

Манифесты группы московских «экспрессионистов» 1920-х гг. как след немецкого экспрессионизма

В качестве документа эпохи русского авангарда и проникновения немецкого экспрессионизма в литературную жизнь советской России можно привести манифесты группы молодых московских поэтов начала 1920-х гг. под названием «экспрессионисты», основателем которой в 1919 г. стал семнадцатилетний поэт Ипполит Соколов (1902–1974). К нему присоединились Борис Земенков (1902–1963), Сергей Спасский (1898–1956), Гурий Сидоров-Окский (1899–1967), Борис Лапин (1905–1941), Евгений Габрилович (1899–1993) и др. Группа просуществовала три с половиной года (1919–1922), выпустила ряд поэтических сборников, участвовала в литературных вечерах и коллективных изданиях. Теоретическим обоснованием их творчества стали четыре манифеста, написанные Соколовым: «Хартия экспрессиониста» (1919), «Экспрессионизм» (1920), «Бедекер по экспрессионизму» (1920), «Ренессанс XX века» (1920). Помимо этих основных теоретических текстов, увидели свет «Воззвание экспрессионистов о созыве Первого Всероссийского конгресса поэтов» (весна 1920), подписанное Земенковым, Сидоровым и Соколовым, а также работы Соколова «Экспрессионизм» и «Новое мироощущение» (обе — 1921).

Манифесты группы московских «экспрессионистов» могут представлять определенный интерес в свете проб-

лемы документа в культуре. Теоретические тексты небольшой авангардной группы поэтов начала 1920-х гг., так называемого «второго ряда», были созданы как документы, призванные легитимировать существование очередного «изма» и утвердить теоретическую программу их творчества с необходимыми атрибутами в виде подписей авторов и даты создания. Эти манифесты, не обладая зачастую большой художественной ценностью, имеют, однако, важную функцию документа как текста эпохи, вбирая в себя целый набор ключевых культурных коннотаций. Делая акцент именно на этих текстах, следует подчеркнуть, что без статуса документа мы бы не смогли прочитать их сегодня. Небольшая группа молодых поэтов, творчество которых исследователи иногда также называют «маргинальным авангардом», с присущей им эпатажностью, радикальностью, установкой на формализм и не всегда высоким качеством поэтической продукции не оставила глубокого следа в литературном процессе. Имена участников этой группы полузабыты, она разделила судьбу многочисленных поэтических группировок первых послереволюционных лет. Однако их творчество вошло в историю общеевропейского литературного авангарда и заслуживает внимания исследователей. Наряду с этим манифесты русских «экспрессионистов» — важный документ эволюции русского авангарда в целом, вписавшего молодых поэтов в постсимволистскую парадигму наследников футуризма и имажинизма, и одновременно существенное доказательство рецепции немецкого экспрессионизма.

Манифесты Соколова отвечают всем канонам авангардного манифеста с его эпатажностью, отрицанием опытов предшественников, квазинаучностью, эклектизмом и автоканонизацией. Вопреки всей курьезности этих текстов, рассчитанных на то, чтобы показать свою эрудицию, выстроить заграждение для художественной практики со скромным содержанием и отвоевать себе пространство ис-

ключительно благодаря одной юношеской напористости, Соколов сумел в своих коротких «опусах» прочувствовать и справедливо выделить одну из наиболее важных тенденций современного ему художественного процесса.

«Хартия экспрессиониста», как и подобает авангардному манифесту, начинается с того, что хоронит всех своих непосредственных предтеч и конкурентов, а также оценивает актуальную ситуацию в поэзии:

На братской могиле поэзии вместе с символизмом и акмеизмом похоронен футуризм, презентизм, имажизм и евфуизм*. <...> Группа имажистов пыталась сдвинуть левую поэзию с мертвой точки. Но имажизм не отдельная литературная школа, а лишь только технический прием. Имажизм — не сегодняшний, а вчерашний день. Имажизм в 1919 году — анахронизм. Его расцвет был уже в 1913–1915 годах. Классики имажизма Маяковский, Шершеневич, Большаков и Третьяков достигли такой высоты, что после 1915 года можно только им подражать, но нельзя их продолжать. <...> То, что имажисты выдают за имажизм, на самом деле есть плохой футуризм. Конец лжеимажистам! <...> Великий футуризм, вождем которого в Италии был Маринетти, в Англии — Эзра Паунд, во Франции — Гильом Аполлинер и в России — Владимир Маяковский, теперь великая навозная куча. Русский футуризм умер лишь потому, что за 9 лет своего существования распался на множество отдельных фракций. <...> Каждая фракция футуристов культивировала что-нибудь одно: имажисты — образ, кубисты — новый синтаксис и новую этимологию, центрифугисты — ритм и евфонисты — рифму и ассо-диссонанс. <...> Мы хотим объединить работу всех фракций русского футуризма. Экспрессионизм — синтез всего футуризма. <...>

Только мы, экспрессионисты, сможем осуществить то, что хотели, но не могли осуществить футуристы: динамику нашего восприятия и динамику нашего мышления.

* Эвфуист И. Соколов — весна 1919 года. (Комментарий автора манифеста.)

Только мы, экспрессионисты, найдем maximum экспрессии нашего восприятия.

Экспрессионизм, черт возьми, будет по своему историческому значению не меньше, чем символизм или футуризм.

Биографическая справка: экспрессионизм родился в голове И. Соколова; таинство крещения получил 11 июля 1919 года *на эстраде Всерос. Союза поэтов* [Соколов 2005: 50–52].

Уже в первом манифесте И. Соколова возникает важная установка на синтез, пока лишь отдельных групп внутри футуризма. Нет никаких упоминаний немецкого экспрессионизма, автор утверждает, что течение родилось у него в голове в 1919 году. В следующем манифесте под названием «Экспрессионизм», вышедшем летом 1920 г., Соколов объявляет о своем знакомстве с европейским экспрессионизмом посредством еще одного члена группы Теодора Левита (1904–1942), активно переводившего с многих иностранных языков: «Экспрессионизм возник в России летом 1919 г. Но мы, русские экспрессионисты, получили (через Левита) первые известия о заграничном экспрессионизме только весной 1920 г. Мы узнали о возникновении и успехе экспрессионизма в Германии, Австрии, Чехии, Латвии и Финляндии. Экспрессионизм — всеевропейское течение» [Соколов 2005: 55].

Сложно проверить утверждение Соколова, но такое положение вещей вполне могло быть реальным, если учитывать длительную изоляцию России во время Первой мировой войны и революции, приведшую также к нехватке информации и иностранных изданий*. Впервые в русской печати понятие «экспрессионизм», представляющее одно из течений в изобразительном искусстве, упоминается в 1913 г. в анонимной статье «Новые течения

* В апреле 1922 г. был подписан Рапалльский договор, положивший конец экономической блокаде СССР и повлекший за собой значительные изменения в межкультурных отношениях.

в современной живописи и их перспективы», вышедшей в «Известиях Общества преподавателей графических искусств» [Новые течения 1913: 352–355]. В этом же году выходит перевод книги немецкого критика Людвиг Келлена «Новая живопись. Импрессионизм. Ван-Гог и Сезанн. Романтика новой живописи. Годлер, Гоген и Матисс. Пикассо и кубизм. Экспрессионисты. Футуризм», одна из глав которой посвящена явлению экспрессионизма в живописи, в ней описаны произведения Ф. Марка, М. Пехштейна, А. Явленского, Э. Хеккеля, К. Шмидт-Ротлуфа и В. Кандинского [Келлен 1913]. Следующей публикацией на эту тему стала статья 1915 г. художника Н. Кульбина «Хождение зрителя по мукам» [Кульбин 1915: 197–198]. Слабо артикулированные связи, соединяющие русское авангардное искусство с немецким экспрессионизмом в 1910-е годы*, оказались забытыми, появление немецкого экспрессионизма в советской России было воспринято как что-то новое. После революции термин «экспрессионизм» впервые упоминается в заметке Романа Яacobсона «Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля)», вышедшей в марте–апреле 1920 г. в третьем номере журнала «Художественная жизнь» [Яacobсон 1920: 18]. Яacobсон узнает в Ревеле о существовании экспрессионизма как течения в

* В 1910-е годы знакомство с немецким экспрессионизмом в России происходит преимущественно в области изобразительного искусства, главным посредником становится В. Кандинский, организующий участие немецких художников (Е. Кирхнер, Г. Мюнттер, А. Макке, М. Пехштейн, А. Явленский и др.) в выставках «Салоны Издебского» и «Бубновый валет»; в альманахе «Синий всадник» (Мюнхен, 1912) Кандинский наряду со статьями публикует репродукции картин и рисунков Д. Бурлюка и Н. Гончаровой. Сам Д. Бурлюк вместе с братом Владимиром, Н. Кульбиным, М. Ларионовым и Н. Гончаровой участвуют в 1912–1913 гг. в выставках, организованных Г. Вальденом и галереей «Der Sturm». Такие немецкие авторы, как Й. фон Гюнттер, И. Кордес и А. Элиасберг с помощью своих материалов в журналах «Аполлон» и «Русская мысль» сообщают русскому читателю о выходе новых поэтических сборников немецкого экспрессионизма. Однако, несмотря на знакомство русских художников и поэтов с творчеством немецких экспрессионистов и их личные контакты в начальный период становления искусства исторического авангарда, экспрессионизм не был воспринят в России как большой стиль наравне с футуризмом и кубизмом, ввиду чего, по всей видимости, он также не получил большого резонанса в периодических изданиях.

живописи и литературе; познакомившись с ним поближе в Берлине в июле того же года, он пишет еще две статьи «Письмо с Запада. Дада» (1921) и «О художественном реализме» (1921) [Яacobсон 1987: 430–439, 387–393, 404–406]. Критик пытается проследить генезис нового течения, уделяя в основном внимание изобразительному искусству и сопоставляя его с предшествующими ему направлениями натурализма и импрессионизма, Яacobсон также один из первых отмечает распространение экспрессионизма с центром в Берлине в другие страны — Чехию, Латвию и Финляндию. Таким образом, молодой Ипполит Соколов действительно мог не знать об европейском движении, когда сочинял название для нового «изма». Исследователь Валентин Беленчиков выдвинул предположение, что термин Соколова мог произойти от слова «экспрессия», которое широко использовалось в театральной среде в начале века: молодой поэт, много интересовавшийся теорией театра, мог слышать такие понятия как «экспрессия звука, экспрессия света» [Belentschikow 1996: 27]. Так, один из главных программных лозунгов Соколова объединяет два ключевых понятия «экспрессия» и «восприятие»: «Только мы, экспрессионисты, найдем maximum экспрессии нашего восприятия» [Соколов 2005: 51].

Отметим, что в данном контексте понятие «экспрессионизм» означает: самоназвание небольшой группы московских поэтов начала 1920-х годов, течение авангардного искусства начала XX века, зародившееся и получившее наибольшее распространение в Германии и Австрии, а также расплывчатый и неустоявшийся характер применения самого термина «экспрессионизм» для его современников (так, к экспрессионистам зачастую относят М. Шагала); бытование всех трех применений термина говорит о сущностной установке на доминирование средств выражения над содержанием.

Возвращаясь к манифесту «Экспрессионизм», добавим, что Соколов ссылается на труд немецкого экспрес-

сиониста Казимира Эдшмида «Об экспрессионизме в литературе и новой поэзии» [Edschmid 1919]*, который серьезным образом воздействовал на рассуждения молодого московского поэта:

Хотя везде в Западной Европе экспрессионизм возникал самостоятельно, без всякого влияния, но основные положения экспрессионизма во всех странах совпали. Так, например, основные положения книги самого талантливого из молодых немецких критиков и лучшего теоретика немецкого экспрессионизма Казимира Эдшмида «Экспрессионизм в литературе и новая поэзия», изданной в Берлине в 1919 г. «Трибуной искусства и времени», совпали со всеми основными положениями русского экспрессионизма. Теории русского и немецкого экспрессионизма совпали не только по поэтико-техническому подходу, но и по философскому подходу — стремление немецких экспрессионистов познать сущность предмета совпало с моей теорией трансцендентной живописи вещи в себе, и по историческому подходу — экспрессионизм пришел на смену символизму и футуризма. И даже: когда Казимир Эдшмид говорит, что экспрессионизм был во все времена и у всех народов, то все мои аналогичные утверждения будут только дополнением к великолепной мысли К. Эдшмида. Я утверждаю, все мировые гении, как Гомер, Данте, Шекспир, Гете и Маринетти, которые нашли максимум экспрессии восприятия для каждой исторической эпохи, были бессознательно экспрессионистами.

Задача всех мировых гениев всех эпох — найти максимум экспрессии для своей эпохи, чтобы вывести наше восприятие из автоматизма повседневного восприятия. Художественное творчество вообще идет не по линии наименьшего сопротивления, а наоборот, через усложненную и затрудненную форму по линии наибольшего сопротивления.

* На русский язык книгу К. Эдшмида перевел Теодор Левит, сопроводив ее предисловием и сносками. Книга должна была выйти в петербургском издательстве «Зеленая мастерская», но проект так и не был реализован. Анонс о планирующемся издании также фигурирует в сборнике И. Соколова «Бунт экспрессионизма. Издание, конечно, автора» (М., 1919).

Экспрессионизм — не вечное течение, а течение, культивирующее тенденции вечного искусства. Мы, экспрессионисты, хотим найти максимум экспрессии восприятия человека XX века [Соколов 2005: 55].

Несмотря на расплывчатый характер текстов Соколова, очевидна их общая установка на синтетизм как на одну из основных стилевых структур экспрессионизма и авангарда в целом. Соколов выделяет различные аспекты синтеза. Он, например, представляет «экспрессионизм» как синтез всех предшествующих авангардных направлений, что совпадает с взглядом Эдшмида. Соколов в «Бедекере по экспрессионизму» заявляет, что во имя достижения максимума экспрессии «экспрессионисты» осуществляют синтез всех достижений в поэзии, в живописи, в театре, в музыке:

Мы, экспрессионисты, желая достигнуть максимума экспрессии:

во-первых, мы — синтетисты: синтез всех достижений в поэзии, в живописи, в театре, в музыке и т. д. Мы синтезируем в поэзии все достижения четырех течений русского футуризма (имажизма, ритмизма, кубизма и эвфонизма), в живописи — достижения футуризма Боччони и Руссоло, кубизма Пикассо, Брака, Дерена, Татлина и Пуни, рондизма Иоганна Брендвейса, неопримитивизма Шевченко, лучизма Ларионова, дивизионизма Евреинова, симюльтанизма Делоне, синхронизма Моргана Русселя, супрематизма Малевича и Пикабиа, имажизма Уиндгэма Люиса и цветодинамоса Грищенко, в театре — устремления Крга (и Хевези), Мейерхольда, Евреинова, Миклашевского, Комиссаржевского, Волконского, В. Иванова, Рейнгардта, Дельсарта, де-Буэльзе, Клоделя, Фукса, Роллана, Керженцева, Таирова и Маринетти, в музыке — достижения неоклассиков Танеева, Глазунова, Василенко и Рахманинова, импрессионистов Дебюсси, Равеля, Делаже, Поля Дюка, модернистов Штрауса, Регера, Шенберга, Скрябина, Стравинского, Прокофьева и Гнесина и футуристов — Рославца и Лурье. Мы пока что предел техницизма [Соколов 2005: 61].

Таким образом, молодой поэт продвигается дальше в развитии идеи синтетизма и предполагает объединить достигнутое в области различных видов искусства, тем самым преодолеть традиционные границы между ними, что неизбежно привело бы к рождению смешанных жанров. Именно в начале века активно разрабатывается идея «Gesamtkunstwerk», появление нового синтетического произведения искусства. Им активно интересовались немецкие экспрессионисты, работающие с одинаковым успехом как в литературе, так и в живописи, гравюре или скульптуре (Эрнст Барлах, Людвиг Майднер, Оскар Кокошка, Эльзе Ласкер-Шулер, Курт Швиттерс). Среди русских следует упомянуть В. Кандинского, объединяющего в своих работах цвет и музыку, А. Скрябина, первым использовавшего в исполнении музыки цвет. Результат синтеза искусств даже был институционализирован в советской России, в 1921 г. по инициативе Кандинского и при поддержке А. В. Луначарского была открыта Российская Академия художественных наук, просуществовавшая до 1930 г., одной из целей которой было создание синтетической науки об искусстве, опирающейся на самые разнообразные методы — от естественно-научного и медицинского до социологического, философского и эстетического.

Идея синестезии поэтического образа оказалась важной и для Соколова. Перцептивный феномен сопряжения различных органов чувств вызывает особый интерес в эпоху авангарда и зачастую служит опорой идеи синтеза искусств как таковой:

У человека 5 или 6 чувств (шестым чувством будет или цветной слух А. Рембо, или световой запах Бодлера, или вкусовой слух Гюисманса). Но может быть, нужно не 5 или 6 чувств, а тоже 20 или 30 чувств, чтобы познать до конца предметы. Мы не представляем бытие с 10 или 15 чувствами так же, как мы не представляем бытие совершенно без зрения или без моторного чувства [Соколов 2005: 62].

Действительно, такие поэты как Хлебников, Крученых, Третьяков, Василиск Гнедов, лингвисты ОПОЯЗа — Якубинский, Якобсон, Шкловский, Поливанов, которых цитирует Соколов, активно занимаются изучением поэтического языка как центра пересечения различных чувств восприятия (музыкального, визуального, психологического, и даже вкусового и тактильного). Якубинский один из первых задается вопросом «эмоционального переживания звуков». Таким образом, Соколов верно подмечает новые средства выражения чувственных впечатлений в авангардной поэзии в виде максимальной экспрессивности, сильной эмоциональной заряженности образа, что, по его мнению, также является отличительной чертой произведений европейского экспрессионизма.

К синтетизму стремились все направления авангарда, в том числе футуризм. И. М. Сахно в статье «О формах экспрессии и экспрессионизме в поэзии русского авангарда» положительно оценивает рассуждения Соколова, взгляд которого на синтетизм «как на одну из основных стилевых структур, во многом определившую парадигму постсимволистской культуры, дает ключ к расшифровке культурного кода экспрессионизма» [Сахно 2003: 138].

Идея синтеза получает дальнейшее развитие в соколовском труде «Ренессанс XX века», ставшем прославлением объединения искусства, науки и философии:

Теперь, когда всем ходом истории философия приходит от рациософии к рациологии, происходит футуризация не только искусства, но и науки плюс философии.

Итак: отныне существует панфутуризм.

Кант XX века — интуитивист Анри Бергсон (с бергсоцианцами Франком Гранжаном, Жиллуеном, Сегонда, Ражо и Вильбоа, а у нас в России — Н. Лосским), опровергнувший и уничтоживший всю (до и после) кантовскую философию абстракций; гениальный Джеймс Клерк Максвелл, предтеча великой революции в фи-

зике*; Генрих Герц, первый опровергнувший все ньютоновские законы механики и создавший новую кинематическую физику; новый Ньютон XX века — Альберт Эйнштейн в 1905 году (отчасти вместе с Максом Планком в 1906 году), открывший после опытов Физо в 1853 году, Майкельсона и Морлея в 1886 году и Трутона и Нобеля в 1903 году свой величайший принцип относительности в оптических, электрических и магнетических явлениях и повернувший все развитие физики на совершенно новый путь в течении трех–пяти столетий; Герман Минковский в 1908 году <...>, окончательно формулировавший принцип относительности Эйнштейна и открывший новое понимание времени и пространства <...>; радиологи Пьер и Мария Кюри, Вильям Рамзай, Эдуард Ретгендорд, Фредерик Содди, Дж. Дж. Томсон, В. Кауфман и Август Риги (и их предшественники Анри Беккерель и Густав Лебон), открывшие эволюцию атомов мертвой материи и пришедшие от дальноновского атомизма к корпускулярной (или электронной) гипотезе; <...> Ван’т Гофф, Коперник новой химии; <...> космософ Фурнье Дальб, открывший две новых вселенных (интра-вселенная и супра-вселенная); <...> Гуго де Фриз и недавно открытый Мендель, двинувшие вперед всю современную биософию от ламаркизма через дарвинизм к мутационизму и менделизму (если дарвинизм был мироощущением консерватизма, то менделизм и, особенно, мутационизм революционизировал все наше восприятие и мышление); А. Вейсман, первый биолог, внесший идею бессмертия в позитивную науку; объективисты в психологии Бехтерев, Додж и Павлов; психологист в праве Л. Петражицкий; Виктор Шкловский (с Л. Якубинским, О. Бриком, и Р. Якобсоном), совершивший революцию в лингвистике своей попыткой построить поэтику самодовлеющего звука, а не образа (как у Потебни и Веселовского); Кершенштейн, Зейдель, Гурлитт и Левитин, основатели новой педагогики и зачинатели трудовой школы; гениальный экономист Беэм Баверк (с Дживонсом, Кар-

* Теперь неевклидова геометрия Лобачевского и Римана — просто пустячок! (Комментарий автора манифеста.)

лом Менгером, Вальрасом, Клэрком, Саксом, Визером и Жидом), основавший австрийскую школу предельной полезности; Василий Розанов, тончайший и величайший мыслитель после Ницше:

– все они футуристы!

Эти величайшие революционеры XX века такие же футуристы, как футуристы:

в живописи <...>; в поэзии <...>; в театре <...>; в танце <...>; в музыке... [Соколов 2005: 57–59].

В этом манифесте Соколов выделяет новое понятие панфутуризма, призванное отразить не только происходящие революционные свершения в искусстве, но и в науке, в том числе в философии, это всеобщий процесс он называет «футуризацией». Данная брошюра, состоящая из шести страниц, представляет собой длинный список всемирно известных имен, «футуристов» в области философии, языкознания, живописи, поэзии, театра, танца, музыки, экономики, социологии, техники, математики, физики, авиации и т. д., призванный провозгласить наступление европейского Ренессанса XX века. Оставляя в стороне квазинаучность рассуждений молодого поэта, нельзя не отметить его стремление показать синтез научного, философского и культурного знания, характерно для эпохи авангарда. Как русские авангардисты, так и немецкие экспрессионисты уделяют особое внимание совпадению в событиях научной, культурной и духовной жизни. Реальность художника авангарда — это реальность его «я», его внутреннего мира, это реальность языка, поэты ведут борьбу за расширение границ языка, за его новые качества. Тематика и проблематика языка выходит на передний план в психологии (Фрейд, Выготский, Пиаже), логике (Пирс, Рассел, Карнап), в этнологии (Кассирер), в России. Московский лингвистический кружок развивает свою особенную методику изучения букв алфавита. Якобсон утверждает: «Направляли меня в моих поисках опыт новой поэзии, квантовое движение в физике нашей эпохи и феноменологические идеи», не

обошлось и без техники кубистов Пикассо и Брака, придававших значение не самим вещам, но скорее связям между ними» [Якобсон 1996: 168]. Одной из наиболее важных черт искусства XX века стало активное внедрение в сферу искусства многочисленных философских, социологических и психологических концепций. А.И. Жеребин, специалист по австрийской литературе, отмечает: «Давно замечено, что эпохи культурного перелома обуславливают тенденцию к универсализации знания, за которой стоит потребность придать науке статус общезначимого мировоззрения, идеологии, способной легитимировать новую картину действительности» [Жеребин 2004: 258]. Неслучайно революцию в искусстве сравнивают с открытием новых измерений в естественных науках, отсюда происходит и важность фигур Г. Минковского и А. Эйнштейна. Открытие Минковским четвертого измерения в математике кодифицирует новую картину мира, становится новой парадигмой эпохи. Изобретение рентгеновского излучения, квантовой физики, радиоактивности показало существование невидимых миров, полностью опрокинув представление о мире. Научные открытия аргументировали то, что художники авангарда предчувствовали интуитивно, они становились обоснованием их нового мироощущения, для которого необходимо было найти новый язык выражения. Экспрессионист Г. Бенн видит в этом отходе экспрессионизма от «реальной реальности» исторический поворот в развитии всего последующего мирового искусства [Пестова 2009: 83]. Воплощением свершившейся революции в мировосприятии становится ключевая для лирики немецкого экспрессионизма концепция «нового видения», Казимир Эдшмид дает свое определение этому понятию: «Реальность должна быть создана нами. Мы должны докопаться до смысла предмета. <...> Картина мира должна иметь чистое, не искаженное отражение. Но таковое есть лишь в нас самих. Так все пространство художника-экспрессиониста становится видением. У него

не взгляд — у него взор. Он не описывает, он сопереживает. Он не отражает — он изображает. Он не берет — он ищет. И вот нет больше цепи фактов: фабрик, домов, железных, проституток, крика и голода. Есть только видение этого» [Эдшмид 1986: 305–306]. Близким концепции немецкоязычного экспрессионизма оказывается разработанный В. Шкловским прием «остранения», согласно которому преимущественным является создание особого восприятия вещи, своего собственного «видения», а не «узнавания» («Искусство как прием», 1917). Соколов в своем утрированном синтетизме, верно подмечает типологическую близость в культурных процессах разных стран.

Молодой поэт стремится включить свое течение в широкое русло европейской мысли, особенно в его антирационалистические тенденции, восставшие против интеллектуализма и позитивизма, заведших цивилизацию в тупик. Главным мыслителем современности для Соколова становится А. Бергсон, выступающий за индивидуализм, открывший под внешними наслоениями истинную реальность, которую можно постичь лишь творческой интуицией. Отметим, что немецкоязычный экспрессионизм с его высокой степенью рефлексии находился в тесной связи с философией, оказавшей на него ключевое влияние; Бергсон как представитель философии жизни стал наравне с Ф. Ницше одним из главных вдохновителей для молодых художников и поэтов, чьи творческие поиски были также преимущественно направлены на постижение мира души. Не обошлось без влияния французского философа и в формировании концепции «нового видения», опирающейся на предложенное им новое представление об отношениях между пространством и временем. Соколов с энтузиазмом следует этой линии и заостряет особое внимание на вкладе А. Бергсона в духовное построение современного мира:

Бергсонизм изменил не только интеллектуальную деятельность человека, но и его психофизиологическую организацию. Когда я вчувствовался в «Творческую эво-

люцию» Бергсона, то потекла вся моя жизнь по Бергсону как-то по-иному даже с физиологической точки зрения. <...>

Новое человечество, может быть, в течение двух тысячелетий будет исповедовать бергсонизм вместо умершего христианства.

Анри Бергсон — экспрессионист.

А мы экспрессионисты-бергсонисты [Соколов 2005: 63].

Не уходит от внимания Соколова и современная увлеченность оккультными науками, теософией, мистицизмом и буддизмом, охватившая как русский символизм и русских религиозных философов начала века, так и немецкий экспрессионизм:

Когда по Бергсону нунен переживается или «созерцается», то все бергсонизм очень близко до беспредела глубинной мудрости величайших древнеиндусских Вед (от Ригведы до Веданты), Сутр, Упанишад и Араниак, к трансцендентному символизму всего индо-арийства. Бергсонизм — это возрождение арийского мироощущения, о котором мечтали индологи и Пауль Дейссен, и Чемберлен.

Антирационализм бергсонизма по своему существу, а не по терминологии, соприкасается, с одной стороны — к алогизму китайских таоистов и факиризму индийских йогов, с другой — к внутреннему опыту оккультистов Блаватской, Безант, Папюса, Лидбитера и Седира и антропотеософов Р. Штейнера, Моргенштерна и А. Белого, с третьей — к религиозной метафизике Р. Ойкена и мистицизму Соловьева, Бердяева, Эрнста, Е. Трубецкого и Рачинского [Соколов 2005: 63].

Таким образом, И. Соколов вслед за положениями теории Эдшмида, противопоставляющего импрессионизму пафос разрушения границ между искусством и жизнью, разделяет общие цели авангарда и всецело ориентируется на революционную программу этико-эстетического преобразования мира и человека, на пафос тотального пересоздания мира средствами искусства. Финальным синтезом станет слияние искусства с жизнью.

Следующий теоретический текст Соколова 1921 г., также под названием «Экспрессионизм», демонстрирует любопытную эволюцию его же идеи, в результате которой появляются такие понятия как «активизм» и «конструктивизм»:

Старое искусство — пассивное восприятие вещи. Новое искусство — активное построение вещи.

Экспрессионизм — это активизм.

Искусство есть зеркало эпохи? Искусство есть отражение эпохи? Разумеется, эта теория внешнего отражения эпохи чрезвычайно поверхностна, плоска.

Искусство должно быть не отражением, а выражением нашей эпохи. Искусство должно не отразить революцию, а выразить ее величие.

Современное экспрессионистское искусство выражения есть искусство нашей революции. Экспрессионистское искусство ничего не отражает и не изображает, а лишь только выражает и конструирует нашу эпоху.

Экспрессионизм — это конструктивизм.

Экспрессионистический конструктивизм есть наиболее простое (экономное) и целесообразное (утилитарное) выражение сущности предмета. <...>

III

Экспрессионизм — это тейлоризм в искусстве.

Принцип экспрессионизма и тейлоризма один и тот же: максимум результата при минимуме действия. <...>

Принципы экономии и утилитарности создадут стиль тейлоризма в современном мышлении (алгебраизация речи), в искусстве (экспрессионистический конструктивизм), в технике, в быте, в мебели, в костюме, в манере говорить, в обстрижке ногтей [Соколов 2005: 64-65].

На Соколова, по всей видимости, оказал влияние и немецкий активизм, о существовании которого он узнает. Это одно из течений внутри экспрессионизма, к которому присоединяются наиболее политически ангажированные поэты и писатели левого толка, выступающие за преобразование общества. Активисты не приемлют пассивности и

медитативности. Вторым модным термином в рассуждениях Соколова становится конструктивизм. Молодой поэт очевидно предпринимает попытку рационализировать свое направление, присоединяя его к флангу, обещающему в 1921 г. больше перспектив, с такими понятиями в духе нового времени как экономия, утилитарность, вещь. Идея художника-конструктора, поэта-рабочего с сопутствующими понятиями строгой функциональности и технического мастерства, способных решить любую задачу, поставленную современностью, и непосредственно воздействовать на жизнь, набирает все больше оборотов в среде футуристов. Выступая за тотальный «экспрессионизм», доходящий до «обстрижки ногтей», молодой поэт, видимо, буквально следует за мыслью К. Эдшмида: «экспрессионизм был в каждом искусстве, в каждом поступке» [Эдшмид 1986: 312].

Термин «тейлоризм» симпатичен Соколову. Интересуясь «рабочей гимнастикой» и жестами тела, в 1922 г. он организовывает «Лабораторию театрального экспрессионизма». На основе «тейлоризированного жеста» он хочет создать школу театрального эксперимента, напоминающего биомеханику Мейерхольда. В анонсе для студентов можно прочитать:

На приемных испытаниях впервые будет осуществлено *определение пригодности к профессии актёра (психотехника в театре)*, состоящее из требований умения ходить, бегать и прыгать, быстроты и точности координирования движений и высокой степени внимания, памяти и ассоциирования. Условия приема: хорошее здоровье и отсутствие физических недостатков, предпочтение — лицам, имеющим гимнастическую и спортивную подготовку [Соколов 1922].

Еще одно свидетельство смены настроения Соколова — это его доклад «Стиль Р.С.Ф.С.Р.», прочитанный 11 ноября 1921 г. в рамках дискуссии «Взгляд на актуальное искусство», в которой принимал участие Вс. Мейер-

хольд. Журнал «Театральная Москва» дает короткий отчет об этом докладе:

Каждая эпоха имела свой стиль; были и Ренессанс, и Рококо, и Барокко, и все они находились в соответствии с формами жизни той эпохи, в условиях которой они возникали. Несомненно, что и наша эпоха, эпоха нового Советского строительства, должна иметь свой собственный стиль, стиль Р.С.Ф.С.Р. И этот стиль будет монументально-инженерно-политическим, как наиболее соответствующий основным характерным чертам нашей эпохи, тем формам, в какие выливается наша жизнь [Искусство 1921: 5].

«Тейлоризированный экспрессионизм», так же, как и «стиль Р.С.Ф.С.Р.», не имеют уже ничего общего с истинным экспрессионизмом. Ипполит Соколов на этом и останавливается и оставляет свое литературное движение, чтобы посвятить себя теории кинематографа. Увлечение лидера русских «экспрессионистов» новыми веяниями в начале 1920-х гг., пусть и поверхностное и доходящее временами до абсурда, служит демонстрацией природы авангарда как такового и его эволюции в силу изменившегося общественно-политического контекста. Фигура Соколова — непосредственный продукт этой культуры. Не владея большим художественным талантом, ему, однако, удается уловить основные механизмы функционирования искусства авангарда, представив собой наглядный пример трансформации авангардистского типа сознания, в котором установка на синтез оказывается центральной.

В 1924 г. два «экспрессионистских» манифеста представляют свое движение в сборнике литературных манифестов «От символизма до „Октября“», вышедшего под редакцией Н.Л. Бродского и Н.П. Сидорова [От символизма до «Октября» 1924]. Издание подверглось жестокой критике сначала со стороны имажиниста И. Грузинова, напавшего на «экспрессионистов» и в первую очередь на Соколова [Грузинов 1924: 13], после чего Эйхенбаум также высказался по поводу незначительной историчес-

кой роли манифестов маленьких групп экспрессионистов, биокосмистов, люминистов, фуистов и пр. [Эйхенбаум 1924: 290]. Это же издание 1929 г. обходит стороной маленькие группы 1920-х гг.

Манифесты небольшой поэтической группы, не имевшей отношения к большой литературе и вскоре прочно забытой, представляют собой важный документ эпохи, благодаря которому мы можем получить представление об одной из ценных составляющих развития авангарда в России, непосредственно ориентированного на немецкий экспрессионизм. Самоназвание этой группы также доказывало серьезную заинтересованность теорией и практикой немецкоязычного течения, сущностную близость творческого мировоззрения, для которого ключевой оказывается способность к синтезу. Именно идея последнего вызывает наибольший отклик в программных текстах Соколова. Полученный от работы К. Эдшмида импульс в свою очередь вдохновляет его провести синтетический анализ современного ему искусства авангарда, русского и европейского, а также питавших его достижений из различных областей знания. В русле данных рассуждений русский футуризм и немецкий экспрессионизм справедливо становятся частью единого общеевропейского процесса культуры авангарда, его национальными вариантами и зачастую обнаруживают больше сходжений в сравнении с громко провозглашенным итальянским футуризмом. В этом, вероятно, и состоит главная заслуга московских «экспрессионистов». Родственность же между их скромным течением и немецкоязычным аналогом большого стиля эпохи еще отчетливее прослеживается в поэтической практике молодых поэтов. В ней следует выделить как изначальную типологическую близость произведений русских (обусловленную более широким контекстом левых течений в искусстве) и немецких авторов, так и постепенное знакомство московских поэтов с лирикой немецких экспрессионистов и появление поэтических

переводов (Б. Лапин переводил лирику Я. Ван Ходдуса, А. Лихтенштейна и Г. Гейма). И тех и других сближает обостренная духовность, обеспокоенность поэтов направлена на человека, на его внутреннее «я», отчужденное во враждебном ему пространстве технизированной, дегуманизированной современной городской цивилизации. В их творчестве возникают темы разлада с окружающей действительностью, трагического ощущения хаоса бытия, распада личности, ведущего к безумию, получившие наиболее яркое воплощение в апокалиптических образах войны и смерти.

Таким образом, группа московских «экспрессионистов» первой ощутила то, что станет важной тенденцией в культурной жизни 1920-х годов — пристальный интерес, который уделяется в советской России немецкому экспрессионизму в поэзии, живописи, театре и кино. Одним из его активных популяризаторов стал нарком просвещения А. В. Луначарский, посвятивший течению более сорока статей и организовавший ряд поэтических сборников. Интерес при этом был взаимным, молодое советское искусство пользовалось огромной популярностью в Германии, вплоть до того, что Бурлюка, Шагала, Филонова и Гончарову начинают называть экспрессионистами [Ольбрих 1980: 162–175, 193–235; Сегаль 1923: 54–59].

Литература

- Грузинов И.* Литературные манифесты // Гостилица для путешественников в прекрасном. 1924. № 4.
- Жеребин А. И.* Вертикальная линия: философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004.
- Искусство, вззирающее на современность // Театральная Москва. 1921. № 8.
- Келлен Л.* Новая живопись. Импрессионизм. Ван-Гог и Сезанн. Романтика новой живописи. Годлер, Гоген и Матисс. Пикассо и кубизм. Экспрессионисты. Футуризм. М., 1913.
- Кульбин Н. И.* Хождение зрителя по мукам // Стрелец. Сборник первый. Пг., 1915.

-
-
- Новые течения в современной живописи и их перспективы // Известия Общества преподавателей графических искусств. 1913. № 8–9.
- Ольбрих Х.* Советская выставка 1922 года в Германии. Ее предыстория и уроки // Взаимосвязи русского и советского искусства и немецкой художественной культуры / Редкол.: У. Кухирт и др. М., 1980.
- От символизма до «Октября» / Сост. Н. Л. Бродский и Н. П. Сидоров. М., 1924.
- Пестова Н. В.* Случайный гость из готики: русский, немецкий и австрийский экспрессионизм. Екатеринбург, 2009.
- Сахно И. М.* О формах экспрессии и экспрессионизме в поэзии русского авангарда // Русский авангард 1910–1920-х гг. и проблема экспрессионизма / Отв. ред. Г. Ф. Коваленко. М., 2003.
- Сегаль С.* Новая живопись в ее истоках и развитии. Берлин, 1923.
- Соколов И. В.* Лаборатория театра экспрессионизма. Зрелища. 1922. № 2, 6, 10 (сентябрь–ноябрь).
- Соколов И. В.* Хартия экспрессиониста; Экспрессионизм; Бедекер по экспрессионизму; Ренессанс XX века; Экспрессионизм // Русский экспрессионизм: Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терехина. М., 2005.
- Якобсон Р. О.* Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля) // Художественная жизнь. 1920. № 3 (март–апрель).
- Якобсон Р. О.* Письмо с Запада. Дада. О художественном реализме // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987.
- Якобсон Р. О.* Язык и бессознательное. М., 1996.
- Эдшмид К.* Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами: Прогр. выступления мастеров запад.-европ. лит. XX века. М., 1986.
- Эйхенбаум Б. М.* Литературные манифесты // Русский современник. Книга 2. Л.; М., 1924.
- Belentschikow V.* Die russische expressionistische Lyrik 1919–1922. Frankfurt, 1996.
- Edschmid K.* Über den Expressionismus in der Literatur und die neue Dichtung. Berlin, 1919.