению¹⁹. Принципиальный отказ от прошлого уже совершил символизм, который не только – как это произошло на более ранних этапах, например при переходах от классицизма к романтизму – отказался от предыдущей системы художественных приемов, но и вообще отринул все эстетические и художественные каноны. Я подчеркиваю "отринул", потому что символисты своими представлениями о новом, творчески активном восприятии искусства не просто вытесняли традиционную "пассивную" трактовку искусства, но рассматривали его как новую сферу действия человеческой мысли, как область абсолютно свободной творческой деятельности. Чтобы отделить традиционные искусство и эстетику, не уничтоженные символистами, от символистского представления о творчестве, нужны другие категории. Символистское искусство является особым состоянием человеческой мысли, к которому нельзя применять традиционные эстетические и мировоззренческие критерии.

Этого авангард не принимал во внимание и возводил антитрадиционализм в абсолют. Уничтожая традиционные искусство и литературу, авангард совершил радикальную переоценку всех норм, сна-

чала только эстетических, а затем и этических, социальных, политических и идеологических.

Седьмой (и последний) тезис: Крушение авангарда.

Авангард внес понятие революции в эстетическую систему и рассматривал себя как разрушителя старой культуры. Его попытки присоединиться к пролетарскому революционному движению в России не могли быть удачными, потому что по идеологии марксизма искусство является отражением и воспроизведением действительности. Авангард как независимая творческая деятельность, подвергающая сомнению *все* формы и все виды познания, постоянно экспериментирующая и поощряющая творческие замыслы и фантазии субъекта, в своей конструктивно-деструктивной деятельности не мог (и не может) подчинить себя выполнению заказов какой бы то ни было господствующей идеологической и политической системы. Лишь незначительная часть авангардистской литературы добровольно пошла на это и — превратилась в литературу факта.

Но кроме внешних общественно-политических причин, на то были и внутренние причины: открытая, недовершенная литература, предполагающая творческое сотрудничество с читателем-реципиентом, нуждается в публике, способной к такому сотрудничеству. Читатель должен быть достаточно образованным и чутким, чтобы понять особенности и структуру произведения, реагировать на подтекст и внутренние импульсы. В восприятии, требующем от читателя больших интеллектуальных усилий, символисты видели самоцель, на это они и ориентировали новые художественные приемы.

Заимствуя у символистов многие из этих приемов, авангардисты должны были бы обращаться только к образованному читателю. Но они полагали, что их приемы — в том числе простые формы и примитивизмы — соответствуют антропологически и исторически обусловленным механизмам восприятия необразованного и даже безграмотного массового читателя. Это была ошибка. Массовый читатель имел наивное представление о литературном произведении. Он ждал от произведения непосредственного отражения жизненного опыта, примеров и идеалов. Его сбивали с толку и повергали в сомнение, например, приемы деструкции, смысла которых он не понимал; или примитивные формы изображения, которые казались ему несерьезными и детскими. Массовому читателю была неведома их функция провоцировать и отрицать замкнутую литературную жизнь, в которой сам он в прошлом не имел возможности участвовать.

Но авангардисты не интересовали и интеллигенцию, которая не нашла в авангардизме никаких новых или оригинальных художественных приемов: провокация, деструкция, негация между тем стали просто модой. Так потерпел крушение крайний авангардистский эксперимент претворения искусства в жизнь, и здесь проблема восприятия, рецепции стала основной, решающей.

В этой связи можно добавить, что там, где авангардистское искусство беспрепятственно пытается апеллировать к читателям, зрителям и слушателям двух поколений, массовый читатель им почти не интересуется и вкусы его остаются неизменными даже при самом настойчивом стремлении изменить их. Вероятно, вкус массового читателя не является мерилom художественных ценностей. Однако новое искусство, которое старалось не только преодолеть, но и уничтожить традиционное аристотелевское искусство, испытывается именно этим социологическим критерием. Можно констатировать, что поставангардистское искусство окостенело в маньеризме. Хотя оно — как это ни парадоксально — завоевало большинство академий, музыкальных и художественных учебных заведений, галерей, театров и т.д., которые оно собиралось было совсем уничтожить, его воспринимает лишь небольшая часть публики.

И как бы в противовес этому объявленные устаревшими традиционные аристотелевские миметические искусство и литература по сей день доказывают свою жизнеспособность, т.е. способность к развитию. Это сказывается в восприятии и адаптации фольклорных традиций (Pop-art), в возобновлении реалистических традиций критики общества (тяга к консервативным приемам особенно проявляется в так называемом альтернативном или "выламывающемся" искусстве — *Aussteigerkunst*); в возрождении религиозных и мифологических моделей, в сатирических, гротескных и иронических приемах постмодернистского искусства и, наконец, осторожной интеграции отдельных авангардистских приемов реалистическим дидактическим искусством.

Заключение

Тезис о качественном отличии авангарда от мнимого традиционного, чисто эстетического символизма не состоятелен: авангард воспринимает и доводит до крайности символистские художественные приемы, пытается их претворить в общественную и политическую

практику, притом он вынужден отказываться от их эстетических свойств и тем самым не удовлетворяет ожиданий реципиента-читателя: массовый читатель, которому он был адресован, не воспринимал его приемов. Взаимоотношения авангардизма с символизмом говорят не о разломе или разрыве традиций между ними, как это упорно утверждают авангардистские манифесты, а, наоборот, о непрерывности, преемственности, что, впрочем, не означает застоя. Напротив, — и здесь уместно привести остроумное высказывание Пикассо: "Борясь со стилевым направлением, ты все равно остаешься его частью!"

Примечания

¹ Szabolcsi M. L'Avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international // Actes du V-t Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée. Belgrad, 1967. Amsterdam, 1969. S. 317–334.

² Flaker A. Zur Charakterisierung der russischen Avantgarde als Stilformation // Künstlerische Avantgarde. Annäherungen an ein un abgeschlossenes Kapitel. Berlin (DDR), 1979; Flaker A. Poetika osporavanja. Zagreb, 1982; Flaker A. Ruska avangarda. Zagreb, 1984; Flaker A. Heretici i sanjari. Zagreb, 1988; Flaker A., Ugrešić D. Pojmovnik ruske Avangarde. 1–5. Zagreb, 1984–1987 (продолжается, немецкий перевод в одном томе: Wien, 1989); Bürger P. Theorie der Avantgarde. Frankfurt/Main, 1974; Martin Lüdke W. (Hrsg.): Theorie der Avantgarde. Antworten auf Peter Burgers Bestimmung von Kunst und bürgerlicher Gesellschaft. Frankfurt/Main, 1976; Poggioli R. Teoria dell'arte d'Avanguardia. Bologna, 1962; Ambrogio I. Formalismo e Avanguardia in Russia. Roma, 1974; Choma V. Od futurizmu k literatúre faktu. Bratislava, 1972; Drews P. Die slawische Avantgarde und der Westen. München, 1983; Zelinsky B. (Hrsg.): Russische Avantgarde 1907–1917. Bonn, 1983;

³ Kluge R.-D. Symbolismus und Avantgarde in der russischen Literatur // Obdobje simbolizma v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi. Prvi del. Ljubljana, 1983. S. 229–239; Kluge R.-D. Simbolizam i avangarda u književnopovesnom procesu // Srpski simbolizam. Beograd, 1985; S. 81–91; Kluge R.-D. Der russische Symbolismus. Tübingen, 1985. 2 1988.

- ⁴ Ср.: *Nietzsche F.* Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik. Stuttgart, 1955; Die frohliche Wissenschaft. München, 1959. Also sprach Zarathustra. Köln, 1963.
- ⁵ Ср.: *Deppermann M.* Russland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch // Musik-Konzepte 37/38. Aleksandr Skrjabin und die Skrjabinisten. II. S. 61–106; *Oberländer E.* (Hrsg.): Russlands Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Freiburg u.Br. 1970; *Schramm G., Hellmann M.* (Hrsg.): Handbuch der Geschichte Russlands. Stuttgart, 1981.
- ⁶ Цит. по: *Kluge R.-D.* Der russische Symbolismus. S. 21. (прим. 3).
- ⁷ *Брюсов В.* Стихотворения. Поэмы. 1892–1909. Собр. соч. Т. I. М., 1973. С. 568.
- ⁸ *Kandinsky V.* Über das Geistige in der Kunst. München, 1912.
- ⁹ *Friedrich H.* Die Struktur der modernen Lyrik. Hamburg, 1956. S. 41.
- ¹⁰ *Flaker A.* (1979). S. 69.
- ¹¹ *Mallarmé S.* Le développement de la littérature // Symbole und Signale. Frühe Dokumente der literarischen Avantgarde. Birsfelden bei Basel, o.J. S. 155.
- ¹² *Bürger P.* Op. cit. S. 94 f.
- ¹³ Цит. по: *Friedrich H.* Op. cit. S. 134 ff.
- ¹⁴ *Мережковский Д.* О причинах и новых течениях современной русской литературы. Санкт-Петербург, 1893.
- ¹⁵ *Брюсов В.* Ключи тайн. Собр. соч. М., 1975. Т. 6. С. 78–93.
- ¹⁶ *Deppermann M.* Andrej Belyjs ästhetische Theorie des schöpferischen Bewusstseins. München, 1982. (= Slavistische Beiträge 150).
- ¹⁷ *Bürger P.* Op. cit. S. 67 ff.
- ¹⁸ *Friedrich H.* Op. cit. S. 48, 120.
- ¹⁹ *Kluge R.-D.* Westeuropa und Russland im Weltbild Aleksandr Bloks. München, 1967 (= Slavistische Beiträge 27). S. 108.
- ²⁰ *Hoffmann W.* Von der Nachahmung zur Erfindung der Wirklichkeit. Die schöpferische Befreiung der Kunst 1890–1917. Köln, 1970.

Схема I

1

Традиционная (аристотельская)
эстетика и поэтикаГармоническое произведение
искусства

Завершенный, совершенный
образ, идеализированная
действительность (Mimesis)

ВХОДИТ
в
(углубляется)

Реципиент (читатель)

Восприятие:

пассивное эстетическое наслаждение, "безынтересное удовлетворение" или эстетическое воспитание при помощи произведения искусства как примера или модели.

2

Эстетика и поэтика
символизмаСимволистское
произведение

Открытое, возбуждающее
творение

воздействует на
и активизирует
творческие спо-
собности

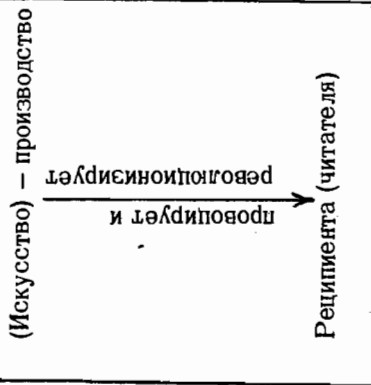
Реципиент
(читатель)

Восприятие:

литературный текст является диалектическим процессом, связующим указания читателю, и самостоятельное продолжение (угадывание и пересоздание), совершаемое читателем.

3

Теория авангарда



Восприятие:

литературный текст как вызов и призыв читателя к действиям, преобразующим общество.

Приложение

А.С. Пушкин (1826)

ЗИМНЯЯ ДОРОГА

Сквозь волнистые туманы
Пробирается луна,
На печальные поляны
Льет печально свет она.

По дороге зимней, скучной
Тройка борзая бежит,
Колокольчик однозвучный
Утомительно гремит.

Что-то слышится родное
В долгих песнях ямщика:
То разгулье удалое,
То сердечная тоска...

Ни огня, ни черной хаты...
Глушь и снег... Навстречу мне
Только версты полосаты
Попадают одна.

Скучно, грустно... Завтра, Нина,
Завтра, к милрой возвратясь,
Я забудусь у камина,
Загляжусь не наглядясь.

В.Я. Брюсов

ТВОРЧЕСТВО

Тень несозданных созданий
Колыхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски,
В звонко-звучной тишине,
Вырастают, словно блестки,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

В.В. Маяковский:

Отрывок из поэмы
"Облако в штанах" (1914/15)

Ночь придет,
перекусит
и съест.

Видите —
небо опять иудит
пригоршнюю обрызганных
предательством звезд?

Пришла.
Пирует Мамаем,
задом на город насеv.
Эту ночь глазами не проломаем,

черную, как Азеф!

"БУИГ МАСС" В "САПОЖНИКАХ"
С.И. ВИТКЕВИЧА

Понятие авангарда, зафиксированное в большинстве литературоведческих словарей, предполагает обращение к новой форме либо проблематике, опережающей современное общественно-культурное сознание, взрыв традиционного читательского восприятия во имя успеха у будущих поколений.

Таковыми авангардистами были в польской поэзии 20-х годов Т. Нейпер, Ю. Шибось, Б. Ясенский, А. Стерн, С. Млодоженец, А. Ват и др. Революцию в форме они, как правило, объединяли с левой идеологией, с постулатом нового читателя и новой рецепции литературы. Их в целом оптимистическое воображение притягивали техника и цивилизация. Не случайно программный лозунг Краковского Авангарда звучал: "город, масса, машина".

В то же время в 20-е, а затем и в 30-е годы в польской прозе и драме была реализована иная концепция авангарда, победившая в историческом соревновании. Сегодня очевидно, что произведения Стапислава Игнация Виткевича (Виткация), Бруно Шульца, Витольда Гомбровича относятся к вершинам польской литературы – не только 20–30-х годов, но и всего XX в.

И если программы и творчество поэтов-авангардистов представляют сегодня лишь историко-литературный интерес, то к произведениям названных трех писателей современный читатель обращается в силу их универсальности, интерпретируя их в контексте сегодняшнего дня, который открывает в них новые значения.

Разумеется, это очень разные писатели и объединяет их, пожалуй, лишь ощущение угрозы гибели бесспорных культурных ценностей и самого существования личности, угрозы, исходящей из исторических и общественных потрясений в XIX и XX вв.¹ Творчество Виткевича, Шульца, Гомбровича пронизано катастрофизмом.

В отличие от многих своих коллег — авангардистов, певцов технической или социальной революции, эти писатели рассматривали наступающий кризис как явление глобальное, затрагивающее не только общественно-политическую или эстетическую сферу. Они видели в нем "общецивилизационный процесс"², т.е. кризис цивилизации.

Виткевич предвещал конец культуры с момента уничтожения свободного индивидуального духа тупым коллективизмом "нивелирующей" социальной революции. Уже в 1919 г., в работе "Новые формы в живописи", он писал: "Мы живем во времена, когда вместе уходящих в прошлое призраков наций появляется тень, угрожающая всему, что прекрасно, таинственно и единственно в своем роде — тень угнетаемой веками серой толпы, тень страшных размеров, охватывающая все человечество"³.

Хотя катастрофические тенденции в польской литературе можно проследить, начиная с романтизма, непосредственные истоки катастрофизма 20–30-х годов вообще и у Виткевича в частности — в первой мировой войне и в революции 1917 г. в России. Оба эти события Виткевичу не только довелось наблюдать воочию, но и непосредственно участвовать в них. Значимость этих событий в становлении Виткевича как философа и художника подтверждена его собственными высказываниями, воспоминаниями современников, исследователями его творчества⁴. Основываясь на них, В.В. Мочалова верно замечает, что Виткевич "как бы зачарованно всматривается в надвигающуюся с Востока лавину перемен, осознает, как многие европейские интеллигенты, содержащиеся в этом угрозу ценностям своего мира..."⁵.

В своем катастрофическом видении и провидении истории Виткевич был не одинок среди европейских мыслителей. Хотя следует заметить, что на его взгляды по повлиял ни О. Шпенглер с его "Закатом Европы", с которым он познакомился уже после издания "Новых форм в живописи", ни более поздние работы Н. Бердяева, Х. Ортеги-и-Гассета, О. Хаксли, Ф. Зпанецкого и других, которые появлялись в те же 20–30-е годы, когда выступал и Виткевич.

У всех этих мыслителей есть общий знаменатель — страх. Страх перед толпой, массой, растворяющей и подавляющей индивидуальность. Но бояться они этой толпы по-разному и по-разному интерпретируют причины и способы наступления серой массы на культуру.

У Бердяева, например, речь идет о распространении среди примитивных общественных слоев новой религии без Бога – т.е. коммунизма, который, как и фашизм, "отрицает трагический конфликт личности и общества", постулирует и осуществляет "уравнительную механику масс над творчеством свободного духа" в стране, где "пафос социального равенства всегда подавлял пафос свободы личности"⁶.

Ортега-и-Гассет в "Восстании масс" (1930) с беспокойством писал о дегуманизации и "омассовлении" культуры в эпоху, когда "европейская история впервые оказывается в руках заурядного человека как такового и зависит от его решений". Причина кризиса европейской цивилизации у Ортеги ясна: восстание масс, этого "множества людей без особых достоинств... Масса – это средний, заурядный человек, это тип, характерный для нашего времени, преобладающий и господствующий в обществе"⁷. Человеку-массе Ортега противопоставляет незаурядную личность, творца.

"Массы, – писал он, – во все лезут и всегда с насилием". В этом – причина возникновения тоталитаризма, враждебного культуре. "Большевизм и фашизм, – по его словам, – две новые политические попытки, возникшие в Европе и на ее окраинах, представляют собою два ярких примера существенного регресса... Эти движения, типичные для человека массы, управляются, как всегда, людьми посредственными, несовременными, с короткой памятью, без исторического чутья, которые с самого начала ведут себя так, словно уже стали прошлым, влились в первобытную фауну"⁸.

"Бунт масс" – лейтмотив и всего творчества Виткевича. Его диагноз этого явления, который становится одновременно предвидением и предостережением, сходен с диагнозом Ортеги-и-Гассета, хотя выражен не только дискурсивно, но и в оригинальных художественных произведениях.

По Виткевичу, этот бунт тотален, им нельзя овладеть, он выходит из-под контроля самих его участников, он хаотичен и его внутренняя логика непостижима. Он – и это главное у Виткевича – несет с собой отрицание личности, он антииндивидуален и стало быть носит антитворческий характер, поскольку индивидуум – это субъект творчества.

С восстанием масс, с наступлением господства посредственностей и уничтожением выдающихся индивидуальностей Виткевич свя-

зывает атрофию константных для человечества метафизических чувств. Отсюда проистекает и его взгляд на искусство. По Виткевичу, задача искусства не в том, чтобы подражать жизни или воссоздавать ее, а в том, чтобы пробуждать в читателе, зрителе, слушателе сильные и глубокие переживания, переживания генезиса и сущности человеческого бытия. Он утверждал, что эта функция искусства, присущая ему некогда (так же, как и религии и философии), утрачена современным искусством и ее восстановление возможно лишь с помощью Чистой Формы, такой, которая самостоятельно, независимо от содержания, вызывает метафизические рефлексии и эстетические эмоции, Чистая Форма достигается с помощью компоновки звуковых, декоративных, психологических и иных элементов, гротескной деформации мира, введением абсурдных ситуаций и сложных ассоциативных связей. В театре, например, все это должно доставить зрителю такие неизведанные переживания, которые не имеют ничего общего со "скукой" традиционного театра.

В своем труде "Театр" (1923) Виткевич дает пример пьесы, которая могла бы быть написана в соответствии с его теорией: "Входят три личности, одетые в красное, и кланяются неизвестно кому. Одна из них декламирует какую-нибудь поэму (она должна производить впечатление чего-то совершенно необходимого в этот момент).

Входит кроткий старичок с котом на веревке. До сих пор все это происходило на фоне черного занавеса. Занавес поднимается и виден итальянский пейзаж. Слышна органная музыка. Старичок говорит что-то такое, что должно соответствовать настроению предшествующей сцены. Со стола падает стакан. Все бросаются на колени и плачут. Старичок из кроткого человека превращается в разъяренного бандита и убивает маленькую девочку, которая только что вползла с левой стороны. Вслед за этим выбегает красивый юноша и благодарит старичка за это убийство, при этом фигуры в красном поют и пляшут..."⁹.

Итак, согласно теории Виткевича, искусство воздействует прежде всего как форма. Всякое жизненное содержание второстепенно по отношению к метафизической цели, каковой является переживание Тайны Бытия. Вместе с общественным развитием эта способность человека ослабевает утрачивается повсе. С ее утратой закончится эпоха господства Индивидуума, начнется триумф Массы, играющей роль винтика в машине, редуцирующей свои функции до

производства и потребления. Наступает упадок культуры, люди становятся "бывшими людьми".

Истинное проявление Чистой Формы возможно, по Виткевичу, лишь в музыке и живописи. В литературе и в театре она всегда выступает "загрязненной" жизненным материалом.

Действительно, драмы Виткевича, в том числе его лучшая, поздняя драма "Сапожники" (писалась в 1927–1934 гг., опубликована в 1948 г., поставлена на профессиональной сцене в 1971 г.) не укладывались в каноны теории Чистой Формы. Его гротескные, антимиметические и антипсихологические драмы тем не менее отражали и зло высмеивали противоречия и абсурдность многих вполне реальных ситуаций польской и европейской действительности, выражали тревожное, катастрофическое ощущение окружающего мира, неприятие его автором, предчувствие его краха, а также разоблачали мелочный образ мышления, мелочные нравы, обычаи, предрассудки.

В "теоретическом вступлении" к драме "Тумор Мозгович" (1920) Виткевич писал об одной из своих пьес, что она представляет "переживания банды дегенеративных бывших людей на фоне механизмирующейся жизни"¹⁰. Это определение можно отнести и к драме "Сапожники", к этому, по определению автора, "шедевр дурного вкуса", в котором в максимальном стяжении нашли отражение главные мотивы драматургии Виткевича.

Хотя драма "Сапожники", как никакая другая его драма, насыщена реалиями польской общественной и культурной жизни, она имеет универсальный смысл. В ней поставлены глобальные вопросы о существовании человека в обществе, о судьбе цивилизации. "Сапожников" Виткевич назвал "научной пьесой", поскольку в ней автора волновали не столько эстетические переживания читателя и зрителя (как во многих других пьесах), сколько "научный" анализ и прогноз развития современного общества. По словам Чеслава Милоша, "Сапожники" – это "фантастическая притча об интеллектуальном и нравственном упадке и венчающих его двух революциях – фашистской и марксистской. Излишне и говорить, что в основе этого произведения – не натуралистическая техника, а метафорическая поэтика кошмара"¹¹.

Не останавливаясь на подробном анализе драмы, выделим лишь интересующий нас аспект восстания масс и его последствий. В "Са-

пожниках" совершается несколько революционных переворотов. Прокурор Роберт Скурви, защищая буржуазные порядки, угнетает сапожников во главе с Сазтаном Темпе. Опасаясь бунта рабочих, Скурви совершает государственный переворот и вместе с фашистской организацией, руководимой Гнембоном Пучимордой, устанавливает диктаторский режим. Против него восстают сапожники; победив, они с энтузиазмом отдаются ненавистному ранее труду. К победившей революции примазываются карьеристы и циники, в том числе и Гнембон Пучиморда, который так поет о себе:

Я такой, какой я есть.
Обликов моих не счесть.
Социалист или фашист –
Копошусь, как в сыре глист.
Бабник или педераст –
Я такой и есть как раз.¹²

Сапожники ликвидируют ставшего анахроничным "социала" Сазтана Темпе, сажают на цепь Скурви, силой решают крестьянский вопрос, не прислушиваясь к словам старого крестьянина о том, что: "Создайте крестьянам хозколы – все будут голы как соколы, и если весь труд из-под плетки – дерьмо будешь жрать и подметки".

Но тут и сами сапожники становятся жертвой Гиперрабочего, орудия новой бюрократической и технократической власти, выступившей с программой всеобщей уравниловки и механизации общества.

Виткевич представляет в "Сапожниках" механизм бунта, революционного переворота. Масса, не склонная к метафизическим переживаниям и к созданию культуры, стремится лишь к удовлетворению своих биологических потребностей. Вот мечта Сазтана Темпе до прихода к власти: "Я бы хотел заняться дефлорацией ихних шлюх, девергондировать их, полишать их всех к черту невинности, насладиться ими, *primaecostis* с ними провести, на ихних перинах понежиться, до икоты, до рыгания нажраться их жратвой..."

А вот запросы подмастерья Сазтана: "Мне хочется красивых женщин и много-много пива".

Отношение человека-массы к культуре передают такие слова Сазтана: "Нам не пужна интеллигенция – ваше время прошло. Из вибрионов мы произошли – в вибрионы и вернемся. Я люблю животных и поэтому ощущаю себя двоюродным братом змей юрского пе-

риода и силурийских троглодитов, а также лемуринов и свиней". Он же формулирует идеал общественного устройства, против осуществления которого так неистово восставал Виткевич: "Когда же наконец, ну когда же индивидуум забудет о себе, став частью совершенной общественной машины?!" В этом плане нет никаких различий между ретроградом Скурви, социалом Саэтаном Темпе, сапожниками. Это один тип человека-массы, в понимании Ортеги, тип "бывших людей" в понимании Виткевича.

Примечателен монолог Скурви на вершине власти: "Я лгу совершенно сознательно, как министр, я провозглашаю то, во что сам не верю, чтобы жрать яства, привезенные с берегов Мексиканского залива, восхитительные на вкус /.../ девяносто восемь процентов всей нашей банды делает то же самое, отнюдь не будучи убежденными в своей правоте, а лишь для сохранения остатков гибнущего класса — индивидов, хочешь знать каких? — обычных обжор и развратников, прикрывающихся более или менее лживыми идеями и словами. На сегодня люди — это лишь вы. И все потому, что находитесь вы по ту сторону, но стоит вам перейти эту черту, вы станете точно такими же, как и мы".

Саэтан решительно отвергает это предположение, но так оно и происходит в результате переворота.

Конец всех революций у Виткевича (и в "Сапожниках" и в других драмах) один: создание эгалитарного гомогенного общества, в котором скотское начало торжествует над духовным, которым управляют циничные и лицемерные диктаторы. Саэтан Темпе, возглавивший бунт и получивший власть, был затем свергнут и убит своими подмастерьями. Но толпе нужны мифы, и эти же подмастерья цинично делают из него героя революции. "Ты не можешь далее оставаться живым вождем, — обращается к нему I подмастерье, — ты слишком рано скомпрометировал себя /.../, поэтому ты станешь святой мумией, но мертвой, кыска! После этого мы создадим миф о тебе..."

Те же цели преследует и следующий победитель — Гиперрабочий, называя Саэтана "трупом Великого святого последней мировой революции".

Ян Блоньский, один из наиболее глубоких исследователей творчества Виткевича, заметил, что непреходящее значение его драм состоит, в частности, в том, что происходит "постоянное дополнение выводов писателя его читателями"¹³.

Да, история, собственный исторический опыт читателя добавили многое к страху писателя перед уродливым общественно-политическим развитием современного мира, в котором к власти приходят манипулирующие толпой маньяки – диктаторы – от Гитлера и Сталина до Саддама Хусейна.

Драматургия Виткевича – знаменательное и значительное явление в истории польской литературы и театра. Без нее невозможно понять последующее развитие польской драмы, на которое она оказала сильное влияние, начиная с В. Гомбровича, а далее Т. Ружевица и С. Мрожека.

Примечания

- 1 Jarzębski J. Awangarda wobec historii: Witkacy, Schulc, Gombrowicz // Odra. 1987. № 11. S. 23–30.
- 2 Op. cit. S. 27.
- 3 Witkiewicz S.J. Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne. Warszawa, 1959. S. 125.
- 4 См., в частности: Мочалова В.В. Станислав Игнаций Виткевич и русская тема // На рубеже веков. М., 1989. С. 96–110.
- 5 Мочалова В.В. Семантика русскоязычных заимствований у Ст.И. Виткевича и "образ" России // Studia Polonica. М., 1992. С. 120.
- 6 Бердяев И. Судьба России. М., 1990. С. 212, 213.
- 7 Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 120; № 4. С. 119.
- 8 Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс // Вопросы философии. 1989. № 3. С. 152.
- 9 Cyt. wg.: Hutnikiewicz A. Od czystej formy do literatury faktu. Warszawa, 1976. S. 191–192.
- 10 Witkiewicz S.J. Dramaty. T. 1. Warszawa, 1972. S. 233.
- 11 Miłosz Cz. The history of Polish literature. London, 1969.
- 12 Цитаты из пьесы по изданию: Виткевич С.И. Сапожники. М., 1989. (Перевод В. Бурякова).
- 13 Woźniński J. Trzy apokalipsy w jednej // Twórczość. 1976. № 10. S. 78.

ЭСТЕТИЧЕСКИЙ ИДЕАЛ ВИТКАЦИЯ И СУДЬБА ХУДОЖНИКА В ЕГО ДРАМАХ

В 1919 г. Станислав Игнаций Виткевич издает трактат "Новые формы в живописи и вытекающие отсюда недоразумения", где впервые подробно излагает свои философские, социокультурные и эстетические воззрения. Принадлежа тогда к группе краковских формистов, в своей первой теоретической работе он обнаруживает широту взглядов и создает скорее апологию новейшего искусства вообще, чем манифест какой-либо одной авангардистской группировки. Внешним атрибутом этого новейшего искусства Виткевич признает "взбесившуюся", "извращенную" форму. При этом он заявляет: "ценность произведения искусства не зависит от проявленных в нем жизненных чувств или от совершенства воспроизведения предметов, а основывается исключительно на цельности конструкции чистых элементов формы"¹, а этой цельностью настоящие произведения современного искусства (при всей внутренней "расхристанности формы") обладают в той же мере, что и величественно-спокойные шедевры старых мастеров. Столь ненормальные и болезненные явления как "ненасытность формой" и "извращенность в искусстве" возникают как противодействие художников глобальному процессу угасания "метафизических чувств", "механизации" человеческой психики, всеобщей унификации: "Извращенность в искусстве — это та единственная форма, в которой гибнущее человечество выражает определенным образом трагедию своего конца"².

Несмотря на отсылку к последним достижениям авангарда (прежде всего, к Пикассо) и на полемические заявления типа: "каракуля, если я ее нарисую искренне, а кто-то другой ее искренне почувствует, будет произведением Искусства с большой буквы"³, —

образ художника, возникающий на страницах трактата, вполне вписывается в традиционную романтическую схему (с поправкой на модернистский, более близкий Виткевичу вариант). Художник выступает как исключительная личность, призванная всем существом постигнуть тайну бытия; он пророк, провидец, своими страданиями, своей отверженностью платящий за открывшиеся ему истины (или наоборот — своими истинами искупающий свое отступление от "нормы"). Искусство такого художника, возникающее в экстазе приобщения к тайне бытия, должно столь же непосредственно действовать и на реципиента: как "освежающая ванна после долгих часов оглуляющей, механической работы"⁴. Эта очевидная реакция ("метафизический транс") — оказывается и единственным критерием подлинности произведения искусства. То есть "чистота" формы, как ни странно, проверяется не какими-либо формальными методами, а именно субъективно-туманным "метафизическим чувством". Парадокс Виткевича состоит, пожалуй, в том, что на объекты "дегуманизованного искусства" он смотрит прежним, человечески-страстным взглядом. В своем энтузиазме он готов стереть грани между традиционным фигуративным искусством — от старых мастеров до любимых Выспяньского и Мехоффера — и кубистами, футуристами, грядущими "каракулистами": от всех их ему нужно одного и того же — проникающих в самую глубину человеческого существа метафизических потрясений.

Нельзя сказать, что тогда, в 1919 г. Виткевич не понимал шаткость своей концепции. На самом деле уже в "Новых формах..." прорывается его раздражение по поводу всевозможных "псевдоинфантилистов" и "неокаракулистов", которых он все же склонен подозревать скорее в псевдоморфозе — в пустом, лишенном метафизической подоплеки формотворчестве, — чем в создании искусства с большой буквы. С другой стороны, он прекрасно осознает сомнительность своего критерия: так, например, рядом с требованием искреннего отношения к каракуле появляется обескураживающее заявление о том, что "мы не знаем, когда мы искренни, а когда нет", и вообще, "если жизнь пойдет так дальше, как шла до сих пор, ложь в искусстве станет вскоре вещь чрезвычайно легкой"⁵.

От своей теории Виткевич никогда не отказывался, хотя в середине 20-х годов и объявил, что в данный исторический момент считает создание искусства Чистой Формы (т.е. настоящего искус-

ства) уже невозможным. В промежутке же между этими двумя событиями – созданием теории и отказом от следования ей – появился ряд произведений, где проблема эстетического идеала возникала не как предмет для теоретического доказательства или публицистического убеждения, а как тема для жестокого, беспощадного диспута. Речь идет о пьесах Виткация.

Дискуссии об искусстве ведут здесь не только переполняющие эти пьесы художники самого разного рода – в них включаются буквально все: от кухарок, могильщиков и других мирных обывателей до представителей власти (вплоть до трансцендентных фигур – Князя Тьмы, с одной стороны, и посланца неба, папы римского Юлия II, с другой). Причем все эти разговоры ничего общего не имеют с пропагандой или даже с каким-либо последовательным разъяснением эстетических взглядов автора пьесы. Хотя персонажи оперируют теми же замысловатыми виткациевскими категориями и даже порой чуть ли не цитируют его эстетические трактаты, результат этих дискуссий почти всегда получается новый и всегда – неоднозначный. Если в теории Виткевич тщательно синтезирует свой эстетический идеал, доказывая возможность существования настоящего (хоть и гибнущего) Искусства в эпоху неизбежного угасания "метафизических чувств" – то в его пьесах эта возможность предстает все более эфемерной. Индивидуалистский миф художника, на который опирается Виткевич в своей апологетике современного искусства, при ближайшем рассмотрении представляется практически неосуществимым в переходном, пограничном мире его пьес, где разворачивается последняя схватка между индивидуализмом и автоматизмом, между уходящей в прошлое "странностью Бытия" и экспансией монотонности, скуки, пошлой заурядности. Художники здесь – "бывшие люди", исковерканные обломки прошлого: они уже попали в шлифовальную машину, готовящую материал будущего униформизированного общества. Можно сказать, что в пьесах эстетический идеал поверяется самой судьбой современного художника, подчиненной здесь действию катастрофического сюжета.

Рассмотрим подробнее, с какими именно опасностями сталкивает Виткаций своего героя-художника.

Искусство "нутра" и "псевдоморфоз"

По теории Виткация, творчество возникает на стыке личностного и безличностного и даже скорее как победа второго над первым. "Произведение искусства должно возникнуть, — *parvez- moi l'expression grotesque*, — из глубочайшего нутра данного индивидуума, а в итоге своем должно быть даже как можно свободнее от этой как раз "нутрянности", — писал он в "Новых формах в живописи"⁶.

Критика искусства "нутра", эксплуатирующего "нагулю", а точнее, "немытую" душу художника, идет у Виткация по двум основным направлениям. С одной стороны, это критика самой "пагой-немытой" души, т.е. человеческого существа артистов, которые, живя в современную эпоху, не могут не быть продуктами упадка метафизических чувств и нарастающей механизации. Их существование, когда оно не подгоняется какими-либо допингами, лишено тех глубоких переживаний, какие традиционно приписывает им миф. С другой стороны, Виткаций позволяет усомниться в том искусстве, которое может возникнуть из этого столь убогого "нутра" (если, конечно, это искусство не будет освящено мистическими "метафизическими чувствами" и, в итоге, не воплотится в Чистой Форме).

В качестве примера рассмотрим драму "Они" (1920), где оба типа критики "нутра" соединяются с критикой "псевдоморфоза" — формотворчества, совсем не пропущенного через "нутро".

Главный герой этой пьесы — Каликст Баландашек — не является артистом в строгом смысле слова: он "так называемый знаток изящных искусств". У него, как и у автора пьесы, есть своя теория Чистой Формы, позволяющая ему быть "тем объективным аппаратом, который наравне с Рембрандтом и Рубенсом ценит Пикассо, Матисса и даже Дерена и Северини":

"БАЛАНДАШЕК. Я избирательная урна столетий, альфа и омега объективизма. Мои теории не исключают никого, даже Чижевского. Я как дух, который поселился над водами во время хаоса."⁷

Протонзии Баландашека на универсальность, на полноту жизни приобретают все более целепый и комический характер. В конце концов он и сам вынужден признать, что за его усиленно внушаемыми себе иллюзиями стоит раздвоенность и пустота. Вне общения с искусством, "в сфере жизни" — он не более, чем "мудрый автомат"⁸. Так называет героя его любовница Спика Тромондоса, причем эту

душевную дефектность она напрямую связывает с его ущемлением современным искусством:

"СПИКА. Вызвать бы из тебя хотя бы искорку, ох, что бы это было за счастье! Видеть твой взгляд, направленный на меня, тот взгляд, которым ты смотришь иногда на этих проклятых богомазов (*показывает рукой на картины*). Ты их любишь. Ты изменяешь мне с этими квадратными монстрами, с этими кубистическими обезьянами"⁹.

Сколь ни комично выглядит эта ревность к объектам нефигуративного, "дегуманизированного" искусства, героиня Виткиция высказывает здесь, в гротескной форме, представления самого автора о современном человеке: если он даже и способен испытывать метафизические чувства, создавая произведения искусства или, как в данном случае, созерцая их — то в реальной жизни, в жизни вне искусства он, по выражению Спика, "лишен каких бы то ни было чувств"¹⁰. Парадокс современного искусства заключен в том, что, являясь единственным сущностным проявлением человека, оно, в силу своей природы, отнюдь не способствует "воспитанию чувств" (чувств "реальных", а не "метафизических"). Отнимите у современного человека возможность общения с этим искусством, и он превратится в автомат.

Именно этой целью задается "основатель новой религии Абсолютного Автоматизма" Сораскер Ванга Тефуан. Искусство для него — это "единственная палка в колесах телеги, везущей человечество в направлении полной автоматизации"¹¹. После того, как банда, возглавляемая Тефуаном и именующая себя Тайным Правительством, разоряет галерею Баладанека, он обречен на позорное существование человека, отдавшего на откуп своим животным инстинктам.

В пьесе, впрочем, есть еще один персонаж, связанный с искусством, и уже совершенно непосредственным образом: актриса Спика Тремендоса. Причем, как это ни парадоксально, именно она является поводом устраиваемой Тефуаном революции: Тефуан, а в прошлом граф Рышард Тремендоса, в свое время потерпел неудачу в любви к Спике и, не выдержав накала собственных страстей, обратился в новую веру, которая-то и должна заменить индивидуальные страсти на однопакетные для всех без исключения инстинкты. Распространяя же

эту "религию автоматизма", Теофан, ко всему прочему, надеется отомстить Спике: ведь для нее, как для актрисы, процесс эмоционального обнищания будет особенно болезненным. Для осуществления своего плана Теофан пишет под разными именами пьесы в стиле *pure nonsense*. Эта графоманская драматургия — типичное, откровенное проявление "псевдоморфоза": играя в ней, Спика, по замыслу Теофана, будет умирать "медленной смертью, в ужасных психических муках постепенно утрачивая возможность переживания на сцене"¹².

Актер традиционно был самым типичным и очевидным примером "артиста нутра". Так же обстояло и со Спикой, которая, жалуясь на отсутствие сильных чувств в ее жизни с Баладашюком, с возмущением восклицает:

"СПИКА. Еще никогда не попадала я в такое ужасное положение: быть кем-то другим в жизни, чем на сцене"¹³.

Однако с тех пор, как театр требует "выжимания из себя несуществующих чувств"¹⁴ (т.е. не существующих в принципе, скомпанованных, изобретенных чисто механически из абстрактных элементов), уже неоткуда взяться и настоящим чувствам в жизни. Псевдоискусство, лишая возможности глубокого переживания, само становится фактором автоматизации, направленным не только против зрителя, но и против самого художника, в данном случае актера.

Чтобы проверить действие своего плана (а также для острастки), Теофан решает временно реставрировать старое искусство "нутра": вместо назначенной пьесы *pure nonsense* распоряжением Тайного Правительства актерам приказывается играть комедию дель арте. Результат превосходит все ожидания. В конце пьесы Спика приносит домой мертвой: партнер по сцене в приступе бешенства изгадил убил ее во время спектакля. Зрители, хотя и пришли это за игру, разбежались по городу в диком безумии. Построенная на импровизации, комедия дель арте в эпоху Ренессанса служила свободному проявлению индивидуальности актера. Теперь, когда ведется (в том числе и через псевдоискусство) планомерное выхланивание этой индивидуальности — комедия дель арте может вызвать из "нутра" актеров и зрителей только автоматическое проявление изголодавшихся инстинктов. Таким представляется Виткевичу апофеоз искусства "нутра".

Между искусством и жизнью

Герои пьесы "Они" доказывают виткациевскую теорию творчества "от противного". То, в каких отношениях *настоящее* искусство находится с жизнью художника, подробнее всего рассмотрено в последней пьесе 20-х годов – "Сонате Вельзевула, или Правдивом происшествии в Мордоваре" (1925).

Ее герой, композитор Иштван Сентмихайи теоретически придерживается традиционной романтической концепции: по его мнению, "переживания обычных людей" "у художников становятся чем-то иным, переносятся в другое измерение, и потому каждая подробность жизни художника имеет такое безумное значение"¹⁵. Однако он вынужден признать, что в его личном случае та банальная жизнь, которую он ведет как сын своего скучного времени, никак не может перейти в это "другое измерение":

"ИШТВАН. Я ставлю ноты на линейках, как бухгалтер – цифры в своих книгах, и мертва моя работа для меня самого..."¹⁶

Образ нового искусства теоретически вырисовывается перед Иштваном так:

"ИШТВАН. Я не хочу жизни, выраженной в звуках, я хочу, чтобы сами тоны жили и вели борьбу между собой во имя чего-то неведомого"¹⁷.

Однако для осуществления этого замысла Иштвану нужен свой Вельзевул – сила, способная оторвать его от реальной жизни. И этот Вельзевул приходит.

Хотя все, что связано с мистическим началом, получает в "правдивом мордоварском происшествии" облик сниженно-гротесковый, жертва, которую приносит артист Князю Тьмы, не становится от этого меньше:

"ИШТВАН. Так я должен выбирать между жизнью и искусством? За блаженство созидания музыкальных ценностей я должен отречься от непосредственного переживания? И все будет для меня мертво еще до рождения?
БАЛЕАСТАДАР. Так всегда поступали все великие художники, хотя иногда кажется, что все было наоборот"¹⁸.

Иштван становится "шутом", "гениальным манекеном" Вользула-Балеастадара – каким является каждый художник в руках той неведомой силы, которая, используя его как медиум, создает искусство. Герой "Сонаты Вользула" отказывается от зомнего существования и, в одну ночь создав все те произведения, которые ему были предназначены, кончает жизнь самоубийством.

Иштван Сентмихайи – тот редкий пример, когда герой Виткации наименее дискредитирован как художник и не амбициозен в "сфере жизни". Но даже ему автор отказывает в праве на "нутро", в праве на душевные проявления, в праве на жизнь.

Иллюзия обладания истиной

Наделяя своих героев-артистов притязаниями на абсолютную истину, Виткаций всегда подчеркивает, что проверить обоснованность этих претензий не представляется возможным.

В качестве первого примера рассмотрим два образа из драмы "Безымянное дело" (1921). Вот как описан здесь творческий процесс художницы Клаудестины:

"КЛАУДЕСТИНА. Я изображаю чудеса природы с точки зрения насекомых, жаб и других малых тварей. Впрочем, я не изображаю их так, как они есть на самом деле, а только в освещении моего метафизического духовного взора.

/.../

ПЛАЗМОНИК. Так это что-то вроде транса? Метафизического экстаза?

КЛАУДЕСТИНА. Да, что-то такое. Теперь – прочь риктаторы; чувствую, что это приближается.

Клаудестина рисует в трансе"¹⁹.

Если Клаудестина представляет безапелляционно-профанский, поевдоромантический анархизм в постижении истины, то другую крайность представляет концепция художника Плазмоника Блуде-стауга, посвятившего себя реализации формальной теории своего отца. Речь в этой теории идет о "выражении метафизической странности Бытия в конструкциях чисто формальных непосредственно через саму гармонию красок, соединенных в определенные композиции"²⁰. В перипетиях вокруг этой теории легко можно услышать пот-

ки самоиронии Виткация — автора теории Чистой Формы, соединяющей "метафизическое" с "формальным". В "Безымянном деле" ставится под сомнение сама органичность подобного соединения, поскольку создатель теории и ее воплощение оказываются тут решительно разобщены: Блудестауг-отец — это маразматический старик, лишенный каких бы то ни было душевных проявлений; существование его совершенно формализовано. Его сын — типичный пример неуравновешенности, легкой возбудимости артистической натуры. Уже само его имя — Плазмоник — говорит о вспыльчивости, горячности, которые определяют не только его поведение в сюжетных перипетиях, но и чрезмерный пафос в отстаивании теоретических взглядов на искусство. Так, находясь в тюремном заключении вместе с музыканткой Розой ван дер Бласт, он не жалея сил объясняет ей теорию своего отца, из книжек которого, по его словам, Роза "своей бедной птичьей головенкой не поняла ни одного выражения"²¹. По прошествии года Плазмоник заявляет, что "ометафизичил" музыку Розы. Музыкантка обрушивает на него шквал едких насмешек:

"РОЗА. "Ометафизичил", "теоретически"! Не переносу этих твоих выражений. Есть в тебе что-то от какого-то занудного немецкого доцента. /.../ Повторяешь бредни своего папашки как попугай. На все у тебя есть ответ — автомат какой-то"²².

Итак, разумные экспликации Плазмоники вызывают не больше доверия, чем профанская сентиментальность Клаудестины. Казалось бы, оба они полностью дискредитированы как художники. Однако существует ли какой бы то ни было абсолютный критерий? Ведь им не могут быть теоретические высказывания персонажей-артистов, тем более, что в пьесе как раз постулируется принципиальная неуловимость искусства для теории, тем более теории, навязанной художником самому себе. Критерием могли бы послужить авторские ремарки, но они нарочито скупы, "знаковы" и могут интерпретироваться и как насмешка, и как признание. Они как бы отступают перед неведомым творческим актом, отказываясь давать ему оценку: "*Клаудестина рисует в трапезе*"²³, "*Плазмоник показывает ... подрамники, покрытые неслышанно чистой Чистой Формой*"²⁴.

Пример "Безымянного дела", когда претензии художника не поддаются окончательной верификации, довольно типичен для Витка-

ция. С теми или иными вариантами этой ситуации мы сталкиваемся и в других пьесах, где нам предлагается поверить на слово, что творчество фигурирующих там артистов открывает некие безмерные глубины. Так, мы *post factum* узнаем, что поэзия Мечислава Вальпурга пробуждала в добропорядочных мещанах неистовые страсти ("Сумасшедший и монахиня"); слабый стишок Кузена из "Маленькой усадьбы" волшебным образом предугадывает фантастическую развязку драмы; музыка Иштвана, героя "Сонаты Вельзевула" — повергает слушателей в "метафизический транс".

Неожиданный вариант той же самой ситуации — когда невозможно вынести окончательное суждение о ценности художественного творчества героя — дает "*Каракавица, или Гиркашесское мировоззрение*" (1922).

Герой пьесы художник Павел Бездека уверен только в одной вещи: что он лжет, что его искусство — программное надувательство. Но посланец высших сфер — явившийся с неба папа римский Юлий II — объявляет, что, во-первых, "об Истине нет и речи с той самой минуты, как мы пускаемся в рассуждения о Красоте вообще", а во-вторых, и это "самое страшное" — "Истина есть только в искусстве", причем именно в искусстве Бездеки и ему подобных:

"ЮЛИЙ II. Ты придумал себе последнее утешение, но мне придется отнять его у тебя. (*Торжественно*). Твое искусство — единственная на земле Истина. До сих пор я не был знаком с тобой лично, но хорошо знаю твои картины по превосходным небесным репродукциям. (*Угрюмо*). Это единственная Истина.

/.../

БЕЗДЕКА. Произошла страшная вещь. Я уже не знаю, я ли я. И что я, который знал о себе все. Святой отец, ты отнял у меня последнюю надежду. Только в одном я был абсолютно уверен, но и это ты уничтожил, жестокий старик.

ЮЛИЙ II (*статше, указывая на Бездеку*). Вот результат стремления к абсолюту в жизни"²⁵.

В последней реплике Юлий II речь идет о традиционном абсолюте истины и красоты; Бездека страшно страдает от того, что не спо-

собен воплотить этот идеал. "Искусство художественного извращения", которое он создает, кажется ему игрой, надувательством, чудовищной ложью. Однако в небесах, если судить по Юлию II, уже "научились ценить извращение":

"ЮЛИЙ II. Они этого не понимают, а между тем сами живут только этим. И говорю о людях вашего времени. (В негодовании). Какой ужас — они сожгли все твои картины. Сын мой, в Небе тебя ждет вечное блаженство"26.

Легко заметить, что хотя ситуация "опрокинута" и привычная пропорциональная зависимость между искренностью художника и ценностью его произведения здесь бесцеремонно нарушена, на каком-то этапе это приводит Виткация к совершенно традиционному выводу: к беспроколловому, казалось бы, возвеличиванию искусства как истины в последней инстанции. И не беда, что это искусство "артистического извращения", искусство отравляющее. Былой меценат Рафаэля и Микеланджело утверждает, что так оно всегда и было:

"ЮЛИЙ II. Кучка безумцев, жаждущих новой отравы, возносит ее изготовителя к вершинам, а потом толпы малых мира сего склоняются перед ним, взирая на сладострастные муки отравленных"27.

Однако способна ли удовлетворить художника перспектива "разрушить себя, творя" — тем более, что в случае Бездеки "малые мира сего" самым буквальным образом уничтожают плоды его искусства?

К тому же, папа римский, выступающий в качестве проповедника "артистического извращения" и внушающий Бездеке мысль о его неоспоримой гениальности, — лишь одно звено в целой цепи искушений художника. Бездеку, например, искушает еще и мещанское счастье, которое оказывается сопряженным с возвратом к классическому в искусстве. Но еще более соблазнительным оказывается искушение властью, исходящее от короля "искусственного королевства Гиркании". Как бывший школьный друг, Гиркан IV предлагает Бездеке использовать его стремление к абсолюту не в искусстве, а в жизни. Гиркан создает целое государство, где он и пара его друзей могли бы "упиваться властью". Бездеку так захватывает идея переносения своих внутренних анархических стремлений из сферы искусства в сферу реальности, что в конце концов он внезапно убивает Гиркана IV, обвинив его в недостаточном абсолютизме, и сам ста-

новится королем Гиркании. Внутренняя пустота, которая мучила Бездеку в начале пьесы, в конце им абсолютизируется и возводится в ранг закона жизни нового общества. И искусство, которого так боялся Гиркан IV, в царстве Гиркана V будет служить той же пустоте — будет произвольным, а не сущностным наполнением этой пустоты:

"БЕЗДЕКА. Я устрою вам поистине дивный уголок в Бесконечности мира. Искусство, философия, любовь, наука, общество, одна великая мешанина. /.../ Вместе мы создадим Чистый Нонсенс в жизни, а не в искусстве"²⁸

Власть с ее предельным раскрепощением воли, иллюзией максимальной самореализации, сочетающимися с незаконченностью, "неготовностью", а потому и неподсудностью каждого своего проявления, — это гиперболизированный вариант богемного "искусства жизни". Так в гротескном мире Виткация декадентский образ "артиста жизни" смыкается с пародией на сверхчеловека. Скептически оценивая шансы художника в современном мире (один вариант — меншанство в жизни и классицизм в искусстве, другой, даже более вероятный, — тирания "артистической бессмыслицы"), Виткаций вынужден признать несостоятельность прежнего мифа о художнике как о неведомом пророке, страдальце открытой ему Истины.

Однако было бы ошибкой утверждать, что высмеиваемый и дискредитированный со многих сторон миф художника, миф искусства перестает быть для Витковича ориентиром. Правда, в современную эпоху он не может быть реализован во всей полноте — и Виткаций лишает художника права на неуместные претензии. Но при этом он оставляет ему право, и даже вмещает ему в обязанность быть преданным Искусству с большой буквы — вещи трудно достижимой, неуловимой в определении, но единственно важной и сущностной для современного человека.

Примечания

¹ *Witkiewicz S.I. Nowe formy w malarstwie i inne pisma estetyczne. Warszawa, 1959. S. 156.*

² *Ibid. S. 162.*

- 3 Ibid. S. 105.
- 4 Ibid. S. 163.
- 5 Ibid. S. 105.
- 6 Ibid. S. 37.
- 7 *Witkiewicz S.I. Dramaty. Warszawa, 1972. Wyd. II. T. I. S. 385.*
- 8 Ibid. S. 382.
- 9 Ibid. S. 382.
- 10 Ibid. S. 379.
- 11 Ibid. S. 398.
- 12 Ibid. S. 407.
- 13 Ibid. S. 386.
- 14 Ibidem.
- 15 Ibid. T. 2. S. 462.
- 16 Ibid. S. 464.
- 17 Ibidem.
- 18 Ibid. S. 478.
- 19 Ibid. S. 75-76.
- 20 Ibid. S. 75.
- 21 Ibid. S. 103.
- 22 Ibid. S. 104-105.
- 23 Ibid. S. 76.
- 24 Ibid. S. 113.
- 25 *Виткевич Ст.И. Сапожники // Драммы. М., 1989. С. 81-82.*
- 26 Там же. С. 81.
- 27 Там же. С. 82.
- 28 Там же. С. 106.

РЕАЛИСТИЧЕСКАЯ ДЕТАЛЬ
КАК ЭЛЕМЕНТ ИГРЫ ВООБРАЖЕНИЯ:
"КОРИЧНЫЕ ЛАВКИ" Б. ШУЛЬЦА

Десятилетиями вырабатываемая у нас привычка смотреть на литературный процесс, творчество писателя, отдельное художественное произведение сквозь призму понятий: литературное направление, творческий метод, — и стремление утвердить как единственно законное право на воспроизведение действительности в категориях реализма, не только наложили отпечаток на наше мышление — созидательное и воспринимающее, но и, по сути дела, способствовали разрыву двух миров: "действительного" и "воображаемого", не позволяя в полную меру оценить те художественные явления, где этого разрыва нет. А между тем в поиске такого рода сближения — своеобразии эстетического почерка многих писателей 20–30-х годов, эпохи так называемого авангарда в широком смысле с его яркой, многокрасочной и неоднозначной поэтикой, пришедшей на смену усталости от "чистого" искусства и не менее "чистого" реализма конца XIX в. с присущим ему подчас тяжелым и нарочито достоверным бытописанием, заданным психологизмом и конкретностью. Сохраняя верность реализму и через это — художественной образности детали (напомню, что именно в этот период начала складываться новая жанровая целостность — литература факта), писатели при этом создавали принципиально иную эстетику: субъект искусства, выражаясь словами А. Сандауэра, получил статус его объекта, реальная действительность — действительности психологической, меняющейся постоянно, в зависимости от настроения героя-повествователя¹. Яркий пример тому — проза Бруно Шульца — одного из оригинальнейших представителей польской литературы 30-х годов. Он прожил недолгую жизнь (родился в 1892 г., а в 1942 г. погиб в оккупации

рованном немцами (Дрогобыче, в еврейском гетто) и оставил небольшое наследие: два своеобразных в жанрово-художественном отношении сборника рассказов, а точнее – цикла рассказов – объединенных тематически, что позволяет трактовать их как своего рода дилогию: "Коричные лавки" (1933) и "Санаторий под Клепсидрой" (1938), вкуче с литературно-критическими статьями, рецензиями, замётками и письмами. Собранные вместе, они составили всего один том, который был издан в Польше в 1964 г., затем с некоторыми дополнениями – в 1973 г. Оба издания сопровождает вступительная статья известного польского литературоведа Артура Сандауэра "Разжалованная действительность. Слово о Бруно Шульце" – по существу первое монографическое исследование творчества писателя.

У Шульца, замечает Сандауэр, литературная метафора служит средством для воспроизведения бесконечных метаморфоз, она сама превратилась в метаморфозу, однако искусство для писателя – не просто "лаборатория жизни", оно нечто большее – способ существования². Шульц исходил из понимания искусства как своего рода "внешней" фальсификации действительности, по действительности настоящей, подлинной, пережитой лично. "В те минуты, – писал он, – когда я не могу творчески использовать жизнь, она становится для меня или страшной и опасной, или убийственно никчемной"³. В этих его словах, отнюдь не претендующих на какую-либо программу, много общего с провозглашенным в те годы известным польским критиком К. Выкой тезисом о творчестве как активной деятельности, что уже само по себе есть обращение к реальности⁴. Автобиографизм был литературным кредо Б. Шульца – в "Коричных лавках" он создал автобиографическое повествование о духовном созревании и возмужании подростка, познающего в процессе этого "взросления" себя, свой дом: автор описывает атмосферу этого дома, его быт и уклад, родной Дрогобыч, его улицы, лавки, магазины, рынок, гимназию, театр, его жителей... В одной из новелл упоминается даже карта города – еще одна конкретная примета действительности, деталь в системе своеобразной писательской образности Шульца. Благодаря этому казалось бы субъективное повествование – так сказать художественное воспоминание, обретает характер объективного и вместе с тем иносказательного. Дом превращается в место "встречи" героев с окружающим миром, подчас враждебным и непонятым, нередко очень сложным и чужим, но всегда притягательным, волную-

щим и возбуждающим воображение (по глубине восприятия ребенком внешнего мира рассказы Шульца сравнимы с толстовским "Детством"). Но дом — не просто объект повествования, прежде всего он — объект наблюдений героя-подростка, мысли, чувства, привязанности, наконец, характер и натура которого раскрываются через это "узнавание". Дом — это и некое ирреальное пространство со своими закоулками, чердаками, подвалами и задним двором, за которыми — духовное пространство героя: "закоулки" и "переулки" его души. Отсюда — символическое значение таких явно реалистических деталей, как коридоры и улицы, преобразующиеся в воображении писателя в лабиринты, по которым блуждает его память. В них — ее "знаки" и "зигзаги" (что позволяет видеть в Шульце несомненного последователя Джойса). Отсюда — и символичность образа отца — владельца дум и чувств сына, выразителя его беспокойной души, вечно чего-то ищущего, стремящегося к абсолютной свободе и раскованности существования (имеющего и вполне конкретные черты отца писателя) — образа, сигнализирующего некий генетический код прародителя, источник его родословной. Так, история "обычной" семьи вырастает до аллегорической праистории всего человечества, мифологизированной истории взаимоотношений "Я — МЫ — ОНИ". Мифологическое начало — одна из ярчайших черт прозы Шульца, сближающая ее с произведениями Т. Манна в этом поиске "начала всех начал": на границе быта и бытия, мироощущения и экзистенции, судеб отдельной личности и всего человечества.

Главная идея произведений Шульца — человеческая жизнь состоит из множества повторяющихся деталей, фактов, событий, по каждый раз увиденных в ином ракурсе — в зависимости от степени воображения писателя и читателя; она состоит из постоянных уходов и возвращений — к самому себе и к людям. Человек тесно связан с другими (что не исключает острого чувства одиночества, особенно если эта связь рвется или не ощущается), а потому он не может исчезнуть, не оставив следа. Так память об отце продолжает жить в образе его любимой птицы кондора, превращенной в чучело — деталь весьма симптоматичная.

Пристрастность Шульца к "незаметному", "обычному", а, точнее, привычному току жизни и ее проявлениям, за которыми скрыто

"ничто", его стремление запечатлеть жизнь категориями самой жизни — не случайны. Писатель в течение нескольких лет испытывал явное воздействие литературы факта, входил в литературную группу "Предместье", провозгласившую лозунг социозстетического исследования жизни и быта окраин. Метод привлечения исследовательского подхода при создании художественного полотна оставил в творчестве Шульца заметный след. Исследовательски-интерпретационным характером его прозы, насыщенной, а порой и перенасыщенной конкретикой, причем тщательно подобранной, благодаря чему сама деталь придает тексту предельную объемность, продиктована и композиция его новелл — частных и словно бы случайных эпизодов, раскрывающих процесс распада семьи, годами формировавшегося уклада и взаимоотношений ее членов.

Однако если у представителей группы "Предместье" главным объектом такого рода "исследования" была жизнь в ее материально-предметном проявлении, то у Шульца предметность обнаруживает себя в чувственно-рецептивном преломлении. У тех и других художественным средством оставалась деталь, но Шулец опирался на способ познания, берущий начало в интуитивизме Бергсона. У писателя интуиция лежит в основе его непосредственного переживания, познания действительности, где писатель — участник, а интуиция — фактор, обостряющий сознание и подсознание, вследствие чего в образном мышлении писателя обе эти сферы: сознание и подсознание, сон и явь — равнозначные "партнеры". Предельно раскрепощая воображение, Шулец по-романтически трактует сон, сновидения, сны-мечты — как компонент, творчески преобразующий жизнь и конструирующий поэтическую реальность. Мечты и сновидения позволяют писателю свободно превращать реальное пространство, окружающее героя, в качественно иное — воображаемое, представлять его поэтически: комнату — как лес, лес — как поезд, поезд — как движущееся существо. Все зыбко, неуловимо, преобразуемо — стоит лишь глаз прищурить. В этом противопоставлении бесконечно меняющихся местами стихий сна и яви, осколков реальности и ирреальности, мира конкретного и воображаемого благодаря точно работающей детали нашла отражение органически присущая герою двойственность — существования и мироощущения — причем двойственность особого ро-

да. В данном случае можно говорить о трансформации романтической образности и романтических канонов, наблюдаемой в творчестве Шульца. У романтиков раздвоенность мироощущения возникала на основе разрыва внешнего и внутреннего мира, у Шульца раздвоен внутренний мир героя.

Двойственный характер повествования, как бы ведущегося на пограничье сознания и подсознания, "изнутри" (в сущности маленький герой и писатель — одно и то же лицо), реализуется Шульцем блестяще (не случайно за ним закрепилось определение не просто новатора, а экспериментатора в сфере художественной прозы): "двузначный маскарад" его образной системы реально обоснован, психологически мотивирован, а потому достоверен. В "Коричневых лавках" автор-рассказчик — подросток, молодой человек со свойственным этому возрасту сложным и органичным переплетением внешнего и внутреннего, восприятия мира — через себя и в то же время себя — через этот мир, кажущийся и на самом деле существующий, рациональный и фантастический, сливающийся в причудливую фантазмагорию.

Символика детства предстает в прозе Шульца как выражение извечной тоски по "утраченному раю" — "гениальной поре человечества", порожденной в сознании людей, прошедших путь от "первобытного состояния" до "исторического". Шулец показывает мир глазами ребенка, но с позиции опытного, свое пережившего, взрослого человека, стремясь найти за этой дистанцией ту грань, которая отделяет "реального человека" от "мифологизированного", предвосхищая тем самым философию и эстетику экзистенциализма. Другими словами, Шулец ищет в спонтанных и неосознанных поступках человека, в его непредсказуемых реакциях на живой и реальный мир то, что стоит "по другую сторону реальности" — что нельзя постичь и охватить разумом, а можно лишь почувствовать, уловить дыханием. Вот почему у него детство — это и пора наивысшей раскованности воображения, и художественный ракурс, тип передачи восприятия реальности сквозь призму памяти взрослого человека. Эта реальность воссоздается в чередѣ на первый взгляд случайно схваченных и беспорядочно, хаотически всплывающих воспоминаний, а на самом деле подчиненных строгой системе, законам и правилам, пропорциональности и симметрии повествования — эта "детская" реальность

оказывается катализатором внутренней энергии автора, творчески осмысляющего свой генетический код. Но детство — это и олицетворение преходящести всего живого и одновременно вечно сущего, главный нерв, благодаря которому ощущается непрерывающееся бие пульса жизни, в свою очередь дающего импульс к творчеству.

Прошлое у Шульца переплетено с настоящим, оно — замкнутая фаза, самостоятельная и отдаленная во времени. Можно даже сказать, что временные пласты у польского писателя сосуществуют между собой по законам грамматики немецкого языка с его "имперфектом", "перфектом" и "плюсквамперфектом". Писателя интересует не память как таковая, а то, что она сохраняет, что *остается*. Он как бы стремится запечатлеть бытие во времени изначальном, "доцивилизационном", а посему время в его прозе — понятие и абстрактное, и конкретное, и абсолютное, и глубоко личное: характерно название его второго сборника — "Санаторий под Клепсидрой", где клепсидра — песочные часы и обьявление о смерти. У каждого, как бы говорит писатель, есть свое время, каждому отпущен свой "звездный час". Вот почему человек постоянно возвращается к детству — этой пескопчаемой вечности, оазису прошлого — через это он утверждает себя, понимает свою личность, находит подлинную свободу, ибо детство — "возраст вольности".

Действительность в прозе Шульца — постоянное узнавание, открывание красивого в уродливом, одухотворение жизни, парение, от которого, как от высоты, дух захватывает. Его поэтическое мышление чрезвычайно красочно и богато лексически: описаниями самых обычных предметов и явлений (кухня, дорога на рынок, крыши домов во время грозы). Художественная образность его стиля сродни лавке старьевщика (отец писателя, кстати, был владельцем мануфактурной лавки), что позволяет говорить о символике самого названия "Коричные лавки", где, кажется, есть все вещи на свете и у каждой свое место, "лицо", история; где все вещи существуют на самом деле: вместе и порознь — как рассказы в цикле, обладающие автономностью, внутренней завершенностью и индивидуальной притчевостью, и живут так сообща, оказавшись рядом друг с другом по неуправляемой прихоти и логике случайных и всегда неожиданных совпадений.

Не без оснований польские критики (Е. Фицовский, А. Сандауэр, Е. Спеина, М. Гловиньский и др.) — все без исключения указывают на индивидуальность "поэтического почерка" Шульца, умело синтезировавшего и творчески переосмыслившего элементы самых различных идейно-эстетических школ и направлений, в том числе романтизма и реализма, иррационального психологизма и экспрессионизма, сюрреализма и, наконец, литературы факта. За произведениями Шульца, его литературными опытами, особенностями писательской манеры стоит огромная литературная культура и в прямом смысле талант художника: он учился в Вене, в Академии изящных искусств, был графиком и рисовальщиком. С этим, по-видимому, связано и его умение почувствовать и показать — через деталь — картины природы, времени года, дня и ночи, атмосферу помещения с помощью освещения — лампой, лучом солнца, светом, словно обнажающих будничную красоту вещей. Так, в полумраке высокого здания причудливыми узорами играют на солнце разноцветные стеклышки ветражей, почти не заметные с улицы. В этой по временам вспыхивающей и горящей внутренним огнем будничности нашла отражение своеобразная экзотика местечковой еврейской среды, описанием которой в нашей литературе прославился Бабель, а в живописи — Шагал. Но не только это роднит и сближает художников слова и кисти: в их произведениях отдельная деталь, примета конкретного быта и времени — будь то окраины Одессы у Бабеля, Витебска у Шагала или Дрогобыча у Шульца — преображаются в символ общечеловеческого значения.

Повседневность Дрогобыча — маленького провинциального городка начала нашего века (в прозе писателя действие происходит до первой мировой войны), входившего до 1918 г. в область Восточной Галиции — той части Польши, которая была включена в состав Австро-Венгерской монархии, показана глазами поэта-рассказчика и историка-документалиста одновременно. Точная топография в его новеллах в сочетании с тенденцией к универсализации мира, содействует созданию произведения мощной силы воображения — возникновению той "ирреальной реальности" с ее эпическим фоном, где все персонажи находятся в определенных взаимосвязях: между собой, между "я" и окружением, между миром дома и миром вообще, миром мужским и миром женским, миром детским и миром взрослым, наконец,

между миром, уходящим в прошлое, и наступающим новым -- пугающим, неизвестным, а потому особенно притягательным и действующим на воображение.

Предчувствуя суровые катаклизмы последующих десятилетий, эпоха авангарда с его пристрастностью к реальной детали, способствующей раскованности художественного мышления, не выходящего, однако, за грани конкретного существования, словно бы предупреждала от возможных форм распада, не менее опасного, чем тенденциозность и упрощенность в понимании мира.

Примечания

- ¹ Sandauer A. *Rzeczywistość zdegradowana. Rzecz o Brunonie Schulzu* // Bruno Schulz. *Proza*. Kraków, 1964. S. 30.
- ² Sandauer A. *Ibid.* S. 12.
- ³ Schulz B. *Proza*. Kraków, 1964. 612 s.
- ⁴ Wyka K. *Gałczyński a wzory literackie*. Warszawa, 1970. S. 10.

К ПРОБЛЕМЕ ЖАНРА В ЛИТЕРАТУРЕ АВАНГАРДА (О "Дневнике" Витольда Гомбровича)

Авангард – понятие дискуссионное и многозначное. В нашем представлении оно ассоциируется с типом сознания писателя, отличающимся установкой на освоение новых сфер действительности и нового художественного языка. В таком толковании авангард, будучи явлением, характерным для XX в., не привязывается строго к историко-литературной реальности первой четверти этого столетия.

Чем, в сущности, является авангардистская ориентация на новизну? Попыткой заглянуть в завтрашний день человечества и в грядущее искусства? Демонстративным отказом от принятой иерархии вещей и наработанного веками представления о гармонии? – Оставаясь в рамках предложенной интерпретации авангарда, достаточно сказать, что он противостоит традиции, норме, канону. Его идеал – свобода и эксперимент. Его ценности – предельная субъективность, оригинальность, изобретательность. Он последователен и бескомпромиссен, радикален и наступателен. Даже само слово "авангард" заимствовано художниками из "агрессивной" военной терминологии: "авангард – передовой отряд..." Отряд, отряды художников? Неповторимые души, затаенные в униформу?

Присмотримся к проблеме повнимательнее.

Авангард примечателен своими шумными программами, которые сами по себе подразумевают наличие последователей. Но вместе с тем каждый из манифестов, как правило, годится лишь для единственного случая – "в поэтиках авангарда литературный манифест становился как бы самостоятельной ценностью, не началом, а конечным результатом, не программно-дискурсивным высказыванием, а собственно литературным произведением"¹.

Авангардисты любят объединяться в группы, но дифференциация внутри групп часто перевешивает интеграционный фактор. А при заметной их тяге к "совместности" идей и действий совсем немало авангардистов-одиночек, совершавших литературные перевороты на свой страх и риск. Так что на деле авангард — скорее индивидуалист, и он не терпит упорядочивания.

В каких же отношениях анархичный, эксцентричный и преднамеренно "забывчивый" авангард находится с жанром — разрядом классификационным, покоящимся на равновесии "сходства и противопоставления", "устоя и неустоя", в основе которого лежит эстетическая "память"?

Станет ли авангардист использовать повторяющиеся жанровые схемы? И если станет, то до какой степени? В свою очередь, до какой степени жанр "допустит" над собой испытание, оставаясь в своих собственных пределах? Где та критическая точка, в которой он перестанет быть узнаваемым, станет другим жанром? А может быть, соответствуя лишь данному, единственному в своем роде литературному высказыванию, он будет вовсе не жанром, а уникальной литературной формой?

Разрушение конструкций, старательно возведенных предшественниками, — это и есть стихия авангарда. Но расшатывание жанра? Не есть ли это эстетическое бедствие, катастрофа, влекущая за собой необратимые последствия? Ведь в орбиту жанра (как содержательно-формальной категории) вовлечены тема и идея, время и пространство, стиль и язык, мотив и образ... — все элементы произведения.

Из прозаических жанров наиболее терпим к авангарду, пожалуй, роман, выделяющийся, как известно, своей ненормативностью. Внутрижанровое разнообразие — конститутивный признак романа; здесь жанр дает поблажку, допускает единичность; существует даже точка зрения: сколько романов, столько и типов романа.

Обращаясь к драме, авангард часто посягает на ее основополагающий принцип — диалог, который становится бессмысленным, — персонажи не откликаются друг на друга. Нередко авангард идет и по пути пародирования существующих жанровых образцов.

В этом плане интересно рассмотреть, что происходит при столкновении авангардного сознания с жанром дневника, который хотя и не является строго нормативным (как, например, новелла), все-таки характеризуется целым рядом устойчивых признаков — и существенных и формальных.

Собственно говоря, для сближения авангарда с дневником нет серьезных препятствий. Дневник с его способностью выразить уникальность личности (из всех повествовательных жанров он самый индивидуальный) не ставит художнику ограничений в самовыражении. В этом смысле он по определению экспериментален.

Более того, в поисках выхода своему эгоцентризму авангард неотвратимо должен был придти к дневнику. Как отмечалось выше, авангард, хотя и злоупотребляет местоимением "мы", чаще всего придает ему значение усиленного, во стократ умноженного "я". Жанр дневника вообще не оперирует словом "мы".

Еще одна причина, по которой соединение авангарда и жанра дневника было почти неминуемым, — способность последнего "беллетризовать" жизнь художника, показать сам процесс ее превращения в искусство, своеобразно мифологизировать ее. Дневник, как жанр, подходил для того, чтобы выразить это авангардистов ("искусство" неотделимо от "жизни", искусство — способ существования), чтобы стать свидетельством их самоопределения.

Но приемлет ли авангард другие жанровые свойства дневника: документальность, правдивость, подлинность? Хранит ли он это оружие в своем арсенале? И как сочетается правдивость с отрицанием принципа правдоподобия, документальный факт с его фантастическим переосмыслением, а подлинность — с антимиметизмом? Не превращается ли авангардистский дневник в пародию или стилизацию?

Вопросы эти существенны, ибо дневник занимает в неконвенциональной литературе XX в. особое место: назовем хотя бы произведения Андре Жида и Музиля, Кафки и Фрица Гомбровича и Милоша.

Популярность этого жанра в нынешнем столетии во многом объясняется повышением интереса к личности в связи с развитием психологических наук, и в частности психоанализа. Но ни дневник, ни родственный ему жанр мемуаров не могут раскрыть личность полностью. Андре Мальро, автор знаменитых "Антимемуаров", писал: "Когда Человек становится предметом исследования, а не откровения /.../, — парастает искушение исчерпать его до конца; мы будем знать о человеке тем больше, чем будут больше разбухать Мемуары или Дневник. Но человеку не дано достичь дна человека; он не находит своего образа на том пространстве знаний, которое он освоил; он находит свой собственный образ в вопросах, какими он задается"².

Аналогичную тенденцию подметил и Макс Фриш. Он связал ее с дневниковой поэтикой фрагмента и — одновременно — с духом авангардизма: "Позиция же большинства современников, мне кажется, выражается вопросом, и форма вопроса, пока нет полного ответа, может быть только временной; и пожалуй, единственный облик, который он с достоинством может носить, — это действительно фрагмент"³; "...можно думать, что более позднее поколение, каким, вероятно, являемся мы, в особенности нуждается в эскизности, для того чтобы не застыть и не замереть в заимствованном совершенстве, которое не есть уже рождение нового. Тяга к эскизности /.../, пристрастие к фрагменту, распад традиционных единств, болезненное или вызывающее подчеркивание несовершенного — все это уже было у романтизма, которому мы и так чужды, и так родственны. Совершенное: подразумевается не мастерство, а законченность формы. /.../ У эскиза есть направление, но не конец; эскиз как выражение образа мира, который больше не замыкается или еще не замыкается; как боязнь формальной ценности, предусматривающей цельность духовную и могущей быть лишь заимствованием; как недоверие к той искусности, которая может помешать нашему времени когда-нибудь достигнуть собственного совершенства"⁴.

Изначальная, заданная жанром фрагментарность — ещё одна причина выдвижения дневника на авансцену литературы XX в.

Поэтика фрагмента — это неизбежность современной литературы, литературы эпохи информационного обвала. Это своего рода подтверждение бессилия писателя угнаться за материалом, успеть его художественно переработать, "зарифмовать" в сюжет. Писатель вынужден строить рассказ эскизно, едва намечая связи между фрагментами, монтируя их в соответствии с той или иной задачей. ("В жизни все монтажно, только нужно найти, по какому принципу"⁵; "Мир существует монтажно, искусство бессюжетное тоже монтажно"⁶, — писал В. Шкловский). Целое дробится на все более мелкие фрагменты, события становятся осколками событий, новые сообщения "подгоняют" вмиг устаревшие и все быстрее сменяют друг друга; в этом темпе — без времени на тщательный отбор — в них проникает все больше случайного, рационально не мотивированного — предельный случай современного мышления художника выражается в жанре телевизионного клипа (что, впрочем, в переводе с английского означает "фрагмент", "газетная вырезка").

Дневник как жанр, характеризующийся более или менее свободной организацией материала – в рамках принципа соответствия естественному ходу событий, – не требующий особой "композиционной" работы, как нельзя лучше подходит для нашего "рваного" времени.

Разумеется, в жанре дневника отразились не только изменения в обществе, но и все те сугубо эстетические трансформации, которым подвергалась проза за последнее столетие.

Б. Эйхенбаум, изучавший дневники Л. Толстого, сформулировал универсальный принцип этого жанра: "Всякое оформление своей душевной жизни, выражающееся в слове, есть уже акт духовный, содержание которого сильно отличается от непосредственно пережитого. Душевная жизнь подводится здесь уже под некоторые общие представления о формах ее проявления, подчиняется некоторому замыслу, часто связанному с традиционными формами, и тем самым неизбежно принимает вид условный, не совпадающий с ее действительным, вне-словесным, непосредственным содержанием"⁷.

Но вместе с тем дневник может быть максимально приближен к этому "непосредственному содержанию", а может быть максимально удален от него. Современный дневник становится художественным текстом, выстроенным в соответствии с определенными эстетическими задачами. Л. Гинзбург пишет: "Эстетическая преднамеренность может достигнуть того предела, когда письма, дневники становятся явной литературой..."⁸. Современный дневник становится все менее интимным и все более публичным. Это в равной мере касается случаев и его сближения с автобиографией (автобиографическим романом), и его сращения с философско-публицистической прозой, с эссе.

Обратимся к конкретному примеру.

В польской литературе XX в. дневник был излюбленным жанром как авангардистов, так и тех, кто избегал рискованных форм. Дневники оставили Жеромский и Налковская, Ижиковский и Домбровская, Лехонь и Милош, Ват и Тырманд, Херлинг-Грудзиньский и Бялошевский. В этом ряду стоит и "Дневник" Гомбровича.

Обращает на себя внимание тот факт, что дневник очень часто – жанровый удел писателей-эмигрантов. Можно предположить, что он играет роль своеобразного моста между "хронотопом" старой и но-

вой страны, между вчера и сегодня, позволяя сохранить личности в ее интегральном виде. В дневнике можно видеть и средство самоутверждения писателя в эмиграции. Поредко он – условие психологического выживания писателя: я пишу, следовательно, существую.

Исследователь отмечает: "Если автор начинал писать дневник в зрелом возрасте, то обычно в некоей чрезвычайной ситуации /.../, требующей осмысления, например, в заключении или во время длительной болезни"⁹. Для Гомбровича (1904–1969) таким "заключением" и "длительной болезнью" была эмиграция: оказавшись к моменту оккупации Польши гитлеровцами в Аргентине, Гомбрович после войны оставался там в добровольном заточении, в Европу он попал лишь в 1963 г., на родину же не вернулся никогда.

"Дневник" Гомбрович начал писать в Буэнос-Айресе и вел его едва ли не до последних дней жизни. В каноническом виде он составляет три тома (1953–1956), (1957–1961), (1961–1966). В 1992 г. в Польше был издан том "Дневник" (1967–1969), "том, которого никогда не было"¹⁰ и в который вошли тексты, публиковавшиеся при жизни писателя под названием "Фрагменты из дневника" в прессе, но не вошедшие в книжное издание. Всего "Дневник" насчитывает более тысячи страниц. (Как видим, если трактовать авангард в историческом плане, то "Дневник" – это своего рода "запоздалый" авангард).

Характер "Дневника" проясняют обстоятельства его публикации: фрагменты из номера в номер печатались в парижском эмигрантском журнале "Культура". Отметим, что писатель, получая читательские отклики, успевал "огрызаться" на них, вновь и вновь задирая публику своими резкими, нетривиальными суждениями. Собственно, и сам факт публикации "Дневника" можно считать очередной литературной выходкой Гомбровича, слывшего человеком непредсказуемым.

В самом деле, интимный дневник не предназначен для постороннего глаза. Обычно он создается втайне от всех. Иногда доступ к нему имеют лишь избранные. Порой он бывает открыт только после смерти автора, порой его публикуют вопреки воле автора. У Гомбровича же интимная природа этого жанра в лоб сталкивается с авангардистской страстью к прилюдному литературному действию. Интимность "Дневника" Гомбровича – особого, художественного свойства.

Начав писать якобы "по правилам", автор быстро устает от собственного притворства. Для него естественнее прямое обращение к читателю: "Я пишу этот "Дневник" с неприязнью, — признается Гомбрович. — Неискренняя искренность утомляет меня. Для кого я пишу? Если для себя, то почему это идет в печать? А если для читателя, то почему я делаю вид, что разговариваю сам с собой? Говоришь с собой так, чтобы другие тебя услышали?"¹¹.

Дневник — жанр монологический, допускающий лишь диалог автора с самим собой ("... Я надумал снова поговорить с самим собой"¹², — пишет Ф. Кафка).

Как же ладит с этим жанром диалогист Гомбрович?

Он сам сформулировал свой взгляд на мир следующим образом: "Я признаю зависимость человека от человека /.../, для меня человек постоянно создается людьми. Это /.../ — отправной пункт моего мира, в котором человек связан с человеком; в котором человек стремится к человеку; в котором он находится под постоянным давлением человека, ежеминутно создается и преобразуется; в котором трудно говорить об определенном, статичном человеке, где важнее непрестанно детерминирующие нас "межчеловеческие" напряжения и натяжения" (III, 128). Из этого следует, что нет Человека-самого-по-себе, что он думает и чувствует "для людей", и высшая необходимость для него — "настраиваться с другими в форме" (VII, 303).

"Форма", по Гомбровичу, это как бы акт восприятия одним человеком другого. Она и причина и следствие межчеловеческого, так как человек и продуцирует ее и подчинен ей. "Форма" — это "то, что посредничает между человеком и им самим в качестве объекта саморефлексии, а также между ним и другими людьми ("межчеловеческое") и миром"¹³. Поскольку всякий человек иной, поскольку во всякий момент он создаваем другими и является производным от действий его самого и его окружения, человек в сфере межчеловеческого — как "щепка в штормовом море"¹⁴. Человека как такового вообще нет в этом мире абсолютной относительности.

При всей неоднозначности философии Гомбровича, порой не лишенной противоречивости и менявшейся с течением времени, его центральное положение — неизменно: "Никто не может свидетельствовать о самом себе, мы в действительности такие, какими нас ви-

дят другие. Точнее, мы больше похожи на себя, когда они нас видят. Причем не в одной какой-то роли /.../ Роль фрагментарна, факультативна, принимается на определенное время"¹⁵. В самом начале "Дневника" автор предупреждает: "Я должен рассматривать этот дневник как инструмент моего становления относительно вас" (VII, 57) — и в дальнейшем неукоснительно соблюдает этот принцип.

Итак, с одной стороны, диалогическая концепция личности, с другой — дневник, традиционно понимаемый как свидетельство личности о самой себе.

Проследим отношения, в которые вступают друг с другом автор и повествователь. У Гомбровича они прихотливо взаимодействуют: то сливаются в одно лицо, то отчуждаются друг от друга, заверяют читателя в искренности и... искушают его вымыслом.

Но если так, может ли "Дневник" рассматриваться как надежное "удостоверение" личности автора? Согласно самому Гомбровичу, попытка докопаться до личности обречена на провал: "Я спросил, кто такой X, о котором знал только понаслышке. Мне ответили, что он выдающийся писатель. Я сказал, ясное дело, писатель, но кто он? Мне объяснили, что он вышел из сюрреализма, но в последнее время пишет в духе своеобразного объективизма. Я сказал: в духе объективизма — что ж, прекрасно, но кто он? Мне сказали, что он состоит в группе "Мельпомона". Я ответил: ладно, в Мельпомоне, так в Мельпомоне, но кто он? Мне ответили, что для его жанра характерно сочетание арго и метафизики фантастического толка. Тогда я сказал, любопытное сочетание, но кто же он? На что мне ответили, что четыре года назад он получил премию св. Евстахия" (IX, 126). В данном случае речь, конечно же, идет не только о поверхностности межчеловеческих отношений и взаимных оценок, но и о кардинальной проблеме личности, ускользающей от определенности. Писатель протестует против грубых попыток "исчерпать" человека этикеткой: "...Я не писатель, не член чего бы то ни было, не метафизик, не эссеист /.../, я — это я, вольный, свободный, живой..." (IX, 126). И в таком контексте шокирующая первая страница "Дневника":

"Понедельник

Я.

Вторник

Я.

Среда
Я.

Четверг
Я.

Пятница" (VII, 9) — оказывается запиской по эгоцентрика, а человека, стремящегося ответить на вопрос "для всех": "Кто я есть? И вообще "есть" ли я?" (VII, 304).

Макс Фриш, сам автор в известном смысле экспериментального (ибо "преднаморенного") "Дневника" (1946–1949), (1966–1971), заметил необычность "я" у Гомбровича: "Неприкрытые повествователи от первого лица, такие, как Генри Миллер, Витольд Гомбрович и другие, не создают исповедальной литературы и потому перепосимы, что их "я" наделяется определенной ролью. Авторы подобного рода кажутся скорее псевдонимами, они творят из собственной плоти и сами живут в своем творении, — едва ли когда-нибудь возникнет впечатление, что они вытаскивают на свет божий лично иптимное: они скорее являются собственным литературным объектом, собственным образом, поэтому им не приходится скрывать тщеславие, оно свойственно самому образу наряду со всем остальным"¹⁶.

Именно так: Гомбрович в "Дневнике" не только пишущий субъект, но и объект художественного отражения. Однако Гомбровича-авангардиста ненадолго устраивает такой повествовательный компромисс. Смелые опыты с повествователем для него не новы: в романе "Транс-Атлантик" рассказ от первого лица ведет герой по имени Витольд Гомбрович, в "Порнографии" — "я, польский писатель", "я, Гомбрович", а в "Космосе" — некто Витольд. В "Дневнике" писатель, неожиданно превращая повествователя из "я" (первое лицо) в Гомбровича (третье лицо, "он, Гомбрович"), вершит полное жанрово беззаконие — так "надругаться" над жанром дневника — это уж слишком!

Замена "я" на "Гомбровича", хотя и непоследовательная, оказывается принципиальной. (К повествованию такого типа можно отнести и те фрагменты "Дневника", в которых автор приводит статьи о своем творчестве, где он фигурирует как "Гомбрович", письма читателей с обращением к "папу Витольду", включенное в текст стихотворение о нем Виткация: "Знали его Витольд, фамилия-Гомбрович...", но прежде всего, конечно, те части, где он сам называет

себя по имени). Жанровые границы дневника размываются; они собственно, ничего не ограничивают. "Я", наделенное именем, превращается из автора-повествователя в героя, из лица условного в определенное, сам повествователь разоблачает свою "придуманность" и дневник – при всей своей непохожести на роман – начинает напоминать роман... Печто вроде авангардистской "Автобиографии Алисы Б. Токлас" Гертруды Стайн?

Автобиографический роман?

Уместен вопрос: может ли "Дневник" Гомбровича служить опорой для реконструкции биографии писателя? С чем мы имеем дело: с реальной жизнью или с легендой? С Гомбровичем или с ("Гомбровичем") – как правило, повествование от третьего лица автор заключает в кавычки и скобки.

События, описанные в "Дневнике", соответствуют реальным событиям жизни писателя: эмиграция, возвращение в Европу, друзья, творчество и т.п. Мы сразу узнаем Гомбровича, эпатирующего своими суждениями – парадоксальными, обескураживающими, провокационными, чего бы они ни касались: фашизма или коммунизма, патриотизма или космополитизма, культуры или политики, морали или быта. Порой эти суждения так пространны, так оригинальны, что напоминают эссе. И все-таки это не эссе – слишком много в них несерьезного (?), забавного (?) – слишком много игры.

Наряду с Гомбровичем – знатоком литературы и философии, на страницах "Дневника" равноправно существуют польский шляхтич Гомбрович (точнее, тот, кто им хочет казаться), "гениальный польский писатель", банковский служащий, зарабатывающий на хлеб университетским чиновничьим трудом, мэтр местной творческой молодежи, художник, верящий в свой талант, эмигрант, выброшенный за борт, человек больной, страдающий, одинокий... И все это не просто разные стороны одного человека, это как бы разные его воплощения, разные "формы", разные люди, которых – каждого в отдельности – видит кто-то другой.

"Моя форма – это мое одиночество", – пишет в "Дневнике" Гомбрович (VIII, 42), и это чувство, художественно воссозданное в соответствии с его концепцией мира и человека, не тождественно, например, подлинному из подлинных одиночеству Кафки, которое сквозит в каждой строке его "Дневников".

В "Дневнике" Гомбровича есть и элементы вымысла, причем не незаметно прокрававшиеся в "документальное" повествование, и подчеркнуто, нахально выпирающие из него, так чтобы ни у кого не оставалось сомнений, что это литературная фикция — такова, например, история с мулаткой Розой. Есть в "Дневнике" и элементы мистификации: вслед за польскими исследователями мы относим к "Дневнику" цикл "Бесед с Гомбровичем" Доминика де Ру (таково название прижизненного издания), которые, как известно, были мистифицированы писателем, — он сам придумывал вопросы, на которые давал ответ¹⁷. По сути, это те же дневниковые записи, только в форме вопроса и ответа, и степень "ответственности" за них автора точно такая же, как в "Дневнике".

Такое причудливое сочетание фактов документальных, подлинных, правдоподобных и неправдоподобных, даже фантастических, — их нераздельность, едва уловимая ироническая дистанция по отношению к тому, что действительно было, и серьезная интонация, сопутствующая повествованию о том, чего вовсе не было, — все это создает неповторимый — игроной — жанровый облик "Дневника".

Вышесказанное выдвигает еще один вопрос: можно ли считать "Дневник" Гомбровича, страницы которого в значительной части заполнены самоинтерпретационными высказываниями (в том числе и автотематическими, т.е. комментарием, касающимся самого "Дневника"), подспорьем в толковании творчества писателя? Является ли эта информация информацией "из первых рук", и можно ли ею пользоваться подобно тому, как критики пользуются сведениями, почерпнутыми из обычных дневников?

Критики Гомбровича порой оказываются в плену афористически-отточенной или кажущейся парадоксально-небрежной мысли писателя: они с легкостью приписывают ему слова повествователя, принимая их, без каких бы то ни было поправок, за слова самого Гомбровича. Думается, однако, что "Дневник" не может и не должен быть средством интерпретации творчества писателя, ибо ни одно из его суждений о собственном искусстве не является окончательным. "Дневник" сам подлежит интерпретации как художественный текст. Прибегнем еще раз к авторитету Макса Фриша: "Но надо полагать, что писателя, выступающего под моим именем, я знаю лучше и подлиннее, чем другие, кто не живет в его шкуре и, значит, не вы-

нужден всю свою жизнь иметь с ним дело"¹⁸. Это справедливо и по отношению к творчеству Гомбровича. Добавим к этому, что Гомбрович еще и специально поддразнивает читателя.

Таким образом, непосредственное, живое прочтение "Дневника" Гомбровича как дневника писателя, без учета сложного соотношения "я" повествователя и самого автора, бывшего литературным фантазером, мистификатором и фокусником, — такое его чтение как настоящего "литературного манифеста в трех томах" лишь удалит нас от понимания игровой сущности творчества писателя.

Невозможность доверять "Дневнику" может склонять критиков к "гомологическому пессимизму", а некоторых из них заставляет искать в "Дневнике" фрагменты, которые "звучат по-настоящему серьезно"¹⁹. Нам кажется, что такое искусственное членение текста на "серьезный" и "игровой" разрушает его целостность, его мерцающий, переменчивый характер, определенный тем, что каждая следующая строка в нем может быть опровергнута предыдущей, а позиция автора не задается, а выбирается читателем.

Гомбрович, писатель-эмигрант, жил более двух десятков лет в Аргентине, вдали от мировых литературных центров, вдали от своего читателя. Но в каждом его произведении, и в том числе в "Дневнике", читатель как бы запланирован. И подобно тому как "Я" становится в отношении с "Ты", произведение Гомбровича возникает и живет в контакте с читателем. Оно заставляет работать воображение читателя, постоянно требует ответственности.

Игровые отношения текста с реципиентом начинаются уже с обмана его жанровых ожиданий. Тот вправе быть разочарован: если перед ним дневник души, то где "переживания", где "любовь"? Если дневник-документ, то где текущие события, быт, нравы своего времени? Где "настоящие" портреты, пейзажи, реалии? Наконец, если это дневник, то где датировка, регистрирующая ход времени? Ведь хронология в "Дневнике" условна: указаны не числа, а дни недели. В сущности, это никакой не отсчет времени — это всего лишь художественный прием, называющийся материалу своеобразный прерывистый ритм, средство его монтажа. (В "Дневнике" Фриша даты тоже отсутствуют, а материал монтируется с помощью названий фрагментов — своеобразного намека на сюжет; зародыша — или атавизма — сюжетности).

Правда, на обложке Гомбрович пристраивает годы. И в этом можно видеть его уступку жанру – даже у этого литературного радикала не хватило смелости отказаться от основного формального показателя жанра дневника.

Но многие свойства дневника Гомбровичем отрицаются: он пишет поверх эмоций, реалий, утекающего времени – словом, поверх жанра.

В сущности, это произведение – огромная игровая площадка. Подчеркнем это – речь идет не об "игре в "Дневник", а об "игре "Дневник"²⁰. Здесь все "идет в игру" и все "играет": ложная хронология, стилистическая и языковая эквилибристика, бесконечная смена позиций повествователя, вынуждающая читателя принять на себя часть писательских функций и воссоединить рассыпающийся мир противоположностей и взаимопревращений. Это – непрерывная игра писателя с собственным отражением в сложной системе зеркал, игра с героем и в героя, с повествователем и в повествователя, с Гомбровичем и в Гомбровича – "Я не даю никаких гарантий. Я – прохвост и люблю позабавиться..." (VIII, 147).

Но не есть ли эта игра – собственно идентичность авангардиста?

Может быть, именно в ней и заключена доподлиннейшая личность Гомбровича?

О Гомбровиче написано множество воспоминаний. И, как ни странно, в них он "реальный" очень похож на "художественного" – из "Дневника". В таком случае вопрос, какой из этих двух Гомбровичей настоящий, – теряет смысл.

Вот как пишет о себе, о своей "исторической миссии" в литературе сам Гомбрович – и это одно из тех немногих высказываний, которым можно доверять до конца, ибо в нем не интерпретация, а ключ к интерпретации личности и творчества писателя: "Консерватор-бунтарь, провинциал-авангардист, левый правого толка, правый левого толка, аргентинский сармат, аристократичный плобей, антихудожественный художник, незрело-зрелый, дисциплинированный анархист, искусственно искропный, искренно искусственный. Это и вам пойдет на пользу... и мно!" (IX, 197).

Отмечая жанровую необычность "Дневника" Гомбровича, критики, вероятно, по аналогии с антироманом (а впрочем, почему бы не

по аналогии с "анти-псом" из его же "Дневника" — это было бы вполне в духе Гомбровича!)²¹ называют его "антидневником". По-может быть, он написал не дневник, а роман, который назвал "Дневником"? Экспериментальный роман, запечатлевший парадоксальное сознание художника XX в.

И в таком случае мы и впрямь увидим в "Дневнике" Гомбровича не только разрушительную мощь авангарда, но и его созидательный потенциал. То есть сочетание качеств, столь характерных для столетия, породившего авангард.

Примечания

- 1 *Słownik literatury polskiej XX wieku*. Wrocław etc., 1992. S. 616.
- 2 *Мальро А.* Зеркало лимба. М., 1989. С. 165.
- 3 *Фриш М.* Листки из вещевого мешка. М., 1987. С. 139.
- 4 Там же. С. 137.
- 5 Так В. Шкловский называет одну из глав своей книги "Энергия заблуждения" (М., 1981).
- 6 Там же. С. 151.
- 7 *Эйхенбаум Б.* О литературе. М., 1987. С. 36.
- 8 *Гинзбург Л.* О психологической прозе. Л., 1977. С. 12.
- 9 *Słownik literatury polskiej XX wieku*. S. 50.
- 10 *Gombrowicz W.* Dzieła. Kraków, 1992. T. X. S. 5.
- 11 *Gombrowicz W.* Dzieła. Kraków, 1988. Wyd. II. T. VII. S. 56. Далее цитируется по этому изданию. Том и страница указываются в тексте.
- 12 *Кафка Ф.* Из дневников. М., 1988. С. 11.
- 13 *Literatura polska po 1939 roku*. Warszawa, 1989. T. I. S. 75.
- 14 *Roux D. de.* Rozmowy z Gombrowiczem. Paryż, 1969. S. 58.
- 15 *Sulikowski A.* Egotyzm i egzotyzm. O "Dzienniku" Gombrowicza. // *Pamiętnik Literacki*. 1979. 7. 3. S. 102.
- 16 *Фриш М.* Листки... С. 207.
- 17 *Gombrowicz W.* Dzieła. Kraków, 1992. T. X. S. 5.
- 18 *Фриш М.* Листки... С. 19.
- 19 *Sulikowski A.* Egotyzm i egzotyzm. S. 99, 101. Автор пишет: "...методологический принцип нашей работы заключается в сле-

дующем: текст "Дневника", двусмысленно развертывающийся на грани иронии, самоиронии и серьезности, мы читаем в соответствии с собственными возможностями восприятия, под свою ответственность используя те фрагменты, которые, как нам кажется, звучат по-настоящему серьезно".

20 Подобно тому как для Й. Хейзинги в "Homo Ludens" проблема заключалась не в том, какое место занимает игра среди прочих явлений культуры, но в том, насколько сама культура носит игровой характер". См.: Хейзинга Й. Homo Ludens. М., 1992. С. 8.

21 См., напр., Sulikowski A. Egotyzm i egzotyzm. S. 101. Гомбрович называет свой дневник "ворным псом его души". Ср. также такой типично игровой фрагмент "Дневника": "... мы пошли в конюшню — там лежал пёс — он тяжело дышал и корчился в конвульсиях. Мы посоветовались: прекратить его мучения? Мучения были ужасные — и он был в них затворен, отделен от нас, наедине с собой, один.

Эта сцена меня изводила: ночь, конюшня, мы почти что в потемках, над распоясавшейся дьявольщиной боли. В наших силах было тотчас же покончить с этим... Достаточно выстрела. Выстрелим? Мы, четыре человеческих существа "из другого мира", высшего мира, четыре демона из анти-натуры, четыре анти-пса (разрядка моя. — О.М.)" (VIII, 46).

ЧЕШСКИЙ ОСВОБОЖДЕННЫЙ ТЕАТР: ТЕКСТ И КОНТЕКСТ

Литературный авангард, как и наши представления о нем, крайне неоднороден, что создает специфические трудности как методологического, так и интерпретационного характера. Замечательный исследователь русского авангарда, к сожалению, безвременно ушедший от нас, Марцио Марцадури, в своем докладе на симпозиуме в Институте славяноведения и балканистики (1988) отмечал, что «понятие "авангарда" до сих пор вызывает, хотя и в меньшей степени, чем в прошлом, замешательство и недоверие. Ему ставится в вину, что оно является слишком общей и абстрактной категорией, в то время как филологическое исследование всегда конкретно и специфично. На самом деле этот упрек можно выдвинуть в отношении всех историко-познавательных категорий, имеющих своей задачей связывание частных аспектов на основании того общего, что они между собой имеют. Эта категория описывает соотношение, и потому всегда условна, изменчива, однако, необходима»¹.

Условность и изменчивость категории авангарда, очевидные и в искусстве таких славянских стран, как Россия, Польша и Чехия, не отменяют и того общего, что обнаруживается в его новых направлениях и тенденциях, программно разрывающих с традицией прошлого. Авангардный эксперимент в поэзии, живописи, театре претендовал не только на создание принципиально новых текстов, но и на выработку нового языка.

Художественные течения, объединяемые термином "авангард", имеют много общего – как генетически, так и типологически, – и "стремятся предвосхитить будущее, которое в плане лингвистическом ассоциируется с созданием нового языка"². Мы со

всей очевидностью обнаруживаем эту общую тенденцию и в художественной практике К. Марджанова (особого упоминания в связи с нашей темой заслуживает краткий, но весьма выразительный период деятельности его новаторского Свободного театра 1913–1914 гг.), и в театральных идеях А. Таирова, В. Мейерхольда, и в поэзии русских и польских футуристов, и в поисках «чистой формы» в театре Ст. Игн. Виткевича, и в Освобожденном театре Иржи Восковца и Яна Вериха, и в экспериментах обэриутов – то есть в явлениях, принадлежащих и разным областям искусства, и разным национальным культурам.

Отметим, что пристальное внимание к проблеме языка в первые три десятилетия нашего века не было прерогативной исключительно искусства. Так, в философии этого времени отмечается усиление внимания к естественному языку – за счет языка идеального. Языковые проблемы для таких русских философов, как Г. Шпет, П. Флоренский, А. Лосев, "прямо переходят в эстетические. Теория поэтического языка, по всей вероятности частично сформировавшаяся (во всяком случае у молодого Якобсона) под влиянием Гуссерля, была неразрывно связана с языковой практикой авангардистов"³. Не случайно к этому же времени относится деятельность Пражского лингвистического кружка (основан в 1926 г.), где разрабатывались такие существенные теоретические положения, как противопоставление языка и речи. Пражские лингвисты полагали речь единственной непосредственной данностью, минуя которую нельзя рассматривать язык, в следствие чего при изучении они от речи переходили к языку. Последний рассматривался ими как функциональная система, обслуживающая мысль и общение, причем на первый план выдвигалось отношение "средство – цель". Для изучения литературных языков и социальных диалектов было особенно важно выделение социальной функции речи, что впоследствии было развито Р. Бартом в его концепции социолоктов. "Ощущение разделенности (хотя бы психологической) языков, – писал Р. Барт в 1973 г. – возникло скорее в литературе, чем в социологии, – и не удивительно: литература содержит в себе все знания, правда, в ненаучной форме"⁴.

Фигурой, и проблемно, и лично объединившей авангардистские поиски в области языка и их научное осмысление, стал выдающийся

ся лингвист Р.О. Якобсон, с 1920 г. переехавший в Чехословакию и входивший в Пражский лингвистический кружок. Личная дружба, человеческий и научный интересы связывали его не только с коллегами, но и со многими художниками-авангардистами его времени – Хлебниковым, Маяковским, Певзалом, Ванчурой. Не случайно в поле его интересов оказалась и деятельность ведущего представителя чешского театрального авангарда 20–30-х годов – Освобожденного театра, возникшего как театральная секция Девотсила в конце 1925 г.⁵ и объединившего левых авангардистских художников во главе с Иржи Воскоцием и Йлом Верихом.

Родившиеся в одном и том же, 1905 г., связанные дружбой еще со школьной скамьи, эти два актора и драматурга совместно с И. Гонзлом, И. Фрейкой, Э.Ф. Бурианом определяли направление авангардистских поисков в чешском театре 20-х годов. Их первая пьеса – “Vest Pocket Revue” относится к 1927 г., последняя – “Vest na oko” – к 1938 г. Естественно, столь длительный период творческой деятельности отмечен и неизбежными изменениями, обусловленными как субъективными, так и объективными обстоятельствами. Если художественная атмосфера 20-х годов благоприятствовала авангардистским экспериментам в европейском искусстве, то надвигающийся драматизм 30-х годов обусловил заметный отход от них, постепенное превращение поэтики гротеска в поэтику сатиры, игрового начала – в обличительный пафос, ‘чистой’ комики – в эстетику политического кабаре. Если для начального периода существования Освобожденного театра было характерно влияние поэтизма – чередование в пьесах не связанных друг с другом сцен, разрушение традиционной драматической структуры, импровизация, дадаистские тождества, подалированное использование категории абсурда и чистого повесенса⁶, то для позднейшего этапа становятся показательными пьесы типа “Осела и тени”, написанной в год прихода Гитлера к власти. В предисловии к ней авторы декларировали свою этическую, а не эстетическую позицию: “Мы подвусмысленно выступаем против “ослиного” рационалистического и механистического компонента фашистского мировоззрения. При этом в заключение мы столь же энергично отвергаем демагогический пафос и мистическую сентиментальность его второго, “теневого” компонента и занимаем материалистическую позицию здоровой и молодой души”⁷.

Обозначив эту существенную (не только для Освобожденного театра, но и для европейского искусства того времени в целом) эпоху, или смену приоритетов, обратимся к периоду театрального эксперимента, обнаруживающего существенные сходства в истории чешского, польского и русского авангардного искусства.

Еще в начале 20-х годов И. Восковец с пониманием и сочувствием писал об "Освобожденных словах" Ф.Т. Маринетти⁸ – оцутима и связь названия созданного впоследствии театра с этим футуристическим принципом.

С другой стороны, замыслу создателей оказались соучастны театральные идеи А.М. Таирова, чьи "Записки режиссера" (1915–1920, опублик. в 1921) были переведены в 1923 г. на немецкий язык, а в 1927 г. вышли на чешском под заголовком "Освобожденный театр". Таиров постулировал здесь возникновение нового мастера-актера, на самоудовольняющее мастерство которого перенесется весь центр тяжести, и "в действительном кипении пульсирующего театра, в его "жертвенном огне" переплавятся "все старые штампы и традиции" и выкуются "новые творческие формы". Восковцу и Вериху оказались близки устремления Таирова к созданию "синтетического сценического построения, которое слило бы воедино разрозненные теперь элементы арлекинады, трагедии, оперетки, пантомимы и цирка, преломив их сквозь современную душу актера и близкий ему творческий ритм"⁹.

Новый театр чешского авангарда мыслился как освобожденный от сковывающего влияния традиционного канона, от реалистического жизнеподобного сюжета, от бремени идеологического искусства, от логического построения действия и образом героев. Первые пьесы Освобожденного театра отвечали этим постулатам, избегая сюжетов и широко используя принципы балаганного действия, комедии дель арто, цирка, киномонтажа, выдвигая на первый план импровизацию и момент игры. Повиновством для чешского театра стало перенесение центра тяжести с положений, ситуаций – на язык, использование в качестве основного исходного материала языкового юмора (остроты, обнажение двусмысленности слов, их деформация, порокобсмысленио, неологизмы, архаизмы и т.п.)¹⁰. Выразительным примером этой художественной стратегии является, в частности, диалог двух комических персонажей из "Vest Pocket

Revue" (в целях демонстрации принципов осуществляемой здесь языковой игры приводим его на языке оригинала):

Publius Ruka. ... Právě mi proletlo hlavinkou mojí kučeravou přísloví 'které říká, že lid chce panem et...

Sempronius Houska. ...circulos meos noli turbare...

P.R..... Diogenes...

S.H. Et tu mi fili!

P. R. Coz znamená, že lid chce panem, to jest pána svrchovaného, a...

S.H. ...a circulos meos, to jest veliký viciosní kruh, abys i ty (et tu mi fili), i ty, můj synu, jej mohl honit! K tomu obyčejně se dodává: Quousque tandem abutere Catilina...

P.R. Ano! Co ty tady, Catilino, budeš jezdit na tandemu...

S.H. ...když tu name kolo!¹¹.

Комический эффект создается здесь исключительно внутри языка, путем разрушения существующих и образования новых связей, обнаружения неожиданных новых смыслов, возникающих в результате сдвига, смещения, перемены контекста языковых единиц. Этому служит прием переосмысления иноязычного слова путем отождествления его с омонимом в родном языке – так ювеналовское "panem et circenses" ("хлеба и зрелищ") превращается в чешское "pana" ("господина, правителя"); или столкновение, контаминация различных известных, ставших крылатыми выражений, в результате чего возникает новый комический смысл – так "circulus vitiosus" (= "порочный круг") совмещается с архимедовским высказыванием "noli turbare circulos meos" (= "не прикасайся к кругам моим") в качестве его "толкования". В свою очередь как его "дополнение" присоединяется фрагмент из речи Цицерона "Quousque tandem, Catilina, abutere patientia nostra!" ("До каких же, наконец, пор, ты будешь злоупотреблять нашим терпением, Катилина!") – и языковая игра продолжается уподоблением латинского tandem названию типа велосипеда. Этот каскадный, или аддитивный принцип неожиданного и алогичного сочетания языковых элементов, в данном случае используемый в пародийно-комических целях, подчинен общей задаче выведения художественного текста за пределы логических координат, остранения изображаемой реальности и имеет свой аналог в приеме коллажа, применявшемся в современном изобразительном искусстве. Монтаж различных мотивов,

их комбинация, разрушая привычный контекст, способствуют установлению новых связей и неожиданных смыслов. Так, у Восковца и Вериха место Александра Великого в его известном диалоге с Диогеном занимает Максимилиан, который, в свою очередь, оказывается в положении Прометей, однако, вместо орла пещерь ему выкле- вывает некий ангел, а Демосфен монтируется с сюжетом спора бу- лавы и злата, с легендой об ахиллесовой пяте:

Sempronius Houska. ...do toho sudu, Diogenes se zapafil...

Publius Ruka... a nabobtnal...

S.H. ... a začal z toho sudu štekat.

P.R. Jedeš mi z toho slunce, deš pryč!

S.H. No, a Maxmilián se pochopitelně urazil...(...)

P.R. ...šel proto z trucu na tu skálu Tarpejskou, co ho tam našel ten anděl...

S.H. ...ten anděl, co mu tam klofe ty játra. (...)

P.R. Ještě tam přihodili zlato a meč...

S.H. ...ten jim oyšem Démosthenes ukradl a pověsil ho nad tu Achil- lovu patu...¹².

Осмысляя истоки своего творчества, формирование этого спе- цифического художественного мировосприятия, И. Восковец, спустя почти полвека воссоздавал атмосферу послевоенной Европы 1918 го- да – в иронической ретроспективе: "Так перед нашими детскими глазами в землях чешской короны заработала машина современно- го абсурда... Абсурд распространялся от Шумавы до Татр, став "общегосударственным" ... и даже международным, всемирным... Так к хаотической послевоенной действительности добавилось но- вое с иголочки явление: как отражению в зеркало прямо пород ли- цом Абсурда возникла Хохма (xoxmo; здесь в смысле: беспред- метная комика. – В.М.). Если Абсурд был реальностью, хохма была воображением. Правда и сон. День и ночь. Проза и поэзия. Вещь и символ"¹³.

Подобное осмысление напряженного взаимодействия между вещью, предметом и символом, словом, поиски новых 'демарка- ционных' линий между ними, иных, непривычных, свежих – поро- ждаемых искусством – отношений было характерно вообще для прак- тиков и теоретиков авангардного искусства Европы, принадлежа- щих к тому же поколению, что и Восковец и Верих. В "воскрешении

слова" видел В. Шкловский "воскрешение вещи": "Только создание новых форм искусства может возратить человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм"¹⁴.

Примечательно, что к этому же поколению относились и представители русского Объединения Реального Искусства, чей художественный поиск сопоставим по своей направленности и характеру с творческой деятельностью упомянутых чешских авангардистов. В частности, исследователи отмечали характерные для обзриутов такие приемы перенесения реальности в языковой код, которые провоцируют амбивалентность в отношениях вещи к слову и слова к вещи, использование вещи для определения структуры текста¹⁵, а непосредственно в области театра – сходство с позднейшим европейским театром абсурда – в особом отношении к языку, не способному выразить мир. Однако, тексты обзриутов не только предвосхитили послезоветный западноевропейский театр абсурда, но и отличались от него радикальностью языкового эксперимента и установкой на построение автономного поэтического универсума¹⁶.

Это направление художественного поиска было декларировано в Манифесте ОБЭРИУ, опубликованном спустя год после постановки первой пьесы Освобожденного театра и обнаруживающем разительное сходство с его принципами. В нем, в частности, говорилось: "До сих пор (отдельные театральные) элементы подчинялись драматическому сюжету – пьесе. Пьеса – это рассказ в лицах о каком-либо происшествии. И на сцене все делают для того, чтобы яснее, понятнее и ближе к жизни объяснить смысл и ход этого происшествия. Театр совсем не в этом. Если актер, изображающий министра, начнет ходить по сцене на четвереньках и при этом выть по-волчьи, или актер, изображающий русского мужика, произнесет вдруг длинную речь по-латыни, – это будет театр, это заинтересует зрителя, даже если это произойдет вне всякого отношения к драматическому сюжету. Это будет отдельный момент, – ряд таких моментов, режиссерски организованных, создадут театральное представление, имеющее свою линию сюжета и свой сцепоческий смысл /.../ Сюжет театрального представления – театральный, как сюжет музыкального произведения – музыкальный /.../ предметы и явления, перенесенные из жизни на сцену, теряют "жизненную" свою закономерность и приобретают другую – театральную /.../

чтобы понять закономерность какого-либо театрального представления, — надо его увидеть. Мы можем только сказать, что наша задача — дать мир конкретных предметов на сцена в их взаимоотношении и столкновении"¹⁷.

Обращает на себя внимание существенное сходжение, а иногда даже текстуальная близость заявленных принципов театральной практики русских обзриутов и теоретических положений творившего в эти же годы польского драматурга Ст.Игн. Виткевича, отстаивавшего независимость художественной логики от жизненной. В статье "Проблема языка в сценических произведениях чистой формы" из его обширного труда "Театр. Введение в теорию чистой формы в театре" (1923) Виткевич писал, в частности: "Когда пьяный сапожник скажет на сцене: "о, извращенное бессилие вневличностных кошмаров!" или княгиня крикнет: "ты, вонючая шлюха!", критики сразу узнают, что пьеса неправдоподобная — и конец. Однако, если отбросить критерий жизненной правды и начать смотреть на произведения формального искусства с формальной точки зрения, отбрасывая при этом иллюзорные объективные критерии, вопрос становится несколько более сложным. (...) Мы можем предположить, что именно высказывания персонажей, не соответствующие их костюму или классовой принадлежности, будут иметь формальную ценность, т.е. будут важны не сами по себе и не как части более или менее правдоподобной житейской истории, а лишь в соотношении с пьесой в целом как определенным композиционным единством, вне зависимости от жизни"¹⁸. Очевидна и созвучность этих идей постулату "театрализации театра", выдвигавшемуся А. Таировым.

Сходные программные принципы, в соответствии с которыми на сцене осуществлялась 'игра', интегрирующая самые разнообразные театральные элементы, не зависящая от обыденной логики привычного сюжетного развития, лежали в основе постановок Освобожденного театра, поисков его создателей. Даже ушедшие из театра И. Фрейка и Ф. Буриан (1927), в деятельности которых многое сближается с направлением театрального эксперимента, связанным с именами Таирова и Мейерхольда, создают новый театр — "Дада", где почти исключительно ставятся пьесы Восковца и Вериha. В этом названии нового театра точно обозначена европейская

традиция, участие которой в театральном авангарде как Чехии, так и России достаточно заметно, хотя и запоздало по сравнению с ее западноевропейским развитием.

"Знак примитива стоит над европейским искусством", — пишет в 1921 г. Ю. Тынянов в своих записках о западной литературе, предполагая показать "те два ответа, которые дают в искусстве футуристы и дада"¹⁹. Из Праги в Москву посылает свои "Письма с запада. Дада" Р. Якобсон, знакомя своих бывших соотечественников с этим "бессистемным эстетическим буйством", "фрондой великих международных художественных течений"²⁰. В самом начале 20-х годов, а чешский критик анализирует обращение к дадаистской поэтике Восковца и Вериха вих первой пьесе Освобожденного театра, написанной спустя десятилетие после зарождения дада.

"Чем, собственно, было "Vest Pocket Revue"? Дада. И хотя маленькое дада, чешское дада, но действенное дада, то большое искусство, которое ворвалось в литературу, в пластику, в музыку, в театр, чтобы разорвать в клочья раскрашенное полотно мелкобуржуазного абсолюта, чтобы поставить клистир идейному запору этого класса... буржуазии... чтобы его прочистить"²⁴.

Действительно, когда Восковец и Верих в диалогах своих персонажей, чья "глупость столь велика, что местами граничит с остроумием", сознательно нарушают обязательность, принудительность логических и семантических связей языка, в этом можно видеть и очистительную дадаистскую фронду, и — с другой стороны — синхронизацию их художественного поиска с тем научным анализом языка, к которому подошла современная лингвистика.

Осмысление одних и тех же проблем языка объединяет научный и художественный поиск эпохи, что с особой очевидностью проявляется в словотворческой практике и теоретических построениях Хлебникова, отмечавшего (в 1919 г.): "Язык так же мудр, как и природа, и мы только с ростом науки учимся читать его". Рассуждая о современной поэзии, Хлебников писал: "Слово живет двойной жизнью /.../. То оно просто растет, как растение /.../, а доля разума, иназванная словом, стоит в тени, или же слово идет на службу разуму /.../ То разум говорит "слушаюсь" звуку, то чистый звук — чистому разуму. Эта борьба двух миров, борьба двух властей, всегда происходящая в слове, дает двойную жизнь языка"²². Проблемы двойственности, присущей разным уровням языкового

универсума, занимали и создателей Освобожденного театра. Не случайно в их художественной практике Р. Якобсон отмечал созвучность актуальным научным подходам к языку. Фрагмент их программного заявления (*... pojem sranda, který jsme se pokusili obhajit...*) ученый сделал эпиграфом к своему "Письму И. Восковцу и Н. Вериху о гносеологии и семантике шутки", написанному в связи с 10-летием Освобожденного театра. В их творчестве Якобсон видел, в частности, попытку необходимого разграничения двух различных языковых функций: повествовательной речи, стремящейся к полноте, законченности, независимости от внеязыкового контекста, — и речи, лишь дополняющей этот контекст, постоянно отсылающей к ситуации и вне ее непонятной. Каждое конкретное высказывание колеблется между двумя крайними полюсами, а элементы, выполняющие обе эти функции, взаимно проникают друг в друга, переплетаются. Задача их разграничения, актуальная для современного языкознания, непосредственно решалась в творчестве Восковца и Вериха. Якобсон писал им: "Лица, которых Вы представляете, находятся, как Вы прекрасно подметили, "при всех обстоятельствах рядом": "по профессии они нейтраллисты, поскольку принадлежность к какой-либо из воюющих сторон ограничила бы их шутковскую свободу, которая позволяет им в течение всего вечера возвращаться в собственном мире абсурдных фикций и далеко заходящих недоразумений".

Приводя в качестве примера диалог между Трубой и Роурой (Р.: ...Возьмите дедушку...

Т.: Вашего дедушку?

Р.: Да нет, дедушку *ad absurdum*, дедушку *an sich*...

Т.: Понимаю, дедушку *sub specie aeternitatis*, то есть Нечто Бородатое.

Р.: Именно. И дайте этому Бородатому Нечто упасть с лестницы), Якобсон пишет: "Можно ли с большей педагогической наглядностью обнажить противоречие между естественной склонностью слушателя включить слово с общей предметной отнесенностью в конкретную ситуацию и превращением такого слова в нарицательное понятие, чем это делает Труба?". В комизме Восковца и Вериха Якобсон усматривает обнажение самобытности и своеобразия языка и вообще мира знаков и его сложного, многозначного отношения к миру вещей. Комика разрушает автоматизм привычки и учит нас

по-новому ощущать, понимать и оценивать вещь и знак, и в этом заключается высокое культурное предназначение "хохмы, или беспредметной комики"²³.

Критика языка, обнаружение механизмов его функционирования, идея, что язык определяется не тем, что он позволяет, а тем, что он заставляет сказать, проводились параллельно как теоретиками, так и практиками художественного языка. Одна из непреходящих ценностей творчества Восковца и Вериха – в их внутриязыковой работе, обнажении принудительности языка, обязательности расхожего мнения – доксы, разрушаемой в их текстах при помощи различных приемов, в том числе и пара-докса.

Примечательно, что подобный параллелизм научного и художественного поиска не стал эпизодом истории культуры 20–30-х годов, но отмечается и в наше время в связи с рождением неоавангарда, уходящего своими корнями к историческому авангарду начала века. И вновь, на новом витке спирали, ""ударение ставилось на языковых аспектах, на формальных поисках /.../ Гегемония неоавангарда совпала с успехом структурализма в лингвистике, многие художники и теоретики неоавангарда восприняли структурализм как своего рода поэтику"²⁴. В этой связи плодотворной представляется не только синхронная, охватывающая культуры разных стран, но и диахронная, учитывающая явления разных эпох типология авангардистских направлений в искусстве XX в.

Примечания

¹ *Марцадури М.* Изучение русского литературного авангарда в Италии // *Русский литературный авангард. Материалы и исследования.* Тренто.1990. С. 9.

² Там же. С.10.

³ *Иванов Вяч.Вс.* Практика авангарда и теоретическое знание XX века // *Русский авангард в кругу европейской культуры.* Международная конференция. Москва, 4–7 января 1993. М., С. 4.

⁴ *Барт Р.* Избранные работы. Семиотика. Поэтика. М.,1989. С. 520–521.

?

- ⁵ Вскоре связь с этой художественной группировкой, руководившейся К. Тайге и В. Ванчурой, прервалась: И. Восковец был исключен из нее за то, что снимался в "китче". Фактически же к концу 20-х годов она прекратила свое существование.
- ⁶ О чешском театральном авангарде см.: *Obst M., Scherl A. K dějinám české divadelní avantgardy.* Praha, 1962.
- ⁷ См. подробнее: *Jankowska B. Przygoda teatralna J. Voskovca i J. Wericha.* Wrocław etc., 1977.
- ⁸ *Voskovec J., Werich J. Hry Osvobozeného divadla.* Praha, 1954. Т. 1. С. 10–11.
- ⁹ *Voskovec J. Několik poznámek k článku "Na okraj F.T. Marinettiho Osvobozených slov" // Studentský časopis R. 2. 1922/23.* Č. 6. S. 170–171.
- ¹⁰ *Tairoff A. Das entfesselte Theater.* Potsdam, 1923; *Tairov A. Osvobozené divadlo.* Praha, 1927; *Таиров А. Записки режиссера.* М., 1921. С. 111–112, 116.
- ¹¹ *Jankowska B. Op. cit. S. 178–179.*
- ¹² *Voskovec J., Werich J. Hry Osvobozeného divadla.* Praha, 1959. Т. 3. С. 58.
- ¹³ *Ibid. S. 59–60.*
- ¹⁴ *Voskovec J. Klobouk ve křovi.* Praha, 1965. С. 20.
- ¹⁵ *Шкловский В. Воскрешение слова.* СПб., 1914. С. 12–13.
- ¹⁶ *Цивьян Т.В. Предмет в обэриутском мироощущении и предметные опыты Магритта // Русский авангард в кругу европейской культуры.* С. 152–153.
- ¹⁷ *Мейлах М. "Потец" Александра Введенского // Даугава.* 1990. № 10. С. 106–107. Ср. также *Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс: театр абсурда – реальный театр // Театр.* 1991. № 11. С. 18–22 (этот номер журнала "Театр" целиком посвящен творчеству обэриутов); *Введенский А. Произведения. 1926–1937.* М., 1993.
- ¹⁸ *Манифест ОБЭРИУ // Афиши Дома Печати.* 1928. № 2.
- ¹⁹ *Witkiewicz St. I. Teatr. Wstęp do teorii czystej formy w teatrze.* Kraków. 1923.
- ²⁰ *Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино.* М. 1977. С. 131.
- ²¹ *Якобсон Р.О. Работы по поэтике.* М. 1987. С. 431 (См. также: комментарии А.Е. Парниса к этой публикации). Ср.: *Парнис А.*

"Ни один Париж не видал такого скандала..." Элементы протодада в русском футуризме // Русский авангард в кругу европейской культуры. С. 111–115.

²¹ *Fiščík J.* Divadelní kritiky. Praha, 1956. S. 344.

²² *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 625, 632.

²³ *Dopis Romana Jakobsona Jiřimu Vskovcovi a Janu Werichovi o poetice a semantice Švandy* // 10 let Osvobozeného divadla, 1927–1937. Praha, 1937. S. 27–34.

²⁴ *Марцадури М.* Указ. соч. С. 12–13.

К ВОПРОСУ О НАЦИОНАЛЬНОМ И ЕВРОПЕЙСКОМ КОНТЕКСТЕ ВЕНГЕРСКОГО АВАНГАРДА

Облик венгерской литературы начала XX в. во многом определялся сознательным стремлением ее творцов к обновлению национального искусства, привитию на венгерскую почву новейших достижений литератур Германии, Франции, России. В то время общественное мнение с новой силой захватила идея поддержки своего национального искусства. Проблемы его обновления и популяризации рассматривались всеми печатными органами.

Одним из частных, но ярких проявлений этого широкого культурного движения стала деятельность группы писателей – сотрудников журналов "А Тетт" (1915–1916) и "Ма" (1916–1928), выходивших под общим руководством Лайоша Капшака. В венгерском литературоведении эту группу традиционно называют "Авангард", так как она стала квинтэссенцией авангардистского движения в Венгрии. В силу специфики положения венгерской культуры в Европе при рассмотрении деятельности группы "Авангард" мы увидим, кроме привычных антиномий классика/модернизм, эстетика/политика, элитарность/массовость и пр., и другое принципиально важное противопоставление: национальное/общеевропейское. При этом процесс контакта венгерского авангардизма с общеевропейским носит противоречивый характер – с силами притяжения сочетаются силы отталкивания.

В XIX в. венгерская литература была ареной борьбы космополитических (с ориентацией на Запад, в основном, на Германию и чреватой растворением венгерской культуры в немецкой) и националистических тенденций. Последние были характерны для натурализма с его стремлением обогатить литературный нормативный язык диалектами. Следует, кстати, заметить, что, как это ни па-

радоксально, сами попытки создания "диалектной" литературы воспроизводили лингвокультурную ситуацию Германии середины XIX в. ("областные" литературы). Противостояние вышеуказанных культурных тенденций характерно для многих стран Восточной Европы. Но в Венгрии эта проблема была особенно острой, что определялось прежде всего резким отличием национального языка от всех европейских.

Дилемму западное/областное Кашшак и его группа решали своеобразно. Они ориентировались на образцы модернистской литературы Европы, но во имя того, чтобы венгерская литература стала действительно самостоятельной, а не плелась в хвосте мирового литературного процесса. При этом за образец берется словесность не германская, а французская. Разумеется, авторы журнала "А Тетт" не могли пройти мимо немецкого экспрессионизма, но манифестируемым эталоном для них была новейшая литература Франции. Характерно, что их привлекала творческая практика таких разных писателей, как Г. Аполлинер и Э. Верхарн, А. Рембо и Ж. Дюамель, Ж. Ромэн и А. Бретон, Л. Арагон (разумеется, как сюрреалист) и П. Клодель. То, что в рамках французской литературы и культуры нередко противостояло друг другу, сводится в осмыслении Кашшака и его группы воедино. Было бы неверно видеть в этом простую эклектику. Материалы иноязычной литературы, вырываясь из собственного контекста, приобретали новый, не схожий с начальным смысл. Отсюда пестрота "источников", но отсюда и их переосмысление.

Что же касается проблемы отношения венгерского авангардизма к национальному искусству, то тут можно наблюдать достаточно типичную для подобных течений многих стран картину. Общеизвестно, например, что поэзия Кашшака не могла бы существовать без предшествующих ей поэтических открытий Э. Ади, очевидно, наиболее крупного венгерского поэта XX века. Но Кашшак и его группа отнюдь не хотят считать себя учениками Ади, они постоянно делают акцент на собственном новаторстве. Сравним позицию русских футуристов, отвергавших в "Пощечине общественному вкусу" (1912) творчество практически всех своих современников — К. Бальмонта и В. Брюсова, Л. Андреева, А. Куприна, А. Блока,

Ф. Сологуба, А. Ремизова, А. Аверченко, Саши Черного и И. Бунина — и столь же резкое размежевание со всей литературой Венгрии в манифесте Д. Сабо, открывающем "А Тетт" (1915, № 1), чья фраза "Умер эстетизм в литературе и искусстве" говорит о декларации разрыва с прошлым. Разумеется, многое в манифесте Сабо было обусловлено соображениями эпатажа — все-таки и Сабо, и многие другие участники группы Кашшака начинали печататься в том самом журнале "Нюгат", который "умер" вместе с эстетизмом. Этот эпатаж был обусловлен внутренней (присущей любому) авангардистскому течению) необходимостью заявить о своей принципиальной новизне. (Напомним, что подписавший манифест "Пощечина общественному вкусу" В. Хлебников за два года до выхода сборника еще числил себя в учениках М. Кузмина и собирался печататься в "Аполлоне").

Проблема "литературных предков", однако, не может быть исчерпана чистой декларацией. Раньше или позже любая школа обращается к традиции и начинает придумывать себе родословную. В этой связи достаточно характерно заявление Кашшака о том, что на него существенно повлиял Д. Бержени (1776—1836). Примечательно, что "предком" оказывается далеко не самый классичный и не самый читаемый писатель. Снова возникает параллель с русским футуризмом. Теоретики "формальной школы", во многом занятые именно истолкованием, осмыслением и пропагандой футуризма, подчеркивают обращение Хлебникова и Маяковского, как бы миновавших поэзию XIX в. к литературной архаике века XVIII. Ю.Н. Тынянов писал: "Русский футуризм был отрывом от срединной стиховой культуры XIX века. Он в своей жестокой борьбе, в своих завоеваниях сродни XVIII веку, подает ему руку через голову XIX века. Хлебников сродни Ломоносову. Маяковский сродни Державину"¹.

Тяготение к "доклассическим формам" имеет и другую сторону. На заре модернизма молодой Артюр Рембо писал в своей книге "Лето в аду": "Я предпочитал идиотскую живопись на воротах, на декорациях, на палатках циркачей, вывески, кустарную мазию; устаревшую литературу, церковную латынь, безграмотные эротические книжонки, сказки фей, детские книжки, старые оперы, глуповатые припевы, наивные ритмы..."² Можно привести аналогич-

ные примеры национальных литератур, где будет варьироваться мысль французского поэта. В этой связи "готтентотскую" поэзию М. Дёрдя, в которой Кашшак видит "изначальный дух примитива"³, можно объяснить не столько подражанием парижским увлечениям, сколько собственными потребностями. "Дух примитива", обращение к тому, что лежит за гранью "литературы" в привычном смысле этого слова присущи и прозе Э. Уйвари. Примитивизм был органически связан с резким переворотом в системе общечеловеческих ценностей (а через это и в иерархии жанров искусства), который характерен для поэтики авангардизма в целом, с его установкой на "массовость" и "доступность" литературы.

Была во взаимоотношениях венгерского авангардизма с классической литературой и другая сторона, внешне прямо противостоящая примитивизму. Одно из произведений М. Дёрдя носит характерное заглавие "Северо-южный диван"⁴. Очевидно, что смысл его и через это всего текста ясен лишь помнящему о существовании "Западно-восточного дивана" Гете (а также и об источнике Гете — поэзии Хафиза). Гете, между тем, представитель самой что ни на есть классической традиции (особенно существенной для воспитанного на билингвистической культуре венгерского читателя). Отвергаемая классика оказывается сложно переосмысленным, но тем не менее строительным материалом. Связанность с предшествующей высокой культурой в соединении с отрицанием той же культуры ставит авангардизм в двусмысленное положение. Из чужого материала строится собственное здание, на место изначально заданной концепции полной поэтической свободы приходит поэтика центонов, на место массовости — крайняя эзотеричность и элитарность.

Проблема элитарности авангарда встает и в связи с такой специфической чертой модернистской поэтики как мифологизм. Сама проблема "новой мифологии" была актуальна для журнала "А Тетт". Обратим внимание на цикл "стихопроз" Э. Уйвари "Из новой мифологии"⁵. Название содержит отсылку к классической традиции, к мечтам Шеллинга и Йенских романтиков о новой духовной деятельности, совмещающей черты религии, искусства, истории, науки и мифологии и называемой чаще всего по последней "новая мифология". Естественно, что "новая мифология" мыслилась и Шеллингом и его многочисленными предшественниками, начиная, скорее всего, с

эпохи Возрождения, как синтез мифологий старых (ср. знаменательную попытку компании молодых йеписких энтузиастов – Шеллинга, Новалиса, Шлейермахера – создать новое "Евангелие"). Понятной такая "новая мифология" могла стать лишь после духовного обновления всего человечества. Поэтому и Шеллинг с его окружением и авангардисты мыслили свою работу как работу для будущего, как создание "фрагментов" (форма, характерная как для романтизма, так и для модернизма) грядущего целого. Духовного переустройства мира через искусство, однако, не происходило, оно оставалось утопией. Поэтому все попытки будущего "мирового искусства" оказывались крайне эзотеричными. Круг вновь замыкался.

Поскольку единственной непререкаемой ценностью искусства группа Кашшака признавала только его способность влиять на действительность, мы подходим к чрезвычайно актуальному для венгерского авангарда понятию "активизма". Сама группа, отрекаясь от связи с какой бы то ни было школой, назвала свой первый журнал "А Тетт", что в переводе означает "дело", "деяние". Вспомним название журнала левого крыла немецких экспрессионистов "Die Aktion" (1911–1933) – действие.

Механизм воздействия искусства на действительность, с точки зрения Кашшака и его группы, примерно таков: "деятельное" искусство оказывает обратное влияние на художника, формирует принципиально новый тип творца – человека; далее – некий коллективный индивидуум, нерасчленимый социум творцов. Соотношение искусство – деяние, художник – деятель остается справедливым и повернутое зеркально: деяние – искусство, активно действующий субъект – художник. В семантическое поле слова "деяние", естественно, включается и слово "работа" в самом обыденном его смысле, что весьма характерно для авангардистской культуры начала XX в. (ср., например, с разработкой этой темы у Маяковского; немаловажно и то, что один из следующих журналов, издаваемых Кашшаком, получил название "Мунка" – работа). Кашшака писал о роли дела – искусства в человеческом существовании: "Мы – пессимисты, а это означает в самом высшем смысле этого слова принятие жизни! От невыносимости жизни человека можно лишь одурманить наркотиком. И этот наркотик – деяние"⁶.

Понятие факта, реальности приобрело в эстетике венгерских авангардистов особый, новый смысл. Факт перестал быть материалом для осмысления, как это имело место в литературе критического реализма XIX в., но не стал безличным и самодовлеющим, безоценочным фактом натуралистической литературы. Факт, по мысли авторов "А Тетт" и "Ма", должен был говорить сам за себя, встать над искусством, агитировать и звать на площадь. В этом сказывалось стремление авангардистов к конкретности, зримости, нелюбовь к "философичности", искусственности, к тому, что Кашшак в одном из своих важнейших стихотворений назвал "бутафорией". "Фактом" для авангардистов было все, и, следовательно, все должно было быть описано и выражено. Отсюда своеобразная мозаичность, калейдоскопичность многих стихотворений Кашшака, явление не описывается, а прямо называется, в нем выделяется наиболее зримая черта, и сразу после этого можно переходить к другому явлению. Каждый текст должен был охватить как можно больше "фактов", отсюда — иногда огромные размеры поэтических текстов. Но так как ни один текст не может охватить мира в целом, то само понятие "текста" оказалось существенно деформированным. Понятия "начала" и "конца" художественного произведения, завершенности, рамки, столь значительные для литературы XIX в., оказались переосмысленными, если не отмененными. Собственно, ни один текст не был по сути законченным, он требовал продолжения и находил его в следующем тексте. Внутренняя "калейдоскопичность" каждого текста вела к общей калейдоскопичности, в конечном итоге "текстом" становился весь корпус сочинений. При такой ситуации естественно сдвинутой оказывалась и идея авторства. Пестрота позиций и манер участников журнала, подразумевающая принцип "где кончил один, начал другой", не противоречила стремлению воссоздать единство целого. Идеальной метафорой — моделью для определения сотворчества авторов журналов "А Тетт" и "Ма" будет, очевидно, слово "цех" — не в средневековом смысле, как то было у русских акмеистов, а применительно к XX в., как совместное производство. Метафора эта отнюдь не навязывается нами поэтическому миру венгерского авангарда: программное произведение Кашшака называется "Мастеровые" (Заметим, что неразличение "своего"/"чужого" вело не только к

обилию публиковавшихся переводов, оно же вело к неразличению "сотворенных" текстов искусства и текстов политических документов).

В тесной связи с подобными принципами оказывался один из центральных вопросов эстетики группы "Авангард" – вопрос о синтезе искусств. Мы не будем останавливаться на связи авангардистской литературы с музыкой, но коснемся ее взаимодействия с изобразительными искусствами. Участие в журналах художников и скульпторов П. Патзай, Й. Паска, Л. Немеша, Б. Витца, Л. Добровича и др. было не формальным и не случайным. Они были там на равных с поэтами и прозаиками. Отсюда – огромная роль статей о живописи, как венгерской, так и европейской, большое количество изобразительного материала. Репродукции картин и фотографии скульптур на страницах "А Тетт" и "Ма" выступали не в качестве иллюстраций к стихам или прозе. Речь шла о едином потоке творчества современных живописцев и литераторов. Заметим, что Кашшак, обращаясь в своей "Истории измов" к описываемой эпохе, уделяет живописи подчас больше места, чем литературе. Сам Кашшак был не только поэтом, но и художником и, очевидно, не мыслил отдельно этих искусств. Тесное сотрудничество внутри авангарда поэтов и живописцев – явление хорошо известное, достаточно вспомнить о предвоенном парижском общении Пикассо и Аполлинера, о роли живописи в творческой практике сюрреалистов, о практике русского футуризма. В венгерском искусстве это явление представлено очень ярко.

Живопись и скульптура, воспроизводимые в журналах "А Тетт" и "Ма", носили достаточно разнообразный и эклектичный характер. Как правило, это подражания самым различным французским школам от символизма и импрессионизма до кубизма и сюрреализма. Вызвано это тем, что "модернизм" осваивался венгерскими художниками как целое, и если в рамках литературного ряда еще можно выделить какие-то течения, например, символизм, то сделать это применительно к живописи и ваянию крайне трудно. В общей системе "повального" повторства было существенно не столь различие индивидуальных манер, сколь общая непохожесть на известные образцы.

Влиянием изобразительных искусств можно во многом объяснить тяготение авангардистской поэзии и прозы к изображению мира внешнего, иногда в ущерб миру внутреннему. Мир венгерских авангардистов конкретен и по-плакатному ярок, он не терпит полутонов и тихих звуков. Внутреннее не раскрывается во внешнем, но подразумевается, абстракция легко переходит в эмблематичность и обратно. Характерно пристрастие к цветовым эпитетам (преимущественно ярким). Предметы подаются в неожиданных ракурсах, художники словно пытаются наглядно выразить движение. (Стремление передать движение на живописном полотне – типичная черта футуристической живописи, в первую очередь – итальянской). Предметных образов в стихах Кашшака и его окружения больше, чем в лирике XIX в. Самые смелые метафоры оказываются в контексте авангардистской поэзии и живописи самыми наглядными. Возьмем для примера одну метафору из стихотворения Кашшака "Под синими простынями": "Может, и мы – мертвецы, мы – убитые волки, прикованные цепью к ребрам нашей грудной клетки". Само по себе сопоставление "человек – волк" (или шире "человек – хищное животное") достаточно обычный поэтический штамп. Естественно и сравнить мертвеца с мертвым волком. Достаточно вспомнить заключительное размышление Альфреда де Виньи в его стихотворении "Смерть волка". Однако у последнего сравнение остается сравнением: читатель, видящий лишь волка, понимает, что речь идет не только о волке. Финальное противопоставление волка человеку еще резче разводит план выражения и внутренний смысл. Между тем, у Кашшака человек оказывается действительно волком, образ ориентирован не на символическое, а на конкретно-пластическое восприятие: казалось бы, невероятное зрелище – "волк, рвущийся с цепи, которой он прикован к грудной клетке мертвеца" – ясно встает перед глазами. Волк как бы вырастает из человека, перед нами одновременно и человек и волк.

Так же принцип реализации метафоры заставляет Маяковского действительно превращать поэта в животное ("Вот так я сделался собакой"), троп разворачивать в сюжет⁷.

Точно так же и авангардистская живопись делала самое невероятное наглядным. (Вообще наглядность того, что увидеть принципиально невозможно – будь то подсознание, как в сюрреализме, или

внутренняя структура предмета, как в кубизме — едва ли не основная черта живописи авангарда. Для Кашшака же характерно наглядное выражение невероятного нередко лишь во имя самой невероятности.

Недостатки авангардистской культуры хорошо известны, и авангардизм венгерский не выступает здесь исключением из правил. Изначальный эгоцентризм авангардистов, их культ собственной свободы, анархическое отрицание старой культуры, сопровождавшееся пафосом всеобщего разрушения не могли не сказаться на собственно эстетической стороне их творчества. Именно этим обусловлено то колебание формы между броскостью примитивного плаката, с одной стороны, и крайней эзотеричностью, обращенностью слова на себя — с другой. В результате многие материалы, заполнявшие страницы "А Тетт" и "Ма", оказались лишь документами, свидетельствами времени, а не фактами собственно искусства: лишь малая толика литературных произведений из этих журналов способна воздействовать на современного читателя.

Но в Венгрии именно группа Кашшака первой почувствовала, что XX в. — век особый, со своим внутренним ритмом, отличным от ритма XIX в., и со своими пороками. Их ненависть к миру в целом была лишь абстрактной декларацией, но их ненависть к войне — объективной реальностью. Попытки авангардистов с поэтическим словом, метафорой, разрушением синтаксиса, их борьба с традиционными жанрами и сюжетами не прошли бесследно. Без странных, иногда чисто экспериментальных стихов "А Тетт" и "Ма" трудно представить развитие венгерской поэзии, стихи А. Йожефа или Д. Ййеша.

Мы попытались показать безосновательность деклараций венгерских авангардистов в том, что их искусство возникло вне контекста истории национальной и европейской культуры. Точно так же сама венгерская культура XX в. немислима без феномена авангарда.

Примечания

- 1 Тынянов Ю.Н. Промежуток // Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.176–177.
- 2 Цит. по: Антокольский П.Г. Артюрь Рембо // Рембо А. Стихотворения. М., 1960. С. 11–12.
- 3 Kassák L. Szinetikus irodalom // Ma. 1918. № 8.
- 4 A Tett. 1916. № 3.
- 5 A Tett. 1917. № 1.
- 6 Цит. по: Kassák L. Az izmusok története. Budapest, 1972.
- 7 Подробнее см.: Смирнов И.П. Место "мифопоэтического" подхода к литературному произведению среди других толкований текста // Миф – Фольклор – Литература. Л., 1979. С. 186–203.

РУМЫНСКИЙ АВАНГАРД: ПРОГРАММЫ И ПРАКТИКА

Общепризнано, что по стремительности своего становления, по разнообразию направлений, отрицающих друг друга внутри общего модернистского потока, по насыщенности программной новизной румынский авангард представляет явление особое и чрезвычайно поучительное. Не случаен и тот факт, что многие румынские авангардисты обрели с годами общеевропейскую, а то и всемирную известность — Тр. Тцара, Б. Фондане, Э. Ионеско*.

Дадаизм, чьим главным теоретиком и практиком был Тр. Тцара, сложился, как известно, в Швейцарии в среде анархистствующей интеллигенции, протест которой против социальных условий, мировой войны, засилия устаревших шаблонов в искусстве выразился в иррационализме, антиэстетизме, безбрежном художественном эпатаже. Поэт И. Виня, один из наиболее активных представителей румынского авангардизма, дружил с Тр. Тцарой и даже обещал сотрудничать в его дадаистских изданиях. Но сотрудничества не получилось. Несмотря на тесные связи Тр. Тцары с румынскими поэтами-авангардистами, его публикации на родине, дадаизму так и не удалось развернуть сколько-нибудь заметного движения внутри Румынии. Следы его воздействия встречаются на отдельных страницах авангардистских изданий Румынии, но особого влияния на развитие румынского модернизма они не оказали. М. Янку, активный участник дадаистской "революции", признавался позднее:

* Тристан Тцара (Tristan Tzara), 1896—1963; Бенжамин Фундояну (Benjamin Fundoianu), 1898—1944; Еуджен Ионеску (Eugen Ionescu), р. 1912.

"Целый мир разделял нас с поэтами-дадаистами, которые продолжали мистификации и шутки просто бессмыслия ради... После нескольких драматических ссор с Царой и бесполезных дискуссий с будущими сюрреалистами, которых интересовали только бездарные шутки и скандалы, я решил идти своим путем..."¹

Румынский авангардизм пошел в начале 20-х годов по пути конструктивистских исканий. С 1922 г. И. Виня с помощью М. Янку выпускает журнал "Контимпоранул", который можно считать цитаделью конструктивизма в Румынии до 1932 г. Если в первом номере журнал еще подчеркивал свою преемственность с одноименным журналом конца XIX в., главным органом социалистического движения в Румынии,¹⁰ следующие номера свидетельствовали о решимости авторского коллектива порвать с любой традицией. Опубликованный в 1924 г. "Активистский манифест к молодежи" заявлял: "Долой искусство, ибо оно проституировано: мы ищем чуда нового слова, которое бы самодостаточно, строго, пластически и молниеносно воплощало звуки аппарата Морзе". Это означало, что новый мир, создаваемый освобожденным словом, автономен, ничего общего с "натурой" не должен иметь. Он живет в себе и для себя. Только таким путем возможно преодоление "инфантильной, подражательной стадии искусства". Отсюда стремление насытить искусство мифом технической цивилизации, заменить роман-эпопею и психологический роман "повседневным репортажем".

В духе программ некоторых европейских конструктивистских группировок журнал призывал к постижению сущности "примитивных форм", "всех форм народного искусства, в том числе гончарного и ткацкого дела". Желание быть созвучным "пульсу эпохи", "ритму времени", и прежде всего динамике городской цивилизации, вызывает необходимость "соразмерить дух, ритм и стиль искусства с городами, дорогами, мостами, строящимися заводами"². По мере углубления в суть авангардистского поиска теории все больше настаивают на необходимости синтеза разных видов творчества: "Поэзия, изобразительные искусства, драма, музыка и особенно архитектура – все они в абстрактном согласии сходятся на одной и той же, подобной струне дороге – это синтез"³. Поэт И. Воронка вместе с художником В. Браунером сочиняет "пиктопоэзию" – пластически-литературные коллажи.

Эти же идеи постоянно звучат и на страницах газет "75 Н.Р." и "Пункт". Но в еще более законченной форме они встречаются на страницах журнала "Интеграл", который издавали М. Максим, Ст. Ролл, И. Кэлугэру и др. в 1925–28 гг. "Мы не архангелы, палящие над обществом, мы включены в его механизм, живем в нем, благодаря ему и для него", – заявлял журнал. Что касается эстетических позиций, то в них также много общего с позициями конструктивизма: антинатурализм как следствие "знака городской цивилизации"; не мимесис, а "изобретение" ("Человек – изобретен: изобрел самого себя")⁴.

Отсюда особый интерес к технике как воплощению производственной практики, к голой сути изначальных понятий, освобожденных от более поздних наслоений, приливов эмоций и т.д. Отсюда и неприятие "интеллектуализмов". "Мы синтезируем волю жизни, которая была всегда и всюду, и усилия всех современных поисков", – декларировалось в "Манифесте" "Интеграла". Это означало: противостояние "псевдурализму", но и критическое отмежевание от "юношеских фарсов" дадаизма, который теперь уже воспринимается как "ружье, заряженное чистым шумом". Подобные идеи фигурируют в выступлениях И. Кэлугэру, И. Воронки, Ст. Ролла и М. Космы. С точки зрения И. Воронки, например, "речь уже не идет о делении поэзии по разрядам – эротическая, национальная, историческая. Теперь поэзия становится универсально-гуманной, поэзией-цементом, поэзией-инженерной таблицей, мозгом, живым организмом, просто внедренным в среду естественных явлений. Ощущение, будто звезда, попавшая в клещи стихотворения, освещает, потрясает, пронизывает, словно вливание"⁵. И потому в образной системе теперь превалирует не "объективное" сравнение, ибо оно отсылает к явлениям реального мира, а неожиданная ассоциация, предлагающая видению полную свободу выбора, и пользующаяся особым вниманием поэтов-интегралистов. Несмотря на то, что в декларациях интегралистов звучат нотки отказа от футуристических увлечений, на самом деле, и в теории, и особенно на практике поэты обращались к некоторым позициям футуризма. Самостоятельного футуристического движения в Румынии не удалось развернуть, но следов его воздействия немало. Например, теория образа, "создаваемого фантазией поэта средствами случайного" и

"непредвиденного", путем сочетания основных, свободных слов, лишенных руководящей нити"⁶.

В это же время начинается проникновение в авангардистскую среду веяний сюрреализма, громко заявившего о себе в Европе, как известно, еще в 1924 г. Хотя теоретики И. Воронка и Б. Фундояну выступали против увлечения идеями сюрреализма, в поэтической практике 1924–1928 гг. наблюдается все более ощутимая эволюция в пользу сюрреалистических новшеств. Прав И. Поп, утверждающий, что речь, в сущности, идет о постепенном сращении, симбиозе прежних позиций с новыми.

Первым заметным изданием, выступавшим с позиций сюрреализма, был журнал "Уну", издателем которого с апреля 1928 г. был поэт С. Панэ. Однако более четко определить свои позиции журналу удалось лишь несколько лет спустя, в начале тридцатых годов. В статье-манифесте, свидетельствующем об отходе молодого издания от позиций конструктивизма, говорилось об особом предпочтении его авторов, оказанном сну и полу-яви, как основ стихотворения-провидения, противопоставленного "утилитаризму" и "позитивизму" конструктивистов. В качестве иллюстраций на страницах журнала были опубликованы переводы из А. Бретона, Л. Арагона и др. И. Воронка уже заявлял: "Предпочитаю любой ПАЦИИ ИМАЖИ-ПАЦИЮ"⁷ (т.е. фантазию).

"Изобретение, постоянно повторяясь в новых изобретениях, становится индукцией воображения. Воображение – есть двигатель интуиции, средство углубления в неведомое во имя его завоевания и умножения", – так видел Ст. Ролл задачу нового движения. Возвращение к космическому Целому, убежденность в силе вдохновения, откровения, чудодейственного, невыразимого сквозит во многих высказываниях. При этом уточняется, что "целое может вместиться лишь в бездонном бокале сна"⁸.

Примечательно, что в румынском авангардизме, как, впрочем, во многих других литературах, – под воздействием сложной социальной ситуации и не без влияния французских левых сюрреалистов – все более ощутимым становится сближение с левыми движениями, прежде всего с коммунистами. Сюрреалисты заговаривают о новом гуманизме – не в смысле толстовской нравственной благодати, а более продвинутом и универсальном. Ведом нам и

еще более Новый Завет – политэкономия, и новый Иисус, еще более распятый, более пророческий – пролетариат"⁹. В последних номерах "Уну" мотивы социальной нацеленности сюрреалистического поиска становятся все более явными. По мнению одного из активных представителей румынского авангарда Г. Дипу (псевдоним – Ст. Ролл), "румынский сюрреализм по-прежнему перенасыщен фальшивым авангардизмом, посещаем мистическими пажаждениями, словесными извержениями, фрейдистскими формулами"¹⁰. Все явственнее проглядывает потребность переосмыслить понятие авангарда с позиций социальной борьбы.

В декабре 1932 г. С. Панэ объявил, что "убивает издание, дабы оно оставалось молодым". И если необходимо уточнить в итоге сущность проделанной журналом и возникшим вокруг него движением работы, то следует сказать, что в чистом виде сюрреализма в Румынии не получилось. Сюрреалистические веяния просто получили больше места на страницах "Интеграла" и выдвинулись на более передовые позиции в той чересполосице, которую принято называть румынским авангардизмом. Подобное положение наблюдалось и в тех изданиях-сателлитах, что выходили в указанные годы ("Урмуз", 1928; "Водоросли", 1930, 1933; "Сопли", 1932; "Меридиан", 1934–1946; и др.).

После прекращения выхода "Уну" С. Панэ продолжает издавать в период 1933–1943 гг. в своем маленьком издательстве книги писателей, близких ему по духу (Дж. Богза, В. Карианопол, Тр. Тцара, К. Нисипяну и др.). Так завершается этот первый этап сюрреалистических поисков в Румынии. Стихи и книги, опубликованные в эти годы, свидетельствовали, что поэты, называвшие себя сюрреалистами, были далеки от соблюдения каких-либо четких концепционных положений, свойственных именно этому движению. Объединяло их разве что усиленное внимание к образу, объяснимое стремлением к синхронизации с "ритмом времени", с самой "цивилизацией образа".

Но именно этот факт стал объектом жесткой критики со стороны "новой волны" сюрреализма, появившейся в Румынии в конце 30-х годов. В манифесте "Критика лицесть", который увидел свет лишь в 1945 г., Дж. Наум, В. Теодореску и П. Пуцу, отметили нелегкую судьбу новаторов, преследуемых "как полицией, так и офи-

циальной критикой", обвиняли своих предшественников в чрезмерном внимании к форме, к "художественному образу в ущерб более глубоким целям сюрреалистического поиска"¹¹. Ибо дело было не в той словесной революции, которую стремились проводить новаторы-авангардисты. Постоянные усилия, направленные на освобождение человеческого слова, выражения во всех его возможных ипостасях обретали в концепции "новой волны" – не без воздействия идей А. Бретона – форму чисто психического автоматизма, всеслияния сна, поиска "чудодейственного", объективной случайности, слияния действительности и сна в некую "обобщенную медиумность".

Отказ от подражательного использования прежних сюрреалистических приемов ("бреда интерпретации", сюрреалистического пейзажа и др.) объяснялся необходимостью поддержания сюрреализма в "постоянном революционном состоянии", в "диалектической позиции постоянного отрицания и отрицания отрицания" по отношению ко всему¹². Стихи, окрашенные странной смесью психоанализа, "эротического магнетизма" и материалистического (ленинского толка) понимания абсолютной относительности публикуют Г. Лука, Дж. Наум, Д. Трост и другие.

И все же именно эти стихи, как и стихи предшественников "второй волны", заставляют глубже взглянуть на проблему реального места авангардизма в истории румынской культуры.

Сегодня уже хорошо известно, что в сущности ни одна громкая программная декларация различных течений румынского авангарда не получила полного осуществления, не была подкреплена долговечными, занявшими видное место в румынской истории литературы произведениями. Современный критик Н. Манолеску имел достаточно оснований сделать такой – пусть и чрезмерно заостренный – вывод: "И. Воронка... быть может, единственный подлинно авангардистский поэт, о котором еще помнит румынская поэзия. Все остальные, претендовавшие на то, чтобы представлять будущее поэзии, были притянуты неведомой силой на дно или проявили себя в других направлениях"¹³.

Но можно ли считать такой вывод признанием поражения румынского авангарда, свидетельством его "неуместности" в истории литературных движений XX в. в Румынии? Чтобы ответить на

этот вопрос, следует, очевидно, подробнее рассмотреть сущность обозначившегося со временем несоответствия, разрыва между теорией авангарда, его идейно-теоретических платформ и художественной практикой. Этот разрыв прежде всего обнаруживается в отношении авангардистов к наследию, ко всему тому, что было создано творцами искусства до начала XX в.

Главным содержанием первых конструктивистских манифестов было отрицание прошлого. Словно эхо дадаистских "цунами" Тр.Тцары, который призывал осуществить огромное дело разрушения, отрицания ("Мы выметим сор, очистим все... Без цели, без плана, без организации: жестокое безумство, распад..."), манифест "Контимпоранула" провозглашал: "Поэзия – это всего лишь пресс, выдавливающий слезы из глаз девочек разного возраста... Театр – это лишь рецепт для меланхолии торговцев консервами... И т.д. и т.п." И.Воронка, со своей стороны, всячески восторгался на страницах "Уну" провалами, нескончаемыми дебютами, неосуществимостью, незавершенностью любого жеста, обреченностью любого предприятия первых авангардистов...¹⁴

Отрицание было тотальным. Манифест завершался словами: "Убьем же наших мертвых!". Это означало, что "только по контрасту можно быть связанным с прошлым" (Тр.Тцара), что "следует сжечь макулатуру библиотек" (С.Панэ), "отвергнуть прошлое целиком" (Г.Лука и Д.Трост). Авангардисты всячески стремились утверждать принципы антилитературы, антиискусства, отрицания самой сути художественного вклада. "Берегитесь вклада!" – предостерегал Дж. Богза. А Г.Лука и Д.Трост восхваляли "отрицание отрицания, порождаемое самым невыразимым бредом"¹⁵.

Чтобы усилить воздействие провозглашаемых лозунгов, авангардисты не гнушались и скандально шумными выступлениями, шокирующими поступками, эпатажирующими "пощечинами общественному вкусу".

На самом же деле оказалось, что это решительное, глобальное отрицание литературного языка и литературных приемов свелось, в конечном счете, к поиску языка отрицания, иными словами, к созданию нового типа языка, текста, который отличается тем, что сам себя отрицает (к отрицанию как стилю, как новой эстетической категории).

Показателен в этом смысле пример теоретических построений Дж. Богзы, в частности само название его программного выступления на страницах "Уну" в 1931 г.: "Творящее отчаяние". С одной стороны, это "отчаяние против всего, что существует и отчаяние против всего, что не существует". Но с другой, это "отчаяние против отчаяния", причем в когорте отчаявшихся оказываются рядом с современными авангардистами А. Рембо, Лотреамон, Э. По, О. Уайльд, Ф. М. Достоевский, Ф. Ницше, А. Жид и др.

Вновь была подтверждена истина, что в искусстве отрицание никогда не может быть доведено до своего полного завершения, тотальное отрицание (в теории) превращается в свою противоположность (порой уже в самой теории, но еще убедительнее на практике).

И все же следует отметить, что даже в крайних позициях многих авангардистов было свое оправдание. К румынскому авангардизму вполне применимы слова Л. Н. Будаговой о том, что "момент отрицания устоявшегося, общепризнанного как бы заложен в механизме любого развития. Это одна из его пружин. Отличительная черта авангардизма — не в самом факте, а в характере, в степени, глубине и резкости этого отрицания. Он как бы укрупнил, подчеркнул этот момент развития, сделал на нем акцент, привлек к нему внимание"¹⁶. Аналогичные суждения читаем и у такого сторонника умеренных традиционалистских позиций в Румынии, как Д. Пиллат (сын известного поэта-традиционалиста И. Пиллата). В статье "Эстетика модернистского анархизма и ее критика" он подчеркивает, что "анархические тенденции в искусстве XX в. не следует рассматривать как нечто из ряда вон выходящее, ненормальное. Условием жизни эстетических явлений может быть не инерция, а, наоборот, поваторский эксцесс, органически свойственный диалектическому процессу преодоления уже достигнутой стадии развития"¹⁷.

Вот почему на практике оказывалось, что экстремистское, глобальное отрицание даже в теории касалось устаревших элементов традиции, застывших, нежизненных шаблонов, скользящих узких догм литературы прошлого. Если же говорить обо всем остальном, то происходило то, что А. Марино назвал "великим кажущимся парадоксом авангарда": оборотной стороной всеотрицаю-

щих деклараций и программных положений выступало, зачастую, несомненно положительное стремление вернуть к жизни "подлинную поэзию", "чистую", "элементарную", "квинтэссенцию изначально-го" и т.д.¹⁸

Само это стремление опровергало утверждение о "полном" разрыве с прошлым. Напротив, у основных теоретиков румынского авангарда, начиная с "отца дадаизма", обнаруживается своеобразный страх оказаться изолированными, "повисшими в пустоте". По словам Тр. Тцары, современные художники продолжают традиции прошлого, и эволюция, словно змея, толкает их потихонечку к внутренним прямым последствиям, минуя внешнюю сторону и действительность. Журнал "Интеграл" трактовал традицию двояко: как "синхронизацию с ритмом истории" и как "продолжение во времени" поэтического материала. Э. Ионеску утверждал, что современный театр "вписывается, в конечном итоге, в театральную традицию, что и должно произойти с любым авангардом".

К какой традиции обращались румынские авангардисты? Стремление к чистоте и "невинности", к изначальной простоте влекло за собой противопоставление "атавистической чувствительности", якобы унаследованной от "жалких эпох" египетского, византийского, готического искусства. Э. Ионеску тоже призывал к "возвращению к источникам, обращению к "живой традиции, минуя склеротический традиционализм". М. Янку доказывал, что "искусство детей, народное искусство, искусство психопатов, примитивных народов – наиболее живое, выразительное, оно вытекает из органических глубин, без всяких красотостей". Упрощение художественных приемов объясняется примером экономии примитивных форм. В этой связи получили хождение такие термины, как "юношеский дадаизм", "народный дадаизм" и др. Более того, в румынском авангарде открыто назывались имена таких предшественников, как Урмуз, К. Брынкушь, Тр. Тцара, Т. Аргези, а из зарубежных мастеров – целый список имен от Ш. Бодлера до Б. Шоу и У. Уитмена.

Что же касается тех "мертвых", которых следовало "убить", то и здесь румынский авангард проявил удивительную сдержанность: никто не запятнал себя выпадами против творчества классиков – М. Эминеску, И.Л. Караджале, И. Крянгэ, И. Славича. Более того, можно привести примеры обращения к их опыту под тем предлогом, что их не поняла эпоха.

Как явствует из воспоминаний известного сюрреалиста С. Панэ, он считал нужным в день свадьбы посетить с любимой могилы М. Эминеску, А. Мачедонски, П. Черны, Шт.И. Иосифа и ... Урмуза¹⁹. Список книг, которыми зачитывался С. Панэ, охватывает богатую и весьма разнообразную палитру имен, большинство которых, казалось бы, несочетаемы с теоретическими позициями такого "убийцы мертвых". Это и В. Гюго, и А. Додэ, и Ж. Кокто, и Ш. Бодлер, и А. Бабель, и Дж. Рид, и Вс. Иванов, и Э. По, и З. Фрейд, и М. Пруст, и многие, многие другие.

Не этим ли следует объяснить процесс "повзроления" многих именитых авангардистов? "Слушай, – увещевает И. Воронка своего друга, – меня злит не то, что ты делаешь, а твоя претензия делать "нечто иное"; между тем, ты делаешь то же самое, что все: литературу, живопись. ... Так останемся при наших инструментах: мы литераторы, мы живописцы"²⁰.

Весьма поучителен и пример И. Вини, который, опубликовав множество стихотворений в духе конструктивистского анархизма, в более позднем сборнике почти целиком переделал их, устранив все крайние формы и сочетания, приблизив свой язык к общепринятому литературному языку.

Все это сыграло немалую роль в процессе сближения некоторых из наиболее решительных сюрреалистов с левым движением. В условиях обострения борьбы рабочих, расстрелов в Лупенах (1929 г.) и на Гривице (1933 г.) многие из них все больше задумываются над конечным смыслом своих поэтических поисков. "Я числюсь среди тех, для которых героические схватки того времени были словно сигналом тревоги, началом поворота..." – отмечает в своих мемуарах С. Панэ²¹. Все более частыми становятся случаи отказа от "автоматического диктанта", публикации на страницах авангардистских изданий произведений и статей критиков марксистского направления. М.Р. Параскивеску, открыто отказываясь от своих прежних герметических изысков, пишет о "преображении слова". Ст. Ролл полагает, что "вхождение в ряды пролетариата – этой антитезы буржуазной системы – это единственная форма авангарда. Согласно мнению Ролла, "сюрреализм должен переименоваться в сюрреализм на службе революции"²².

?

Всячески поддержав переход французских сюрреалистов Л.Арагона и др. на сторону марксистов, румынские поэты М.Р.Параскивеску, Дж.Богза, Ст.Ролл, Э.Жебеляну, С.Панэ открыто заявляют, что видят смысл своей литературной деятельности в присоединении к борьбе наиболее целеустремленной и активной общественной силы – рабочего класса. Этому содействовало усиление правозащитных диверсий в культуре и политической жизни страны. И одновременно усиление интереса прогрессивной интеллигенции к достижениям Советского Союза, о которых читатели узнавали через пропагандистские французские издания.

Именно поэтому Дж. Богза заявлял в статье 1933 г., что он и его друзья-сюрреалисты хотят писать поэзию, созвучную эпохе, которая "перестала быть временем коллективного невроза, а стала временем горячей жажды жизни". "С поэзией сна, чистой поэзией, герметической поэзией покончено давно... Трагедия личности, личности интеллектуала, драма психологических интроспекций больше не существует ... В нашей власти вырвать поэзию из узкого круга посвященных ... Мы хотим писать поэзию для десятков тысяч людей". По мнению автора, это предполагало не снижение художественного уровня, а "огромное усилие, которое приблизило бы ее к примитивной эстетике жизни... Так произойдет эпохальное возвращение поэзии на ниву жизни..."²³.

Естественно, что в свете подобных воззрений все больше внимания должны были уделять сюрреалисты советской поэзии, и прежде всего произведениям С.Есенина, В.Маяковского, которых они переводят, о которых пишут статьи, у которых учатся. Тридцатые годы – это время все более широкого проникновения в сознание читателей левой и авангардистской прессы множества произведений советской поэзии, прежде всего Маяковского. Одновременно крепнут связи и с западноевропейской – прежде всего французской – модернистской поэзией (П.Элюар, Л.Арагон и др.). Более того, составляются сборники новой поэзии при участии французских сюрреалистов (А.Бретон и др.).

В чем же причина того, что в столь разветвленное движение привлечение таких талантливых сил все же не дало ожидавшихся результатов, не сумело оставить после себя крупных художественных достижений?

Конечно, определенный вес приобретает и такое объяснение: теоретики конструктивизма еще в "Активистском Манифесте к молодежи" стремились узаконить в поэзии особенности изобразительного абстракционизма. "Слово в поэзии, как и цвет или линия в живописи, играет абстрактную роль, превыше грамматического или логического смысла", – утверждал И.Воронка²⁴. Ставя знак равенства между словом и средствами живописца, он приходил к выводу, что слово надо использовать в чистом виде напоподобие материалов художника, освобождая его от смысла, "символа", идеи, риторики. Только будучи таким образом очищены от всего своего "прошлого", искажившего их, слова могут наполниться тем новым смыслом, который художник в них вложит. Так они обретают "подлинную жизнеспособность". Создавая таким образом поэзия "не опсынает, а пишет", ибо в слове остается только звуковое оформление, да пластичность, подобная чистым краскам живописца. И тогда они могут вступать в сочетания, минуя прежний смысл.

Но были причины и более глубокие. И первым сказал о них, правда, не объяснив подробно сути вопроса, пост-традиционалист И.Пиллат. В статье "Традиция и литература" он утверждал, что "поэтическим весам румынской души чужд экстремизм в культуре. Так как единственной традиционной моделью румынской поэзии оставалась народная поэзия, с ее "здоровым классицизмом", то именно голос пастуха и пахаря" стал языком академических справочников и основой литературного языка. Вот почему, продолжал Пиллат, авангардистская поэзия, которая стремится разрушить язык и навязать свой "искусственный жаргон", эдакое "лирическое эсперанто", не может иметь в Румынии успеха у читателей²⁵.

Позднейшие исследования доказали, что в этих недостаточно обоснованных поэтом аргументах заключалась все же большая правда. Целью авангардистских движений, этих "обществ по эксплуатации словаря", как отмечали дадаисты, была дезагрегация языка и через это десакрализация признанных форм искусства, сведение к абсурду художественных форм, эстетических традиций. "Дада – это доисторический микроб", – говорилось в одной из деклараций новаторов. Ничто не вызывало такого яростного неприятия как слово. Распад, уничтожение языка рисовались как средство самодисциплинирования поэзии. Сведя на нет коммуникацию, поэт все более уг-

лубляется в себя самого. "Выплывшая слова", он достигает недоступных, неподвластных пониманию сфер.

Убежденные, что лежащему после войны в руинах миру более всего приличествует слово, "лежащее в руинах", авангардисты воли борьбу за отказ от коммуникации прежними языковыми средствами, за "коммуникацию некоммуникабельного". Для реализации этой цели использовались алогизмы, игра слов, лексические повзвации из области научной фантастики, космические "интуиции", разложение слова на звуки и буквы и т.д. Самыми разнообразными средствами преследовалась цель "унизить слово" (по выражению П. Элюара из письма к Гр. Тцаре), освободить его от контроля разума, тирании логических построений²⁶.

Как отмечал А. Марино, "разложение и взрывание традиционного языка вполне возможно. Но его полное самоуничтожение — нет. В этом истинная трагедия авангарда, связанная с осуждением словесного символа. Они хотели саботировать язык, на самом же деле язык саботировал авангард"²⁷.

Ясного объяснения причин этой парадоксальной ситуации все же не приводится. Клод Сернет, переводчик стихотворений Тцары на французский язык, писал в предисловии к сборнику "Черных поэм" дадаиста, что Румыния — страна слишком молодая, ее литературный язык слишком еще незрелый для того, чтобы ее традиции, эстетические ценности успели "совратиться", выродиться и таким образом ощутить естественную потребность в обновлении, очищении, даже ценой иконоборческих насилий²⁸. Соглашаясь отчасти с аргументами французского поэта, автор книги "Авангард в румынской литературе" И. Поп добавляет, что исторический период, когда происходило становление авангардизма, был в Румынии "конструктивным", овеянным духом национального единства, консолидации буржуазных институтов, и потому, якобы, разрушительное новаторство нового движения не могло получить широкого признания.

Конечно, во всех этих аргументах есть своя логика. И все же исследователи, надо полагать, проходят мимо самого важного из них, того, что касается самой внутренней структуры, специфики семантической насыщенности румынского слова. Глубже понять эту специфику помогают последние работы структуралистов, ис-

следования, посвященные балканской модели мира и ее лингвистическим основам (В.Н. Топоров, В.В. Иванов, Т.В. Цивьян). Рожденный на приграничье латинского и дакийского языков, а позднее и на пригранице дакорумынского языка и славянского, румынский язык сохранил в своих семантических недрах значительную долю прежнего "мифологического груза" той мифологически-поэтической "начинки", которая была ему присуща в незапамятные времена. Румынский язык – прежде всего, разумеется, язык народных произведений – насыщен этимологической магией, в нем ощутимы явные следы ритуально-магических и мифопоэтических функций древнего языка. В сложных условиях постоянных конфронтаций с воинством захватчиков наиболее сильным гарантом сохранения самобытного лица народа оказался язык, важнейшая составная часть *ощущения места* народа.

К румынскому языку, как к языку многих народов, испытавших национальный гнет, имеют прямое отношение выводы, сделанные Т.В. Цивьян и другими исследователями об особенностях языков, отразивших сознание носителей балканской модели мира: отношение к языку как к тексту, аккумулирующему историю, духовную культуру народа, как к высшей ценности, сохранившейся вопреки насильственным попыткам ввести в него чужие элементы²⁹. Отсюда наличие в языке сильнейших стимулов развития национального самосознания, объединения национальных сил, выработка отстраненного отношения к языку, стремление страстно бороться за его неприкосновенность как основного выразителя и гаранта национального существования. Добавим еще отношение к языку как к почти осязаемой субстанции, материальному воплощению национальной сущности, главной собственности, отождествляемой с жизнью³⁰. И любые иноязычные добавления, заимствования в таком случае могли быть осуществлены лишь в том случае, если они не наносили ущерба этой главной ценности.

Итак, к обстоятельствам, несомненно усиливавшим сопротивление слова разрушительным посяпаниям, следует отнести близость румына к прекрасной природе страны и мощное воздействие на художественное сознание фольклорного наследия. Этими факторами, между прочим, с полным основанием румынские исследователи объясняют общеизвестные данные долгого "сожителства" в литературе просветительских и романтических элементов, как и то, что в Ру-

мынии романтизм стал в некотором роде "должителем", оставаясь в литературном строю дольше, чем где бы то ни было в Европе. Эти факторы не могли не содействовать сопротивлению экстремистскому новаторству, нацеленному на полное обесмысливание всех прежних функций языка. Тем более, что, как убедительно показал И. Виня, сам румынский фольклор насыщен элементами, близкими модернистским новациям, однако в нем содержится и та мера дозволенного обновления, которая не уничтожает саму суть языка³¹. Не потому ли у некоторых теоретиков был в ходу в отношении румынского движения термин "фольклорный авангард" (в отношении некоторых стихотворений Т. Аргежи и др.)?

Уместно в этой связи напомнить и то, что развитие авангардистского движения в Румынии совпало не только с расцветом таланта таких поэтов-новаторов, как Т. Аргежи, Дж. Баковия, И. Барбу, но и с растущим влиянием поэзии Лучиала Блага и его культурно-философских концепций. Убежденный, что слово, с одной стороны, "связывает с тленом шаг и мысль", но, с другой стороны, содержит в себе возможность почти полностью восстановить тайну бытия, отменить временный статус человеческого существа, "словно сияние поднять его над временем"³², Блага приходил к выводу, что истинное поэтическое слово несет в себе мифологическую и магическую нагрузку: на лексическом уровне поэтическая речь "отбирает слова с магической начинкой", на уровне образов опирается преимущественно на метафоры ("откровения"), а на уровне связного текста — она предпочитает формы мифологического ритуала. Таким образом поэзия возвращает язык к его истокам, к чистоте и действительности "изначального посвящения", заключенного в слове, сотворившем мир"³³.

С этих позиций Блага отвергал сюрреалистические изыски, сводящие, по его мнению, творческий акт к "процессу сна", или признаниям "в духе психоаналитических бдений". "Сну" поэт противопоставлял миф; подчеркивая "интуитивную гущину слова", Блага объяснял ее сплетением семантического содержания и его метафорических данных с звуковой оболочкой (соночность, ритм, музыкальность, место во фразе). Поэтическое слово становилось "чудотворным ликом состояний или вещей"³⁴. Оно не только называло предметы и состояния, оно становилось их метафорическим аналогом. На таких позициях, свидетельствовавших об убежденно-

сти поэта в неизблемой прочности слова, стремился он, вместе с тем, писать современную, экспрессионистски окрашенную поэзию. Ему это удалось в значительной мере. При этом он остался до конца противником авангардистской поэзии.

Всем сказанным выше и объясняются те редкие случаи, когда за завесой авангардистских новаций обнаруживаются архаичные схемы, следы той насыщенности "этимологической магией", которая отличает множество румынских мифологем (в поэзии Дж. Богзы, например). Выступая против "паразитизма мифа", а конкретно против экспериментализма Благи, который якобы "смешивает искусство и мифы"³⁵, Богза был убежден, что "искусство не пуждается в мифе". Он сам писал "пенетрантные" стихи, используя формы, чья древняя этнокультурная начинка оставалась непроницаемой для разрушительных потуг новатора-поэта. Вот его кредо:

Приужденные строить клоупады,
Чтобы сохранить в этой фикции теплую
душу, мы все же надеемся когда-нибудь
увидеть истинное солнце³⁶.

И хотя взгляд поэта "вопзен в глубины плоти, а не в мир древних звезд", он не может не признать: "Ищу в глубинах плоти следы мечты, рожденной в высших сферах и в густой тоне". В его видении мира — в духе экспрессионистских кошмаров — "трава очищает губительный яд земли, // а оли спешат, точно гиены, учуявшие падаль, // это деревья, из которых делают гробы и виселицы // и эстрады, с которых льются речи // и деревки, на которых реют окровавленные стяги народов".

И, наконец, не всем ли сказанным выше объясняется такой парадоксальный для культуры факт, как тот, что подлинные свои новации многие яркие представители румынского авангарда смогли осуществить на других языках, в другой культурной среде (Гр. Тцара, В. Фондане, Э. Ионеско и др.). А те, кто не эмигрировали, в конечном счете отбросили экстремистские разрушительные стремления и стали авторами пусть и новаторских, но вполне вмещающихся в традиционные языковые параметры литературного языка произведения.

О чем же говорит художественная практика румынского авангарда? Избегая полного молчания, многие авангардисты вынуждо-

ны были прибегать либо к использованию отдельных элементов слов (буквы, слоги, обрывки "звукового оформления"), либо к словам и сочетаниям слов, освобожденным от прежнего своего смысла.

В первом случае сопротивление слова, языка было тотальным, бескомпромиссным. Такие стихи, как "Ту о//Гу //Ах ту, Аз ту // Г-у-у-у-у-у // Ах-ту, ах-ту, ах-ту, ах-ту, ах..." (И. Виня), или: "Стадион, выкопанный, меридиан кишка // афиша играет в ми-бемоль адмирал считает неизбежно энд. К. // пианино, резина раздаст зарплату подлодка, самолет // ... (Тр. Тцара) не могли найти сколь-нибудь нормального восприятия в румынской среде, ибо она не была приспособлена к подобным экспериментам. Так же, как и компромиссные варианты, когда среди бессмысленных наизываний слов попадались и удобоваримые сочетания: "Хау, хау, хау // рота дриа дау // симо селва вален // желтокудрая краля // вермо сисла ко // где-то тут недалеко..." (Дж. Богза).

Но как только в стихотворении появлялось слово с его семантической нагрузкой, она так или иначе не могла не воздействовать на поэтический строй образа поэта. С. Панэ подчеркивал:

Написанное слово пролетает как метеор,
как топор из светлячков
каждое слово возводит новый павильон
каждое – приключение, отсвет какого-то
существования
Свидетель рождения мятежа...

и завершал поэтический путь стихами, как эти:

Ты сошла с акварели,
Усталая, словно трудолюбиво ипомеи в полдень,
Соп одуванчиковый...

Все, в конечном счете, свелось к поиску и нахождению свежих, необыкновенно смелых сочетаний, образов, эпитетов. По сравнению с декларациями, программными наметками это было, конечно, достаточно скромно. Вот почему Дж. Наум горестно констатировал в конце пути: "Мне покоя не дает глубокая печаль поэтов, которые всю жизнь старались не делать литературу, а на финише, просматривая свои несколько сот страниц, обнаруживают, что творили только литературу. Это страшное разочарование..."³⁷.

Примечания

- 1 *Pop I. Avangarda în literatura română. București, 1990. P. 68.*
- 2 *Contimporanul. 1924. № 46.*
- 3 *Punct II. Glasuri. 1925. 9, 17.I.*
- 4 *Integral. 1925. № 1.*
- 5 *Voronca I. Cicatrizări. Poezia nouă // Integral. 1925. № 1.*
- 6 *Contimporanul. 1924. № 50-51.*
- 7 *Voronca I. Ora zece dimineața // Unu. 1928. № 6.*
- 8 *Roll St. Vuteză în alb // Unu. 1930. № 26.*
- 9 *Roll St. Ilarie Voronca: "Act de prezență" // Unu. 1932. № 46.*
- 10 *Dinu G. Sugestii înaintea unui proces // Unu. 1932. № 46.*
- 11 *Critica mizeriei. București, 1945. P. 5, 6.*
- 12 *Luca G., Trost D. Dialectique de la dialectique. București, 1945. P. 8.*
- 13 *Manolescu N. Poezia interbelică // Istoria literaturii române. Studii. București, 1979. P. 223.*
- 14 *Voronca I. Lectură pe o bicicletă // Unu. 1930. № 26.*
- 15 *Marino A. Dicționar de idei literare. București, 1973. P. 200-201; Pop I. Avangarda în literatura română. București, 1990. P. 12-14.*
- 16 *Будайова Л.Н. О пользе традиций, облегчающих прогресс. (Роль пресмственности в литературном творчестве) // Studia slavica. M., 1991. С. 230.*
- 17 *Pillat D. Itinerarii istorico-literare. București, 1978. P. 324.*
- 18 *Marino A. Op. cit. P. 202.*
- 19 *Pana S. Născut în 02. București, 1973. P. 329.*
- 20 *Voronca I. Образul de cretă // Act de prezență. Cluj-Napoca, 1971. P. 134.*
- 21 *Pana S. Op. cit. P. 329.*
- 22 *Roll St. Suprerealism sau falsă avangardă // Cuventul liber. 1933. 18.XI.*
- 23 *Bogza G. Poezia pe care vrem să o facem // Viața imediată. 1933. № 1.*
- 24 *Voronca I. Gramatica. // Punct. 1925. № 6-7. P. 3.*

- 25 *Pillat I.* Tradiție și literatură. București, 1943. P. 21.
- 26 *Sanouillet M.* Dada à Paris. Paris, 1966. P. 211.
- 27 *Marino A.* Op. cit. P. 206.
- 28 *Tzara Tr.* Les premières poèmes. Paris, 1965. P. 26.
- 29 *Цивьян Т.* Лингвистические основы балканской модели мира. М., 1990. С. 94, 96.
- 30 Там же. С. 97–98.
- 31 *Vinea I.* Modernism și tradiție // Cuvântul liber. 1924. № 1.
- 32 *Lucian Blaga* interpretat de... București, 1981. P. 314.
- 33 Ibid. P. 263.
- 34 *Blaga L.* Trilogii culturii. București, 1964. P. 314.
- 35 *Pop I.* Op. cit. P. 270.
- 36 *Bogza C.* Urmuz. 1928. № 1.
- 37 *Naum G.* Medium. București, 1945. P. 10–11.

Л.Ф. Кацис

МАЯКОВСКИЙ И ЭРЕНБУРГ В ВАРШАВЕ 1927 года

Изучение межциональных литературных связей, в данном случае взаимоотношений российского ЛЕФа и "Дзвигни", польской группы, близкого к ЛЕФу авангардного направления, упирается в необходимость реконструкции политического и литературного контекста личных контактов членов этих групп. К сожалению, материалы такого рода не отличаются обилием. От поездки Маяковского в Польшу в 1927 г. остались два очерка, несколько стихотворений¹, да сообщения в тогдашней польской прессе², сохранившие нам некоторые высказывания поэта. В этих условиях представляется целесообразным обратиться к поиску новых возможных источников, которые позволили бы прояснить как ситуацию в польской литературе того периода, так и цели, которые преследовал Маяковский в своих зарубежных турне.

Определить эти цели не так уж трудно, ибо 1927 г. был годом тяжелой борьбы Маяковского за возрождение ЛЕФа. Противодействие этому в год десятилетия Октября было очень сильным, если не сказать массивным. Практически в любом сочинении, посвященном первому десятилетию послеоктябрьской литературы, сообщалось, что футуристы уже отошли в прошлое, что народилось новое поколение советских литераторов, уже не связанных с предреволюционной богемой. Маяковский спорил с этой точкой зрения, задавая своим противникам вопрос: вот мы подготовили к Юбилею поэму "Хорошо!" или "Бронносец Потемкин", а что дали другие группы?

Наряду со спорами подобного рода шли и диспуты типа "ЛЕФ или Блеф?" Это было не самое легкое для Маяковского испытание. Его оппонент Вяч. Полонский был серьезным противником³.

Все это нельзя не учитывать при изучении текстов Маяковского, связанных с Польшей. Тем более, что тексты эти содержат прямые обращения к Полонскому, например, постоянное подчеркивание значения идей ЛЕФа, дружба с традиционными противниками в Союзе, поиск литературных сторонников в Польше. И все же, сколь адекватна картина Польши, по состоянию на лето 1927 г., которую видит Маяковский?

Разумеется, трудно войти в ту же самую реку. Еще труднее это сделать сегодня, когда идеи коммунизма рухнули и позицию Маяковского с польской точки зрения можно считать просто имперской. Тем более, что именно имперские планы многие десятилетия прикрывались идеями мировой революции или помощи братьям по классу. И все же представляется интересным сопоставить стихи Маяковского с очерком его современника, и что в нашем случае особенно ценно человека несколько иной ориентации — И. Эренбурга.

В 1928 г. Эренбург написал очерк "В Польшу"⁴. Почти наверняка, по факту — большинство эпизодов, встреч и впечатлений у Эренбурга и Маяковского совпадают. Хотя, конечно, для первого не так уж важны проблемы ЛЕФа, очерк его не носит сугубо пропагандистского характера, но, видимо, у двух россиян не могут быть слишком отличны впечатления от страны, которая еще недавно была Россией.

Стихи Маяковского "Польша" начинаются так:

Хотя
 по Варшаву
 ходят резко,
ни шум не услышишь,
 ни спор,
одно звонит:
 офицерский звон
сабель,
 крестов
 и шпор.

Этот же интерес поэмам бросается в глаза и Эренбургу: "Несколько раз я заговаривал с польскими писателями о возможности войны. Они в это не верят, точно — но хотят верить. Мундиры,

плакаты о газовой войне, звон шпор стали для них мелочами быта, и они честно не замечают этих мелочей"⁵.

Мелочами дело, конечно, не ограничивается. Буквально тут же Маяковского встречают шпики. Может показаться, что это лишь художественный образ поэта из революционной России, преследуемого польской полицией:

Везде,
 исследуйте улиц тыщи,
малюсеньких
 и здоровенных, —
идет гражданин,
 а сзади —
 сыщик,
а сзади —
 пара военных.

Присядешь поесть,
 закажешь пустака,
а с боку этакий пялится...

Но практически то же самое находим в очерке Эренбурга: "С первого же дня ко мне приставили сыщика. Я не слишком дивился: ведь подобные "попутчики" попадают даже в самых передовых государствах. Сыщиков было два. Они через день менялись. Один — поляк, мечтательный и растяпа. Другой — еврей. Этот был нахален. На улице он подбегал вплотную, желая подслушать разговор. Может быть, он просто интересовался (как все его сверстники и соплеменники) русской литературой? ... Когда я рассказал о сыщиках польским писателям, они не поверили:

— Что вы, у нас это немыслимо!

Когда же, гуляя со мной, они убедились в правоте моих слов, один из них, вздохнув, объяснил:

— Вот вам остатки полицейской России!"⁶

Еще один момент потряс обоих российских визитеров в Варшаве 1927–28 гг. — памятник Шопену. Маяковский возвращался к нему не раз. Например, в очерке "Наружность Варшавы": "За последнее время строились только безделушки, вроде воинственного сооружения вокруг "неизвестного солдата" да недепейшего памятника Шопену, подаренного Польше каким-то средних способностей французским скульптором"⁷.

К другому упоминанию Маяковским памятника Шопену мы еще вернемся, а пока обратимся к Эренбургу, человеку более широких и основательных вкусов: "Новая архитектура? Да, в Варшаве много строят. Архитекторы здесь без дела не сидят. Но новые постройки не придают городу нового облика. ... Много видел я на своем веку уродливых памятников: памятник рабочим и крестьянам в Тифлисе, памятник жертвам войны во всех городишках Франции, но ничего, кажется, страшнее нового памятника Шопену в Лазенках не придумаешь. Эта зеленая пакость, кретин под сумасшедшим деревом, вызывает даже у невзыскательных нянюшек, гуляющих здесь с ребятами, спазмы тошноты" ⁸.

В очерке "Поверх Варшавы" Маяковский рассказывает, похоже, анекдот: "Постановка памятника оправдывается тем, что его, кажется, француз Польше подарил.

Говорят, сейчас гордая Польша собирает деньги, чтобы отправить их скульптору в награду, так как Польша не хочет пользоваться даровым.

Впрочем, злые люди утверждают, что французы уже раньше собрали деньги, только чтобы этот памятник был вывезен из Парижа" ⁹.

Бросилось в глаза обоим визитерам и изменение конъюнктуры на рынке: "Магазины завалены товарами. Еще бы не завалиться! Лодзинский товар потерял рынок российский, а на западном рынке он не может выдержать ни английской, ни немецкой, ни итальянской конкуренции. Внутри страны потребитель тоже не ахти какой. При страшно низкой заработной плате и при огромном количестве безработных не раскупишься. Впрочем и завал этот какой-то показной" ¹⁰. Слова Эренбурга будто продолжают Маяковского: "В Лодзи фабриканты сокрушенно вздыхали:

— Эх, Россия!... Что же нам прикажете делать без русского рынка? Приезжал сюда какой-нибудь Митрофанов или Власов: "Давай все!" А теперь приедет румынский купец, пощупает, понюхает, весь дрожит — и: "Ну отпустите, пожалй, пятнадцать метров..." ¹¹

Судя по всему, так называемые общественно-политические впечатления у Эренбурга и Маяковского в достаточной мере совпадают. Для нас же куда интересней сравнить их взгляды на художественную жизнь Польши, ибо здесь мы сможем увидеть достаточно су-

пественные различия. А очерк Эренбурга окажется своеобразным и не всегда сочувствующим комментарием к впечатлениям Маяковского, во многом навеянным внутривосточной ситуацией. Не забудем, что десятилетие Октября стало точкой подведения первых итогов во всем, включая литературу. Совсем недолго осталось до начала споров на тему — кто лучше встретил эту годовщину, ЛЕФ или его противники. Маяковский судорожно искал сторонников и в стране и за рубежом. Поэтому его взгляд на происходящее в Польше был во многом взглядом сквозь розовые очки. Эренбург же был куда холоднее и объективнее.

Очерк Маяковского в этой своей части напоминает отчет перед соратниками: "И в раздумье. Одно из двух. Или великое искусство действительно внеклассовое и покоряет одинаково и эссээсэронцев и рижан (тогда плохо для марксизма), или выпестованные нашими "Пивами" и "Мирами" писатели одинаково приемлемы и для советского обывателя и для оберегаемого от коммунизма рижского (тогда плохо для писателям).

Небось лефонец в такой компании не найдется. Уж если и перепечатают газета стих, то обязательно хвост от себя приделает, да еще в комментариях покрутит.

Не об этом ли ворчал Полонский, говоря о нашей неприемлемости для заграниц?"¹²

Проблема признания за границей — принципиальна для Маяковского. Наступление эпохи РПНа и АХРПа дает себя знать. Да и чисто эстетические претензии хотя бы тех же Лежнева или Полонского достаточно болезненны. Поэтому очерк о Варшаве прерывается такими вот призывами, обращенными к читателям ЛЕФа, где и публикуется этот очерк: "Товарищи писатели! На революцию ориентируйтесь, а не на примирительное сюсюкашье Лежневых"¹³. И тут же в Варшаве Маяковский ищет подтверждения своим взглядам, имеющим куда большее отношение к Советской России, чем к Польше Пилсудского. Да он и не скрывает этого: "В первый вечер я, конечно, встретился с самыми близкими нам и мне писателями"¹⁴. Речь идет о группе "Дзвигня".

Теперь самое время обратиться к очерку Эренбурга, чтобы узнать положение дел чуть с другой стороны: "Итак, ни русского языка, ни газет, ни книг, ни радиокошторгов, ни фильмов. Польша как

бы закрыта сейчас для русской культуры. И вот, несмотря на это (а может быть, именно поэтому), никогда еще тяготение поляков к нашей полузапретной стране не было столь сильно, как теперь. На этом сходятся фабриканты и рабочие, поэты и инженеры, спортсмены и мечтатели.

Я не говорю о "крайне левых". Глядя на эти радикальные кружки, литературные или художественные, мыслишь Варшаву русской провинцией, куда эстетические моды доходят благодаря рвению пограничников с большим запозданием, нежели, скажем, в Пензу. Живописцы здесь еще исповедуют "супрематизм", заставляя вспоминать Москву 1918 года; здесь новы и, следовательно, еще полны задора "копструктивисты". Для группы "Дзвигня" каждый номер "ЛЕФа" – папская энциклика: что можно и чего нельзя"15.

Близость впечатлений Эренбурга и Маяковского поражает. Даже на журнальных и книжных прилавках они видят одно и то же. Маяковский, например, описывает журнал "Новая Пива": "На первой странице Ахматова. Потом Зозуля – "Путешествие по Корсике", масса зоценок, и все в этом роде со слабой примесью собственных советоведов – рижан"16.

Эренбург обращает внимание на переводы, но имена те же: "Новых русских писателей только теперь начинают переводить. Это связано почти с гражданским мужеством. Чтобы преподнести польской публике перевод Зоценко (!), надо в предисловии патетически поговорить об "озверении России" и тому подобных вещах"17.

По-видимому, восклицательный знак у имени Зоценко означает, что рядом с переводом ЕГО произведений уже нет смысла говорить об "озверении" – и так же ясно. Если учесть, что у Маяковского вся мысль сводится к тому, что "Новая Пива" – все равно, что старая с Ахматовой, Зозулей и Зоценками, то, пусть и с разных сторон, но Зоценко оценивается вполне однозначно.

Характерно, что в этом вопросе оба участника своеобразного диалога сходятся полностью. Хотя выводы, опять же, разные, как и цели, впрочем.

Для Маяковского принципиально важно, что в Польше перепечатан А.Родченко из "ЛЕФа": "В первый вечер я, конечно, встретился с самыми близкими нам и мне писателями. Это Вандурский –

прекрасный поэт и работник театра. ... Поэт Броневский. ... Критик Ставер – близкий нашим конструктивистам. Шука – художник-карикатурист; Жарповор – художница, график, обложечница и другие.

Эта группа издает журнал "Дзигни" – рычаг.

Мно дарят 1, 2 и 3 номера. Раскрываю. Первое бросается в глаза: "Родченко в Париже" – перевод на польский язык помещенных в "ЛЕФ" писем, Перевели, напечатали и за границей, и не только без всякого влияния, а наоборот, с трудом доставая "ЛЕФ", вопреки Полонским улюлюканьям и статьям, ограждающим иностранный вкус от экспорта неэстетичных лефов к иностранцам.

Полонский, не хватайтесь за голову!

В Польше есть и люди диаметрально противоположные вам политически, но высшего эстетического вкуса"¹⁸.

Проблема вкуса, пожалуй, одна из важнейших при оценке явлений искусства как политических документов. И снова очерк Эренбурга помогает понять ситуацию чуть с другой стороны, но более адекватно. Что касается трудностей доставания "ЛЕФа" – здесь Маяковский, похоже, прав, если у Эренбурга мы можем прочесть аналогичное: "Редактор одной лодзинской газеты жаловался мне:

– Никак не можем добиться разрешения получать для редакционной работы "Известия". Приходится выписывать тайком, через Германию. Иногда проскальзывают...

Самое забавное, что это была газета правительственного направления"¹⁹.

И вот на этом фоне эренбурговская оценка польских литераторов, о которых писал и Маяковский: "Группа "Дзигня" тоже сильна в критике. Это – местная разновидность "ЛЕФа". Поэты "Дзигни" обожают Родченко, приводные ремни и плакаты. Среди них имеются настоящий поэт – Броневский. Его наивность вдохновенна, и его фанатизм заразителен, даже для человека с таким иммунитетом как я. Революцию он воспринимает, как закорюченный романтик, и это сближает его с поэтами "Скамандера", от которых он должен был быть весьма далек. Многие зависит от обстановки. Когда за плакат полагается тюрьма, плакат перестает быть плакатом, он становится ценнее любой картины. Впрочем, это уже – вне литературных оценок"²⁰.

Противостояние русской культуре неизбежно вызывает необходимость поиска каких-то культурных ориентиров. Таким ориентиром становится Франция. Польское франкофильство вызывает у Эренбурга лишь улыбку: "Существует легенда о французском, даже латинском характере Польши. Многим полякам она нравится. Здесь не грех вспомнить замечание писателя Бжозовского: "Целая система иллюзий предохраняет польскую интеллигенцию от столкновения с подлинным миром". Мы часто слышим о Варшаве: "Это восточный Париж". Правда, то же самое говорят румыны о Бухаресте. Я предлагаю подарить этот ярлычок румынам: при их профессии он им нужен.

Французского в Польше нет ничего, кроме военных атташе и духов Конти"²¹.

Однако то, что для Эренбурга — повод для иронии, для Маяковского — серьезный момент в литературно-политической борьбе. "Письма" Родченко, вызвавшие в Союзе возмущение принижением красот Парижа и таким высокомерным презрением к нему со стороны автора²², Маяковский оправдывает достаточно своеобразно, переводя разговор в область политики. Маяковский пишет о поляках, противоположных Полонскому политически, но совпадающих с ним эстетически: "Они гонят молодежь в Лувр, они радуются, когда Варшаву называют маленьким Парижем, они заводят у себя "Неизвестного солдата", они говорят по-французски и читают французские романички, — это позиция польских литературных государственныхников. Но ведь им Франция за это займы дает! Ведь им молодежь от Москвы отвадить надо!

И вот, в противовес этим, переводят родченковские письма, дискредитирующие богатый древней культурой, но остановившийся Париж, зовущие использовать его технику, направляя ее коммунистической рукой.

Эти письма порицаются не "Новой Нивой", а ловким журналом, потому что позиция "ЛЕФа" — позиция культурно-революционной силы"²³.

Еще одна тема волнует Маяковского, на первый взгляд, неоправданно сильно. Это тема литературного быта, писательских гонораров и т.п. Сегодня проще всего пройти мимо рассуждений Маяковского,

например, о Тувиме: "Многие считают Тувима одним из самых лучших поэтов молодой Польши. Не зная языка — судить не берусь. Он переводил меня, очевидно, не из-за заработка. Какой заработок от книги в Польше, да еще от переводной, да еще с перевода одного из поэтов революции!

Что же делать Тувимам? Тувимы пишут тексты для певцов и певцов варьете.

(Глупые скажут: "А сам про Моссельпром писал?" — Я про Моссельпромы хочу писать потому, что нужно. А ему для варьете и не нужно и не хочется).

И варьете прекрасно, если писать хоть немножко "что хочешь" "24.

С варьете здесь все не так просто. Это повод для Маяковского сразу помянуть рекламы Моссельпрома. Зарубежные поездки Маяковского вызывали в конце двадцатых годов серьезное раздражение его критиков как, впрочем, и он сам. Опуститься до уровня Демьяна Бедного Маяковскому никак не удавалось. Именно за это прежде всего и цеплялись его противники. И справа, и слева раздавались сомнения в революционности поэзии Маяковского. Противники поэта еще слишком хорошо помнили десятые годы. Русская предоктябрьская литература была абсолютно актуальна для всех участников спора.

Приведем лишь один пример, связанный как раз с заграничными стихами Маяковского. В 1926 г. поэт написал стихотворение "Домой":

Я хочу,
 чтоб к штыку
 приравняли перо.
С чугуном чтоб
 и с выделкой стали
о работе стихов,
 от Политбюро,
 чтобы делал
 доклады Сталин.
... в Союзе Республик
 пониманье стихов
выше
 довоенной нормы...

Это стихотворение вызвало, как ни странно, через три года реакцию Д. Тальникова на страницах "Красной Нови", где последний писал: "(У Маяковского. — Л.К.) фразеология, громыхающая, как сорокаведерная бочка по булыжникам, — лишенная подлинных поэтических эмоций, подлинного душевного жара... Какой же это штык, с позволения сказать, и какое же это "побеса поэзии" и поэтическое "перо"? Просто швабра какая-то..."²⁵

Маяковский был крайне раздражен и ответил известным стихотворением "Галопщик по писателям", где указывал Тальникову, что "десять лет назад у нас была революция". Но и Тальников знал об этом. Значит, дело было сложнее. И действительно, строчка о "штыке и перо" имеет прямое отношение к "довоенной норме", точнее к 1913 г. По воспоминаниям Г. Толстой-Бечорки, в 1914 г. имел место такой случай: "Когда он (Маяковский. — Л.К.) вызывающе выкрикнул последние строчки:

Я лучше в баре блядям буду

Подавать ананасную воду, —

некоторые женщины закричали: "ай, ох!" — сделали вид, что им стало дурно /.../ Очень изяшно и нарядно одетая женщина /.../ воскликнула:

— Такой молодой и здоровый... Чем такие мерзкие стихи писать, шел бы на фронт.

Маяковский парировал:

— Недавно во Франции один известный писатель выразил желание ехать на фронт. Ему поднесли золотое перо и пожелание: "Останьтесь, ваше перо нужнее родине, чем шапка".

Та же "стильная женщина" раздраженно крикнула:

— Ваше перо никому не нужно!

— Мадам, не о вас речь, вам перья нужны только на шляпу"²⁶.

Эти воспоминания были опубликованы только в 1939 г., но, вероятно, Тальников, знавший историю с "пером" и "шапкой", услышал в стихах Маяковского нечто ассоциативно связанное с эпохой "Бродячей собаки" и расцветом футуризма. Из того же времени и шутка А. Крученых, где он пишет о Маяковском, что тот, "взявши в руки не перо, а помело, ... мажет: ПАТЬ!"²⁷.

Мы не будем преувеличивать познаний Тальникова в литературной истории десятых годов, но не можем не обратить внимание на

возможный повод для выпада Маяковского. В статье В.В. Розанова "О древне-египетской красоте", сыгравшей немалую роль в истории футуризма²⁸, находим такие слова: "Весь мир около меня бежавший, уже был отражен зеркалом. Уны, зеркало не могло им сказать ничего хорошего. И вот ... я распластал бы перо, которым пишу эти строки в булавку, если бы это могла быть волшебная булавка, имеющая силу согнуть хотя одну морщину с озабоченного лица стареющей девушки..."²⁹ (ср. там же подробные рассуждения о "пернатости" любви).

Характерно, что, как вспоминал В.А. Катамян, Маяковский, пытаясь защитить свою позицию перед молодежью и желая получить "мишкет" на продолжение своих зарубежных "творческих командировок", читал заграничные стихи перед рабочей аудиторией, чтобы доказать их нужность и современность. Последним стихотворением, прочтенным Маяковским на таком отчете, было стихотворение о памятнике Понятовскому на Саксонской площади:

Нам
драться с вами —
пету причин,
мы —
братья польскому брату.
А будете лезть,
обломаем мочи
почищо,
чем Бонапарту³⁰.

Надо заметить, что к 1928 г. Маяковский уже вовсе не был глашатаям государственных истин. Хотя, конечно, считал, что имеет право на их пропозицияшние. В этих условиях удары и Полоцкого, и Тальникови, и Ложнева были далеко не безобидны. Да и основания для них, как видим, были. Поэтому Маяковский сразу отводил удар от себя, лишая в очередной раз своих противников возможности обвинить поэта в кабарежности. Но и финансовая проблема не была простой. Недаром появилось стихотворение "Разговор с финиспектором". Так что, польские стихи Маяковского во многом инспирировались его российскими проблемами.

Был, однако, вопрос, в котором сходились и Эренбург, и Маяковский. Это вопрос о будущем Польши. Обоим визиторам очень

хотелось, чтобы каким-то образом Польша снова ~~бы стала частью~~ России.

В разделе "Выноды общие" Маяковский с надеждой писал: "Польша развивалась как крупная промышленная часть бывшей России. Промышленность осталась — рынков нет.

На запад с лодзинским товаром не сунешься — на Западе дешевле и лучше. Западу нужна Польша как корова дойная, Польша земледельческая.

У многих поляков уже ясен ответ на вопрос — быть ли советской республикой в союзе других советских или гонимой демократической колонией..."³¹

Если для Маяковского слово "демократической" в этом контексте звучало почти ругательством, синонимом буржуазности, то Эренбург приводил более основательные, хотя столь же "убедительные" доводы: "Судьбы России и Польши долго были связаны одна с другой. То, что мои галицкие собеседники называют "тяжелым наследием", было нашей общей болезнью. Потом цепь рвалась. Народы СССР не остановились ни перед кровью, ни перед нищетой, ни перед голодом. Они узили весь ужас и благодеяние революции. Что касается Польши, то Польша предпочла новый герб и зигхлый воздух.

Я знаю, что поляки эшротостуют. Разве у них не было "революции" Пилсудского и так называемого "морального оздоровления"? Проходя по улицам Варшавы, они то и дело вспоминают: "Зот здесь началась революция", "Здесь вась день стрелили", "Здесь мы победили". Остается усмехнутьсся: так по французских учебниках географии маленькие ручейки, которые летом ничисто высыхают, гордо именуют "реками". Им дарят не только имена, но даже притоки"³².

Оба путешественники не могут избавиться от комплекса жителей империи. Пусть интонация у них различна — мысли практически одинаковые. Хотя у Эренбурга есть и свои основания для специфического отношения к Польше. Он оирой и тогдашняя жизнь польских евреев, которым мощоо, чем через десять лет после выхода книги суждено стать жертвами Холокоста, волнуот ого, свидетель за живое. Но это — особая тема. Единственное, на что надоеет Эренбург, — это культурные связи Польши и России. Частично эти ожи-

дания оправдались, какие-то уже никогда не смогут реализоваться, т.к. XX в. совершенно изменил контекст русско-польских отношений. Так, даже стихотворение Маяковского о необходимости человеческого отношения к польским пленным сегодня звучит чудовищно. Вина тут в этом не Маяковский, а тот, кому пришла в голову не только страшная идея провозгласить поэта "лучшим и талантливейшим", но и организовать Катынь. Но все это было уже потом. Пока же и Маяковский, и Эренбург, и их читатели жили в том мире, каким он был в 1927, 1928, 1931 годах...

Примечания

¹ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13 тт. М., 1958. Т. 8. С. 344–359.

² См.: Русские советские писатели. Поэты. Библиографический указатель. Маяковский В.В. М., 1992. Т. 14. Ч. 1. Произведения Маяковского. С. 233; Беседы с Маяковским. Ср.: *Катанли В.А.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М., 1985. Изд. 5-е. С. 385–392.

³ Ср.: *Шаламов В.* Двадцатые годы. Заметки студента МГУ // Юность. 1987. № 11. С. 42–43. Речь Маяковского на диспуте "ЛЕФ или Блеф?" см.: *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13 тт. Т. 12. С. 321 и след./ Ср. также: *Полонский Вяч.* Заметки журналиста. ЛЕФ или блеф? // Известия ЦИК 1927. № 46–48.

⁴ *Эренбург И.* Виза времени. М.—Л., 1931. С. 132–193.

⁵ Там же. С. 144.

⁶ Там же. С. 133–134.

⁷ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. в 13 тт. Т. 8. С. 345.

⁸ *Эренбург И.* Указ. соч. С. 150.

⁹ *Маяковский В.* Указ. соч. С. 355.

¹⁰ *Маяковский В.* Указ. соч. С. 345.

¹¹ *Эренбург И.* Указ. соч. С. 138.

¹² *Маяковский В.* Указ. соч. С. 348.

¹³ Там же.

¹⁴ *Маяковский В.* Указ. соч. С. 349.

- 15 *Эренбург И.* Указ. соч. С. 137.
- 16 *Малковский В.* Указ. соч. С. 348.
- 17 *Эренбург И.* Указ. соч. С. 137.
- 18 *Малковский В.* Указ. соч. С. 349–350.
- 19 *Эренбург И.* Указ. соч. С. 136–137.
- 20 Там же. С. 148–149.
- 21 Там же. С. 140.
- 22 *Родченко А.* Париж. Из писем домой. (В.Ф. Степановой) // *Родченко А.* Статьи. Воспоминания. Автобиографические записи. Письма. М., 1982. С. 86–98. На ту же тему ср.: Из рукописи "Работа с Маяковским" // Там же. С. 71–78.
- 23 *Маяковский В.* Указ. соч. С. 350.
- 24 Там же. С. 352.
- 25 *Тальников Д.* В литературных боях. М. 1928.
- 26 *Катанян В.* Указ. соч. С. 99.
- 27 *Крученых А.* Стихи Маяковского. Выпыт. М., 1914. С. 7.
- 28 Ср., например: *Кацис Л.* Достоевский. Розанов. Маяковский. (К генезису образности поэмы Маяковского "Про это") // Известия РАН. ОЛЯ, 1993 (в печати); *Кацис Л.* "О женской красоте" А. Крученых. (К семантике футуристического текста) // DE VIS U. 1993 (в печати).
- 29 *Розанов В.* О древне-египетской красоте (1899) // *Розанов В.* Среди художников. М., 1991. С. 33.
- 30 *Катанян В.* Случай с Тальниковым Ю // *Катанян В.* Рассказы о Маяковском. М., 1940. С. 170–172.
- 31 *Маяковский В.* Указ. соч. С. 357.
- 32 *Эренбург И.* Указ. соч. С. 135.

АВАНГАРДИСТСКИЙ ПОДТЕКСТ
В ПОЭЗИИ И. БРОДСКОГО:
ПРЕДВАРИТЕЛЬНЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Предложенная в заглавии статьи постановка проблемы может на первый взгляд показаться неожиданной, если не надуманной: хорошо известна холодность отзывов Бродского об авангардистских и модернистских поэтических течениях. Среди перечисляемых автором "Части речи" и "Римских элегий" любимых лириков, повлиявших на его творчество, нет имен поэтов авангарда. И все же, по моему мнению, "авангардистский" след у Бродского несомненен и значим.

Об интересе к поэтике этого течения свидетельствует, например, выбор переведившихся Бродским западнославянских лириков: бесспорные переключки с авангардизмом присущи Константы Ильдефонсу Галчинскому, к этому направлению принадлежит Витезслав Незвал, авангардистские черты свойственны стихотворениям Чеслава Милоша.

Близость, — хотя бы и ненамеренная, но вполне осознаваемая, — Бродского к авангарду возникает уже из-за глубокого усвоения им поэтики барокко (прежде всего, в английском варианте)¹: барочная и авангардистская, в первую очередь, футуристская, поэзия глубоко родственны и по исходным эстетико-культурным предпосылкам и по системе приемов, как показал И.П. Смирнов².

Кроме того, неоднократно отмечаемая исследователями, — как источник творчества Бродского, — акмеистская традиция (не только очевидные обращения к поэзии Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама, но и менее явные — переключки с М. Кузминым³), по мнению И.П. Смирнова, хотя и противоположна в некоторых исходных установках футуризму, во многом родственна футуристской эстетике и поэтике и может быть также отнесена к литературе "ис-

торического авангарда" ("постсимволизма"): "Та элементарная структура, к которой можно возвести поэзию акмеистов, должна быть представлена в виде одного из вариантов инвариантной трансформации, отрезавшей русскую поэзию 1910-х годов от символизма. Специфика акмеистской реакции на символизм состояла в том, что это движение трактовало содержание знака не в роли отдельной вещи, т.е. не как явление, втянутое в гомогенный ряд с замещаемыми посредством знаков объектами, но как иную субстанцию, равноправную по отношению к естественным сцеплениям фактов. Иначе говоря, сигнификативная материя – разного рода культурные комплексы знаков – это, согласно акмеизму, нечто в себе и для себя существующее. Однако и футуристы, и акмеисты исходили при этом из той предпосылки, что содержание текстов лишено идеального характера, субстанциально по своей природе"⁴.

Согласно И.Р. Деринг-Смирновой и И.П. Смирнову, в основе поэтики авангарда лежит "особого вида трои (в самом широком значении слова), покоящийся на противоречии" – катахреза⁵. Как продемонстрировала, в частности, А. Маймескулов, все основные черты "катахрестической" поэтики авангарда свойственны творчеству Марины Цветаевой⁶, столь сильно отразившемуся в лирике Бродского.

Общей для "исторического авангарда" – для Цветаевой и футуризма (например, Владимира Маяковского) и Бродского оказывается "метафизическая" отчужденность лирического героя от окружающей его реальности. Напомню о мотивах нестречи и разлуки в любовной лирике Бродского или о таких строках: "... Передо мной пространство в чистом виде /.../ В нем, судя по всему, я не нуждаюсь в гиде /.../ ... забуксовав в отбросах // эпоха на колесах нас не догонит, босых.// Мне нечего сказать ни греку, ни варягу.// Запе не знаю я, в какую землю лягу..." ("Пятая годовщина (4 июня 1977 г.)").

Встречаются у Бродского и отмеченные И.Р. Деринг-Смирновой и И.П. Смирновым и А. Маймескулов "авангардистские" (в частности, цетаевские) поэтические представления о изоморфности внешнего мира и мира внутри человеческого тела⁷. ("Тело похоже на свернутую в рулон трехверстку, // и на севере поднимают бровь" – "Колыбельная Трескового мыса"). Возникает у поэта и образ мира

как "ткани", "материи", выделенный И.Р. Деринг-Смирновой и И.П. Смирновым в поэзии Пастернака, Маяковского, Цветаевой и Мандельштама⁸. Напомню о "материи" – ткани в стихотворениях "1972 год" и XII тексте из "Римских элегий", и в "Дни расплетают тряпочку, сотканную Тобою...". Родственны "точке зрения" "исторического авангарда" – "постсимволизма" и "панорамное видение" мира в лирике Бродского, взгляд на земной пейзаж с некоей высокой, – "птичьей" или даже "космической" точки (особенно, – в стихотворениях, вошедших в книгу "Урания").

Наконец, автору "Части речи" и "Урании" свойственно и авангардистское "неразличение" вещи и ее образа, отражения или зрительного впечатления. Ключевой образ лирики Бродского – сходящиеся "лобачевские" перспективные линии предметов, замыкающие пространство (символ одиночества – тюрьмы – клетки), – отталкивается не от физических свойств реальности, а от оптической иллюзии, но приписывается пространству и вещам как таковым ("Конец прекрасной эпохи", "Колебательная Трескового мыса" и др.)⁹. Укажу еще на уподобление тени, отбрасываемой скалой, некоей черной вещи: "скалы Сассекса в море отбрасывают /.../ // длинную тень, как ненужную черную вещь" ("В Англии. I. Брайтон-Рок").

Но в творчестве поэта обнаруживаются не только приемы и представления, определяемые исследователями как общие особенности "исторического авангарда", но и непосредственные переключки с русскими футуристами. Напомню в этой связи о наблюдении В. Полухиной, что образы Бродского обыкновенно строятся не на основе метафоры (как у акмеистов), но по принципу метонимии – как у футуристов и наиболее близких к ним лириков – Хлебникова, Пастернака, Цветаевой¹⁰.

Несмотря на исходную противоположность эстетических принципов Бродского футуристским, о чем свидетельствуют преимущественная приверженность традиционным формам стиха и отказ от словотворческих экспериментов¹¹, в его творчестве несомненны цитаты из Владимира Маяковского и Велимира Хлебникова, причем цитаты эти носят вовсе не случайный характер.

Бродский и Маяковский

Первое из стихотворений цикла Бродского "Двадцать сонетов к Марии Стюарт" (1974) содержит очевидную, легко узнаваемую цитату из Маяковского:

... в старое жерло
вложив заряд классической карточки,
я трачу, что осталось русской речи,
на Ваш анфас и матовые плечи.

Цитируется поэма "Во весь голос":

Поэмы замерли,
к жорлу прижав жерло
нацеленных
зияющих заглавий...

На первый взгляд, эта реминисценция из Маяковского может показаться вполне случайной. Круг идей и мотивов поэмы "Во весь голос" (утилитарное отношение к искусству и отказ от личной темы, служение "делу социализма" и т.д.) глубоко чужд и неприязнен Бродскому вообще, — а особенно легким, ироническим любовным сонетам, посвященным шотландской королеве. Восприятие реминисценции из Маяковского как декоративной, несущественной вроде бы подтверждается всей поэтикой "Двадцати сонетов..." — тексты цикла сложены, как мозаика из цитат, цитон. Так, прямо перед реминисценцией из "Во весь голос" цитируется пушкинское "И вас любил..."; а чуть дальше, в начале третьего сонета — шутивно обыгрываются первые строки "Ада" дантовской "Божественной комедии" ("Земной свой путь пройдя до середины, // я, забывшись в Люксембургский сад...").

Такая трактовка "Двадцати сонетов..." по-своему справедлива, но она вскрывает, дешифрует лишь самый первый смысловой уровень. При более углубленном понимании обнаруживается послучайность цитаты из Маяковского и ее соматическая сцепленность с соседними реминисценциями из Пушкина и Данте.

Прежде всего, перифраза из "Во весь голос" отсылает не столько к этой поэме Маяковского, сколько к стихотворению "Шиблойное"

и творчеству Маяковского как единому целому и его отголоскам, слышимым в творчестве самого Бродского¹². Ситуация сонетов – "встреча" со статуей – скульптурой Марии Стюарт в Люксембургском саду и признание поэта в любви к королеве – достаточно точно воспроизводит ситуацию "Юбилейного", в котором горой Маяковского "встречается" с пушкинским памятником и произносит перед ним монолог – свой манифест поэтического искусства. Но если Маяковский в "Юбилейном" серьезен и социален, то герой сонетов ироничен и индивидуалистичен: исторические деяния (жизнь государств, войны и т.д.) в его глазах – ничто рядом с любовью. (Полемика с Маяковским ведется, впрочем, на его же территории и его оружием – ср. апологию любовной темы в том же "Юбилейном", гиперболлизацию любви как "космического" события в "Облаке в штанах", "Человеке", "Люблю", "Про это" и т.д.). Другое отличие Бродского от Маяковского – герой Маяковского, как и его собеседник, принадлежит вечности и, преодолевая время, разговаривает с Пушкиным ("У меня, / да и у вас / в запасе вечность"), в поэтическом же мире сонетов такое преодоление невозможно. Содержание "Двадцати сонетов..." – это не только объяснение в любви, но и констатация чисто физической невозможности такого объяснения с героиней XVI столетия. Интертекстуальную связь "Двадцати сонетов..." именно с "Юбилейным" подтверждает и соседство цитаты из "Во весь голос" с реминисценцией из пушкинского "Я вас любил...", и строки о "классической картечи". Приверженец тоники, в "Юбилейном" Маяковский ради "творческого союза" с Александром Сергеевичем "даже / ямбом подсюсюкнул, //чтоб только / быть приятной вам".

Маяковский не только открывает, но и замыкает "Двадцать сонетов к Марии Стюарт", создавая их своеобразное обрамление. Концовой терцет последнего сонета ("Ведя ту жизнь, которую веду, // я благодарен бывшим белосножным, // листам бумаги, свернутым в дуду") вступает в спор с "Приказом № 2 армии искусств", провозгласившим ангажированность поэзии и служение революции:

Что вам –
/.../
футуристики,
имажинистики,

акмеистики,
зацутававшиеся в паутине рифм.

/.../

Это вам –
пляшущие, в дуду дукции

/.../

Бросьте!
Забудьте,
плюньте
и на рифмы,
и на арии,
и на розовый куст,
и на прочие мерехлюндии
из арсеналов искусств.

Избирающий позу "в дуду дулящего" шута, Бродский отстраняется от Маяковского – "горлана-главаря", но помнит о Маяковском – авторе любовной лирики. Укажу в этой связи на более поздний случай полемики с Маяковским – "поэтом революции" в мексиканском цикле Бродского (1975). "Все-таки лучше сифилис, лучше жерла единорогов Кортеса /.../", – пишет он в стихотворении "К Евгению", противопоставляя окостенелости ацтекской цивилизации с ее человеческими жертвоприношениями – испанских завоевателей, олицетворяющих мир истории, динамики. В другом тексте из "Мексиканского дивертисмента" – "1867" – Бродский иронически рисует революционера с его "гражданской попой". В обоих стихотворениях слышатся полемические отголоски строк "Мексики" Маяковского: "Тяжек испанских пушек груз. // Сквозь пальмы, / сквозь кактусы лез // /.../ генерал / Эрнандо Кортес. // /.../ Хранят / краснокожих / двумордые идолы. // От пушек / не видно вреда" и "Скорой над мексиканским арбузом, // бигрорное знамя, взметись!" Характерно, что в стихотворении "К Евгению" Бродский не только отрицает Маяковского, но и соглашается с пушкинским: "А человек везде тиран иль льстец, //Иль предрассудков раб послушный" из стихотворения "Ты прав, мой друг, – напрасно я презрел...". (Заглавие "К Евгению" отсылает читателя не только к посланию "Евгению. Жизнь Зпанская" Г.Р. Державина, но и к Пушкину – автору "Медного всадника").

Но, при сходстве в рифмовке, семантика двух стихотворений различна: в обоих содержится богоборческий мотив, однако автор "Стихов под эпитафией" не разделяет жизнеутверждающего и революционного пафоса "Нашего марша".

Религиозная тема Бродского¹³ во многом обнаруживает переключки с поэзией Маяковского. Богоборческие (или, точнее, "кощунственные") мотивы, заставляющие вспомнить поэмы "Облако в штанах" и "Человек", прослеживаются у Бродского даже в сравнительно поздних стихотворениях, как, например, "Разговор с небожителем" (1970), в котором от Маяковского – и раскованная интонация беседы, и заглавие (ср.: "Разговор с фининспектором о поэзии").

"Количество /.../ религиозных кусков в первом томе поразительно", – заметил о раннем Маяковском Виктор Шкловский¹⁴. Прежде всего, это символы Рождества и Распятия поэта. Сближение Маяковского с Бродским – автором рождественских стихов – может показаться более чем сомнительным, так как Бродский, в отличие от автора фрагмента "Рождество Маяковского" из поэмы "Человек", пишет о Рождестве Христа, а не о своем рождении. Однако, в одном из рождественских стихотворений Бродского "24 декабря 1971 года" – вместо Младенца и девы – пустота, в которой возникает "фигура в платке" (любимая?; ср. антиномию "Бог" – "любимая" у Маяковского). А в стихотворении 1964 года "Звезда блесит, но ты далека...", обращенном к возлюбленной, Бродский прямо сближает себя – не без доли иронии – с "младенцем в хлеву". (Вспомним рисунок Бродского того же времени, на котором поэт изображает себя лежащим в окружении овцы, козы и коровы¹⁵).

Но если в рождественских мотивах у Бродского переключка с Маяковским минимальна, то одна из граней "маяковского" образа распинаемого поэта в лирике Бродского очень заметна. Распятие лирического героя у Маяковского символизировало страдания поэта за грехи людей и ощущение творчества как самораспинания (этого мотива у автора "Части речи" нет). Оно означало и конец поэзии, смерть последнего поэта ("я, // быть может, последний поэт" – Владимир Маяковский. Трагедия"; ср.: "Только вот /поэтов,/ к сожалению, нету – // впрочем, может, это и не нужно" – "Юбилейное"). Мотив последнего поэта¹⁶ как невинной жертвы, принимающей казнь

именно за поэтический дар – ключевой и для Бродского ("Конец прекрасной эпохи", 1970).

Отдельный пласт в творчестве Бродского, генетически восходящий в значительной мере к Маяковскому, образует "скульптурный текст", или (если воспользоваться выражением, употребленным Р.О.Якобсоном для характеристики творчества Пушкина¹⁷) "скульптурный миф". Уже в ранней лирике Бродского, вошедшей в сборник 1965 г. ("Памятник", "Памятник Пушкину", "Я памятник себе воздвиг иной") памятник и скульптурное изображение становятся символом лжи, оцепенения и смерти; в дальнейшем творчестве поэта в скульптурных образах, статуе акцентируется семантика вечности – остановленного времени – смерти ("Торс") и "имперскости" ("Post aetatem postam", "Бюстр Тиберия", пьеса "Мрамор" и др.)¹⁸. Негативное смысловое наполнение образа статуи – скульптуры у Бродского несомненно отсылает (за исключением, разумеется, атрибута "имперскости", тоталитарности) к поэзии Маяковского ("Юбилейное", "Владимир Ильич Ленин")¹⁹. Низвержение кумиров-монументов у Маяковского символизировало не только борьбу с окостеневшей традицией, но и со своего рода канонизацией (в том числе, самоканонизацией) собственного творчества. "Даже известная ограниченность его – ограниченность статуи. Статуя может только менять положения: угрозы, защиты, страха и т.д. (Весь античный мир одна статуя в различных положениях). Видоизменять положения, но не менять материал, который раз навсегда ограничен, и раз навсегда ограничивающий возможности. Вся статуя в себя включена. Она из себя не выйдет. Потому-то она и статуя. Для того-то она и статуя", – писала о поэзии Маяковского Марина Цветаева²⁰. Борис Пастернак замечал, что с помощью "механизма желтой кофты" Маяковский "боролся /.../ вовсе не с мешающими пиджаками, а с тем черным бархатом таланта в самом себе, приторно-чернобровые формы которого стали возмущать его раньше, чем это бывает с людьми менее одаренными"²¹.

Статуя, скульптура в поэзии Бродского символизирует, кроме всего прочего, и стесняющие рамки поэтического канона, о чем косвенным образом свидетельствует и обращение к "Юбилейному", и бюсты римских классиков в "Мраморе". Поэтические каноны и системы замкнуты в себе, любая система ограничивает свободу:

"/.../ при всей их красоте, отдельные концепции всегда означают сужение значения, обрезание болтающихся концов. Тогда как в феноменальном мире в болтающихся концах-то все и дело, ибо они переплетаются"²².

Персонифицируя, в частности, собственные поэтические каноны — клише Бродского, скульптура и мрамор, возможно соотносятся и с таким "классицистическим" образцом и источником Бродского, как сочинения Пушкина (ср. проанализированный Р.О. Яковсоном и Ю.М. Лотманом "скульптурный миф" в позднем пушкинском творчестве²³). Вряд ли необходимо подчеркивать, что "борьба" с традицией у Бродского — в отличие от Маяковского — неотделима от намеренного возвращения к ней или повторения ее²⁴.

В рамках "скульптурного мифа" совершается у Бродского и расставание с традицией Маяковского. В произведениях Бродского 60-первой половины 70-х годов статуя и мрамор наделяются преимущественно пейоративной символикой, — в этом отношении "скульптурные образы" сходны с монументами у Маяковского. Между тем, в лирике 80-х годов ("Римские элегии") мрамор олицетворяет не только оцепенение ("смерть"), но и "вечную жизнь"; а в пьесе "Мрамор" (1984) бюсты римских классиков — не только примета тоталитаризма, но и средство, с помощью которого герой выбирается из тюрьмы. Стихотворением, где происходит метаморфоза "скульптурного мифа", оказывается "1972 год" (1972): отъезд в эмиграцию предстает в нем как переход в потусторонний мир и в "смерть" (или, что то же самое, — в "другую жизнь", в "другую половину жизни"). Характерны цитата из прощального пушкинского "...Вновь я посетил..." (слова о "племени младом, незнакомом"); строки: "Всякий, кто мимо идет с лопатой, // ныне объект внимания", "уже те самые, // кто тебя вынесет, входят в двери", "нынче стою в незнакомой местности". В третьем сонете ("Земной свой путь пройдя до середины...") из цикла о Марии Стюарт (1974) приоткрыт подтекст "1972 года": это начальные строки дантовского "Ада". (Показательна также дантовская строфа — терцина — в посвященном теме эмиграции стихотворении "Пятая годовщина (4 июня 1977 г.)". Достигший, подобно Данте, середины жизни (по автору "Божественной комедии", это тридцать пять лет), лирический герой Бродского попадает в иной мир. В "1972 годе" это Запад, в "Сонетах" — в шутли-

вом снижении – Люксембургский сад. В "потустороннем" пространстве время, по-видимому, не существует, и поэт "встречает" не только статую Марии, но и (дополняя свою первоначальную интерпретацию) – как бы ее саму.

Тридцать два – тридцать четыре года – возраст Бродского и его поэтического alter ego во время написания "1972 года" и "Двадцати сонетов...". Это срок земной жизни Христа, с которым сопоставлял себя Маяковский. Не случайно, в "Двадцати сонетах..." Бродский цитирует итоговую, предсмертную поэму Маяковского "Во весь голос"; но себя видит не на пороге смерти, а в начале новой жизни. В пространстве этой жизни, на переломе, герой Бродского обращается к поэзии Маяковского, как бы вспоминая о своей "маяковской" лирике первых поэтических лет (1958–1959). Встречают друг друга и строки Пушкина и Маяковского. Не только в "Двадцати сонетах к Марии Стюарт", но и в 1972 году", заключение которого – "Бей в барабан, пока держишь палочки..." – напоминает и о "Доктрине" Генриха Гейне ("Бей в барабан и не бойся...", пер. Юрия Тынянова), и о "барабанных" строках Маяковского из "150 000 000". Напоминание полемичное – Бродский, в отличие от героя "150 000 000", не завоевывает Запад, а находит там приют, гонимый наследниками революции.

"150 000 000", не завоевывает Запад, а находит там приют, гонимый наследниками революции.

1972–1974 гг. отделяли от 1962 г., осознанного Бродским как начало своей самостоятельности, в том числе в поэзии ("Прошла ли молодость твоя. // Прошла, прошла" – "Уже три месяца подряд", 1962)²⁵, десять лет. Примерно столько же лет – между этими двумя стихотворениями и книгой "Римские элегии" (1982, написана в 1980). Соотнесенность текстов подчеркнута самим автором ("ножницы", "материя" – общие для "1972 года", "Двадцати сонетов к Марии Стюарт" и "Римских элегий" поэтические мифологемы). В "Римских элегиях" "мрамор" и "вечность" лишаются однозначной пейоративности. Прежний "скульптурный миф" рушится, хотя его осколки сохраняются в стихах Бродского позднейших лет. Но реминисценции из Маяковского исчезают, кажется, бесследно.

Бродский и Хлебников

В отличие от "маяковского" пласта, реминисценции из Велимира Хлебникова единичны у Бродского и не сцеплены в систему. Это естественно уже потому, что в поэзии Хлебникова, — чем он совершенно несхож ни с Маяковским, ни с Бродским, — нет объединяющего разные стихотворения лирического героя и лирической биографии. Сближает Бродского и Хлебникова отношение к слову.

"Звуковым станком языков является азбука, каждый звук которой скрывает вполне точный пространственный словообраз", — замечает Хлебников в письме Г.Н. Петникову²⁶. Соответственно, буквам / звукам у Хлебникова приписывается конкретная семантика, выражение того или иного понятия²⁷. Кроме того, различные звуки / буквы соответствуют разным геометрическим моделям пространства: "/.../ с нашей площадки лестницы мыслителей стало видно, что простые тела языка — звуки азбуки — суть имена разных видов пространства, перечень случаев его жизни. Азбука, общая для многих народов, есть краткий словарь пространственного мира /.../"²⁸.

Приписывание отдельным звукам определенной семантики совершенно несвойственно Бродскому, основными единицами, первоэлементами текста и смысла у которого являются не звуки и даже не слова и строки, а фразы и надфразовые образования. Но в картине мира у Бродского первоэлементами выступают именно буквы:

Шарик внизу, и на нем экватор.

/.../

Если что-то чернеет, то только буквы.

Как следы уцелевшего чудом зайца.

("Стихи о зимней кампании 1980-го года")

Образ "буквы как первоэлемента мира" у Бродского восходит, конечно, не только к Хлебникову (такие воззрения свойственны различным религиозным учениям). Кроме того, в отличие от произведений будетлянина-футуриста, у автора "Стихов..." это только

поэтический образ, а не "иллюстрация" к собственной философии языка. Тем не менее совпадение несомненно.

Подобно Хлебникову-теоретику, Бродский-поэт описывает букву и слово как нечто большее, чем условный знак, как иконический образ. Человек "прибегает к этой форме – стихотворению – по соображениям, скорей всего, бессознательно-миметическим: черный вертикальный сгусток слов посреди белого листа бумаги, видимо, напоминает человеку о его собственном положении в мире, о пропорции пространства к телу" ("Нобелевская лекция"²⁹). Метонимией "благой вести", Евангелия в его стихах оказывается шрифт ("Но мы живы, покамест // есть прошение и шрифт" – "Строфы" ("Наподобье стакана...")). Предметы сравниваются с буквами ("Сад густ как тесно набранное "ж" " – "Гуернавака"), их название сокращается до инициальной буквы ("на берегу реки на букву "пэ" " – "Набережная р. Пряжки").

Ответом лирического "я" на "экзистенциальные вопросы" становятся метаязыковые описания:

"Как ты жил в эти годы?" – "Как буква "г" в "ого" ".

"Опиши свои чувства." – "Смушался дороговизне."

"Что ты любишь на свете сильнее всего?"

"Реки и улицы – длинные вещи жизни."

("Темза в Челси")

Звуковой комплекс "ого" из ответа в первой строке перетекает в реплику лирического героя во второй (с точки зрения информативной эта реплика почти не имеет значения). Третий ответ – реплика о любви к "длинным вещам" – самая длинная (целая строка): смысл и форма дополняют друг друга; кроме того, фразы с вопросом и ответом почти зеркально тождественны по вокализму "и – е": "и-е-е-и-е" – "е-и-и-и-и-е-е-и-и-и".

Снятие антиномии "вещь" – "знак", характерной для конвенциональных знаков, как буква и слово, проявляется у Бродского в развертывании слова, высвечивании его внутренней формы, овеществлении типографского слова, отождествлении парной рифмовки с набегаящими по двое волнами (цикл "Часть речи"):

И в гортани моей, где положен смех
или речь, или горячий чай,

все отчетливей раздается снег
и чернеет, что твой Седов, "прошай".

("Север крошит металл, но шадит стекло.")

Я родился и вырос в балтийских болотах, подле
серых цинковых волн, всегда набегавших по две,
и отсюда – все рифмы, отсюда тот блеклый голос...

("Я родился...")

Есть, однако, у Бродского и стихотворение с прямыми реминисценциями из Хлебникова: "Классический балет есть замок красоты...". Первая из них: "... крылышка скорописью ляжек, // красавица, с которою не ляжешь, // одним прыжком выпархивает в сад". Вторая: "Когда шипел ваш грог, и целовали в обе, // и мчались лихачи, и пелось бобэоби, // и ежели был враг, то он был маршал Ней". Цитируются классические хлебниковские "Бобэоби полись губы" и "Кузнечик" ("Крылышка золотописьмом..."), но хлебниковские новации превращаются у Бродского в архаику, в знаки "искусственной", классической традиции, отделенной от нас золотой рамкой рамы. Футуризм Хлебникова переносится в век девятнадцатый, с Чайковским и маршалом Неем, "бобэоби", по Хлебникову – звукообраз губ³⁰, оказывается песней, рифмующейся с домашне-дружеским "и целовали в обе".

Взгляд извне, из современности, уравнивает Чайковского и Хлебникова как культурные символы.

Иными словами, отношения "Бродский – футуризм" оказываются частным случаем связей поэта с культурной традицией. Бродский, подобно акмеистам, осознающий себя "хранителем культуры"³¹, соотносит свое творчество с "мировым поэтическим текстом"³². Но, в отличие от акмеистов, он не представляет свое творчество "фрагментом" мировой традиции, а, напротив, делает "мировой поэтический текст" частью собственных стихотворений. В этом Бродский напоминает футуристов.

Внешние проявления поэтического механизма Бродского – цитатность и акцентированная форма. В этом есть сходство с постмодернистской поэтикой. Сходство, однако, ни в коем случае, не означает внутренней близости или глубокого родства.

Примечания

¹ О влиянии английского барокко на Бродского см.: *Кренис М.* О поэзии Иосифа Бродского. *Ann Arbor*, 1984. С. 43, 196–197, 203. Показательно также обращение Бродского к поэзии Г.Р. Державина, часто относимой исследователями к традиции барокко.

² *Смирнов И.П.* Барокко и опыт поэтической культуры начала XX в. // *Славянское барокко: Историко-культурные проблемы эпохи.* М., 1979. С. 336–356 и сл.; ср.: *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М., 1977. С. 118–144.

³ На "кузминские" мотивы у Бродского обратила внимание И.Е. Винокурова. См.: *Винокурова И.* Иосиф Бродский и русская поэтическая традиция // *Русская мысль.* № 3834. 9 июля 1990 г. Литературное приложение № 10.

⁴ *Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. С. 145–146; ср.: и футуристы, и акмеисты отказались от символистского двоемирия, антинормии идеального мира и действительности, — "отталкиваясь от символизма, участники "Цеха поэтов" полагали, что материальные тела отнюдь не маскируют собой чистые сущности. Вещи значат то, что они значат в повседневном обиходе, в элементарной культуре, их значение отождествлено с их назначением." (Там же. С. 148, разрядка И.П. Смирнова). См. также: *Деринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П.* Очерки по исторической типологии культуры: ... — Реализм — /.../ — Постсимволизм/Авангард — ... Salzburg, 1982.

"В отличие от футуристов акмеисты мыслили идеальные компоненты знака не как материю, но как форму" (*Смирнов И.П.* Художественный смысл и эволюция поэтических систем. С. 149).

О чертах сходства у футуризма в лице Хлебникова и у Мандельштама, вслушивавшихся в "зыбкую аморфную субстанцию еще не налившегося смыслом слова", писал в своих мемуарах Б. Лившиц (*Лившиц Б.* Полутороглазый стрелец: Воспоминания. М., 1991. С. 96).

⁵ *Деринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П.* Очерки по исторической типологии культуры... С. 73–74 и сл.

⁶ См.: *Majmeskułow A.* Провода под лирическим током. (Цикл Марины Цветаевой "Провода"). *Bydgoszcz*, 1992.

⁷ Ср.: "У Маяковского лирический субъект, представленный главным образом как некая телесная конфигурация, вбирая в себя мировое тело, оказывался либо центром "метафизической экспансии", либо центром "метафизического притяжения" /.../" . —

Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. С. 117.

⁸ Деринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П. Очерки по исторической типологии культуры... С. 90.

⁹ О философском смысле этого образа – концепции пространства см.: Ранчин А.М. Философская традиция Иосифа Бродского // Литературное обозрение. 1993. № 3/4. С. 4–6.

¹⁰ Polukhine V. A Study of Metaphor in Progress. Poetry of Joseph Brodsky // Wiener slawistischer almanach. Bd. 17. 1986.

¹¹ Такой отказ объясняется, в частности, отношением Бродского к Слову как к "почти" сакральному началу, более активному, нежели Поэт. (См., например, "Неотправленное письмо" и "Нобелевскую лекцию". – Бродский И. Форма времени: Стихотворения, эссе, пьесы. В 2 т. Минск. 1992. Т. 2. С. 339, 460–461).

Отношение Бродского к слову и языку заставляет вспомнить о восприятии Осипом Мандельштамом слова как "плоти и хлеба", хотя Бродский и избегает прямых религиозных ассоциаций. Ср. в статье Мандельштама "Слово и культура" (*Мандельштам О. Слово и культура: О поэзии. Разговор о Данте. Статьи. Рецензии.* М., 1987. С. 40–42).

¹² Ср. в этой связи теоретические рассуждения З.Г. Минц о поэтике цитаты, согласно которым цитируемый фрагмент отсылает не к себе самому в источнике заимствования, а к своему первоначальному контексту: Минц З.Г. Функция реминисценций в поэтике А. Блока // Труды по знаковым системам. Т. 6 (Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 308). Тарту, 1973. С. 387–417.

¹³ Религиозные начала лирики Бродского – отдельная тема. Существуют различные, даже противоположные суждения о христианских и языческих "истоках" его поэзии. См., например: Крепс М. О поэзии Иосифа Бродского. С. 196–197, 203; Проффер К. Остановка в сумасшедшем доме: поэма Бродского "Горбунов и Горчаков" // Поэтика Иосифа Бродского. New York, 1986. С. 132, 138; Нокс Дж. Иерархия других в поэзии Бродского // Там же. С. 166; Каложиров А. (псевдоним). Иосиф Бродский (место) // Там же. С. 226; Найман А. Интервью // Иосиф Бродский размером подлинника. Л., 1990. С. 139–142; Ефимов И. Крысолов из Петербурга. (Христианская культура в поэзии Бродского) // Там же. С. 184–191; Арьев А. Из Рима в мир // Там же. С. 227; Тележинский В. (Расторгуев А.). Новая жизнь, или Возвращение к колыбельной // Там же; Вайль П., Генис А. В окрестностях Бродского // Литературное обозрение. 1990. № 8.

Коротко можно сказать, что эта поэзия несомненно вовлечена в иудеохристианскую традицию, в ее экзистенциалистском "ва-

рианте"; при этом поэт постоянно выходит за рамки конфессий, ощущая их как препятствие и посягательство на свободу. См. в этой связи эссе "Об одном стихотворении" (*Бродский И.* Форма времени. Т. 2. С. 402–403, 447), а также эссе "Путешествие в Стамбул" (Там же. С. 357–395; англ. вариант "Flight from Byzantium" // *Brodsky J.* Less than One: Selected Essays. "Viking", 1986. P. 393–446), в котором отмеченному тоталитаристскими чертами христианству противопоставлено "либеральное" язычество. Подробно эта тема рассмотрена в моей статье "Философская традиция Иосифа Бродского".

14 О Маяковском // *Шкловский В.* Собр. соч. в 3 т. М., 1974. Т. 3. С. 31.

15 *Бродский И.* Соч. в 4 т. СПб., 1992. Т. 1. С. 477 (илл. VII).

16 Кроме поэзии Маяковского, источником этого мотива могло быть стихотворение Е.А. Баратынского "Последний поэт". См. о традиции Баратынского у Бродского: *Винокурова И.* Иосиф Бродский и русская поэтическая традиция.

17 *Jakobson R.* Puškin and His Sculptural Myth. (De proprietatibus litterarum. Series practica, 116). The Hague-Paris, 1975 (Translated by John Burbank). Ср.: *Якобсон Р.* Работы по поэтике. М., 1987. С. 145–180.

18 См. подробнее: *Ранчин А.М.* "Римский текст" Иосифа Бродского и русская поэзия 1910-х – 1920-х гг. // Анна Ахматова и русская культура начала XX века. М., 1989 (переиздано: Русская мысль. № 3822. 6 апр. 1990 г. Литературное приложение № 9); *Ранчин А.М.* "Римский текст" Иосифа Бродского // *Russian Literature.* 1993, ноябрь.

19 О статуе у Маяковского см.: *Kleberg L.* Notes on the Poem "Vladimir Il'ich Lenin" // *Majakovskij V.*: Memoirs and Essays. Ed. by Bengt Jangfeldt and Nils Ake Nilsson. PP. 166–178.

20 Эпос и лирика современной России // *Цветаева М.* Соч. в 2 т. М., 1980. Т. 2. Проза. С. 418.

21 Охранная грамота // *Пастернак Б.* Воздушные пути: Проза разных лет. М., 1982. С. 262. Ср. в статье Ю.Н. Тынянова "Промежуток": "Он не может успокоиться на своем каноне, который уже облюбовали эклектики и эпигоны. Он хорошо чувствует подземные толчки истории, потому что он и сам когда-то был таким толчком". (*Тынянов Ю.Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С.178).

22 "Меньше чем единица" (пер. с англ. Л. Лосева) // *Бродский И.* Форма времени. Т. 2. С. 336. Ср. в оригинальном тексте: *Brodsky J.* Less than One. P. 31. См. также сходные мысли, высказанные в

эссе "Путешествие в Стамбул" ("Форма времени". Т. 2. С. 357–398) и в его английской версии "Flight from Byzantium".

²³ См. указанные в примеч. 18 работы Р.О. Якобсона и кн.:
Лотман Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь. М., 1988. С. 126–142.

²⁴ В этой связи укажу на преодоление собственных канонов у Бродского: от "акмеистической" по преимуществу (а также отмеченной "цветаевской" печатью) лирики второй половины 60–70-х годов он переходит в стихотворениях сборника "Урация" (1987) на "настернаковский" код ("Мысль о тебе удаляется, как разжалованная прислуга..." и др.), а затем – возвращаясь в игтонации и ритмике – к раннему творчеству начала 60-х ("Облака", "В горах") и одновременно выступает в необычном амплуа "à la Тимур Кибиров" ("Представление").

²⁵ Характерно, что стихотворениями 1962 г. открывается книга любовной лирики Бродского "Новые стансы к Августо: 1962–1982" (Ann Arbor, 1982). Ср. оценку И.О. Шайтановым стихотворения 1962 г. "Я обнял эти плечи и взглянул..." как едва ли не первого вполне самостоятельного текста поэта (*Шайтанов И.* Предисловие к знакомству // Литературное обозрение. 1988. № 8. С. 55–56).

²⁶ *Хлебников В.* Собрание произведений в 5 тт. Л., 1933. Т. 5. С. 314.

²⁷ См.: Там же. С. 189.

²⁸ "Художники мира!" // *Хлебников В.* Творения. М., 1986. С. 622. Ср. в статье "Наша основа" // Там же. С. 628–629.

²⁹ *Бродский И.* Форма времени. Т. 2. С. 460.

³⁰ *Хлебников В.* Собрание произведений в 5 тт. Т. 5. С. 275–276.

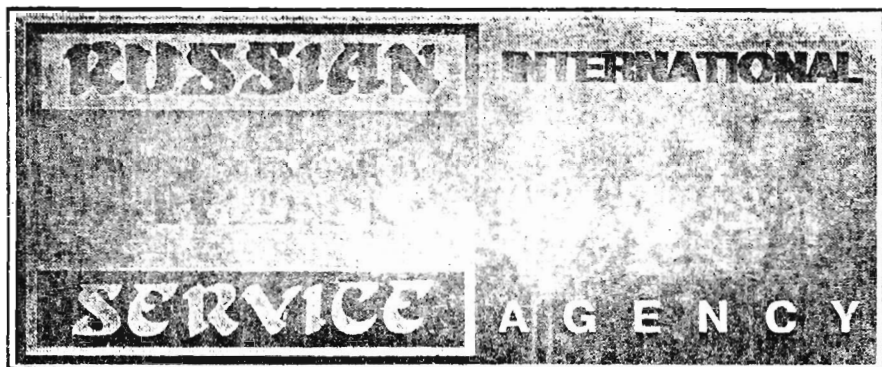
³¹ Ср. в "Нобелевской лекции" (*Бродский И.* Форма времени. Т. 2. С. 459–460).

³² Об этом понятии см.: *Левин Ю.И., Селал Д.М., Тименчик Р.Д., Топоров В.И., Цивьян Т.В.* Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // *Russian Literature*. 1974. № 7/8. Pp. 47–82.

СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии	3
<i>Л.Н. Будагова.</i> Авангард и прогресс	4
<i>А.В. Липатов.</i> Авангард: искушение властью, или поэтическое катапультирование в социальную утопию	26
<i>А.А. Гугнин.</i> Романтизм, модернизм, авангард (Несколько эмпирических наблюдений)	36
<i>Р.-Д. Клуге</i> (Тюбинген). Символизм и авангард в русской литературе – перелом или преемственность?	53
<i>В.А. Хорев.</i> "Бунт масс" в "Сапожниках" С.И. Виткевича	70
<i>Н.О. Якубов.</i> Эстетический идеал Виткация и судьба художника в его драмах	78
<i>Е.С. Твердислова.</i> Реалистическая деталь как элемент игры воображения: "Коричные лавки" Б. Шульца	91
<i>О.Р. Медведева.</i> К проблеме жанра в литературе авангарда (О "Дневнике" Витольда Гомбровича)	99
<i>В.Д. Мочалова.</i> Чешский Освобожденный театр: текст и контекст	114
<i>Е.Н. Масленникова.</i> К вопросу о национальном и европейском контексте венгерского авангарда	127
<i>Н.С. Осипова.</i> Румынский авангард: программы и практика	137
<i>Л.Ф. Кацис.</i> Маяковский и Эренбург в Варшаве 1927 года	156
<i>А.М. Равчин.</i> Авангардистский подтекст в поэзии И. Бродского: предварительные наблюдения	170

МЕЖДУНАРОДНОЕ
РЕКЛАМНО-ИНФОРМАЦИОННОЕ
АГЕНТСТВО
"РУССКАЯ ПРЕСС-СЛУЖБА"



Наш адрес: 103782, Москва,
Центр, Пушкинская площадь
Тел.: 200-21-10, 209-51-78,
209-54-88, 209-95-12,
209-78-52, 209-73-01.
Факсы: 200-4823, 200-4192,
209-5178, 209-01-38

Международное рекламное-информационное агентство "Русская пресс-служба" приглашает Вас к сотрудничеству. Если Вы заинтересованы и надежном партнере, гарантирующем профессиональное, качественное и оперативное выполнение работ, мы можем предложить Вам:

- разработку и проведение широкомасштабных рекламных и PR компаний в необходимом заказчику регионе России и СНГ,
- размещение рекламы в средствах массовой информации в России и ближнем зарубежье,
- исполнение заказов на изготовление полиграфической и сувенирной рекламной продукции, наружной и прочих видов рекламы,
- разработку фирменного стиля,
- составление и оригинальный дизайн рекламных текстов,

- размещение рекламы за рубежом через наши представительства в Чикаго и Стамбуле.

"Русская пресс-служба" является официальным генеральным рекламным агентом Оргкомитет Игр Доброй Воли - первого крупного спортивного события независимой России.

В творческом содружестве с телевидением Агентство выпускает еженедельный цикл бизнес-новостей компании "Financial Times Television", информационную передачу "Хорошие новости", спортивную программу "Мушкетеры".

**Мы открыты для любого
коммерческого предложения**

и всегда рады рассмотреть различные формы и условия сотрудничества.



Заказ № 102 Тиреж 300 экз.

Отпечатано на ротапринте НИПИСтатинформ.

