

Некоторые особенности русского литературного авангарда (в сопоставлении с венгерским)

Глобальность авангарда — не только в присущем ему горячем (зачастую горячечном, граничащем с бредом) желании максимально, в корне обновить искусство, систему художественных принципов, взаимоотношения искусства и аудитории. Авангард как нетерпеливая потребность кардинального обновления, как воинственное неприятие всего того, что было, неприятие всякой традиции, характеризовал в начале прошлого столетия (да уже и в конце позапрошлого) не только искусство, но и общественное сознание в целом. Типологически есть важное сущностное сходство между авангардизмом и социальными революциями, прокатившимися по Европе в первые десятилетия XX века: и тут, и там имеет место стремление «разрушить до основания» все прежнее и создать, на пустом месте, нечто абсолютно новое. То есть суть здесь в утопичности, в некотором умопомрачении, в овладевшей людьми уверенности, что можно из ничего создать что-то. Опыт минувшего столетия показывает, что это было не просто прекраснодушное заблуждение. В общественной сфере оно обернулось трагедиями, кровью, гибелью миллионов людей. В сфере художественного творчества пагубность этого умопомрачения, конечно, не так катастрофична, однако оно и здесь чревато было довольно печальными последствиями, во многом оторвав понятие «искусство» от понятия «мастерство» (синонимичность этих двух понятий очевидна, когда мы ставим рядом друг с другом прилагательные «искусный» и «мастерский»), сблизив искусство с жестом и создав опасную иллюзию, что для творчества достаточно намерения, интенции, а труд, умение, в конце концов, талант вовсе не обязательны.

Говоря о том, что обновление искусства (видимо, в этом и заключается *развитие* искусства, или, точнее, *движение* искусства,

потому что понятие «развитие» подразумевает некое постоянное повышение уровня, повышение качества, а в этом плане сразу возникают большие сомнения, в которые и углубляться-то рискованно) — процесс постоянный и практически не отделимый от жизни искусства. Уместно будет привести мнение чешского ученого Яна Мукаржовского, который едва ли не ближе всех прочих эстетиков и литературоведов подошел к сути эстетического, а значит, к сути искусства. В своей главной работе «Эстетическая функция, норма и ценность», он четко и лаконично характеризует диалектику соотношения старого и нового в художественном произведении, которое есть «всегда неадекватное применение эстетической нормы, причем тот, кто применяет норму, нарушает предшествующее ее состояние не в силу какой-то произвольной необходимости, а сознательно и, как правило, весьма ощутимо. Норма нарушается непрерывно»¹. Эта особенность настолько универсальна, что может считаться едва ли не законом; ею обусловлена эстетическая ценность произведения. Эстетическая ценность, пишет Мукаржовский, «носит характер вечно живой энергии, которая неизбежно должна обновляться, если хочет сохранить свою жизнеспособность»².

Отсюда вытекает вывод, который имеет прямое отношение к теме данной статьи: «Живое художественное произведение всегда осциллирует между прежним и будущим состоянием эстетической нормы: настоящее, под углом зрения которого мы воспринимаем произведение, ощущается как *напряжение между предшествующей нормой и ее нарушением*, предназначенным стать составной частью будущей нормы»³ (выделено мной. — Ю. Г.).

¹ *Мукаржовский Ян*. Исследования по эстетике и теории искусства. М., 1994, С. 66.

² *Мукаржовский Ян*. Может ли эстетическая ценность иметь всеобщее значение? // Там же. С. 175.

³ Там же. С. 69.

Я недаром выделил слова «напряжение между предшествующей нормой и ее нарушением». Если это напряжение является таким же признаком живого художественного произведения, как дыхание и сердцебиение — признаком жизни человека, то отсюда с непреложной закономерностью вытекает, что в произведении должны присутствовать два полюса: предшествующая норма и момент ее нарушения, преодоления. Если один из этих полюсов отсутствует, произведение будет или бескрылой копией, или черным квадратом, дюшановским писсуаром, «дыр бул щир». То есть, в обоих случаях, *мертвой* поделкой.

Разумеется, соотношение двух полюсов, двух начал в произведении может быть разным, в зависимости от состояния общественного сознания, от господствующей ментальности, представлений, убеждений, вкусов и т.д.⁴ Конечно, даже при минимальной ориентации на индивидуальное новаторство, то «напряжение», о котором говорит Мукаржовский, все же имеет место — иначе искусство сведется к простому копированию, то есть опять же умрет.

С этих четких позиций, я уверен, следует подходить и к рассмотрению того периода в истории европейской культуры и, в частности, в истории европейских литератур, который знаменуется появлением и расцветом авангарда.

Конкретные формы авангардистских революций в разных странах, как и результаты, к которым они привели, зависели от множества объективных и субъективных обстоятельств. Иногда эти формы очень различны, даже противоречивы, несовместимы

⁴ Ян Мукаржовский в работе «Поэт и произведение» пишет: «[...] существуют периоды, когда во всем ищется индивидуальность (современная поэзия, начиная с романтизма), и другие периоды, когда она буквально преследуется (Готфрид Страсбургский порицает своего противника средневекового немецкого поэта Вольфрама фон Эшенбаха за то, что тот пытается идти собственным путем)». См.: *Мукаржовский Ян*. Структуральная поэтика. М., 1996. С. 276. (Готфрид Страсбургский — автор стихотворного рыцарского романа «Тристан и Изольда». Вольфрам фон Эшенбах — автор стихотворного рыцарского романа «Парцифаль».)

в одной парадигме; недаром ряд крупных ученых (в их числе, например, Вяч. Вс. Иванов, И. П. Смирнов) предпочитают пользоваться понятием «постсимволизм», которое объединяет в себе и авангард, и другие современные ему течения, (скажем, в России это акмеизм). Правда, общий стержень тут становится еще проблематичнее, зато появляется один добавочный общий критерий, который в упрощенном виде можно сформулировать как преодоление свойственного символизму стремления оторвать дух от материи. Наличие этого критерия дает возможность более широкого обобщения, когда разного рода явления (в русской литературе, кроме акмеизма, еще много чего, да, собственно, и пролеткульт, а за пределами России — хотя бы знаменитая троица: Кафка, Пруст, Джойс) не повисают в воздухе, рядом с авангардом, а обретают некую общую смысловую направленность.

Но в то же время нельзя не видеть, что, при всех национальных, региональных особенностях, при всей важности таких факторов, как, например, ареал влияния, в котором находится та или иная литература, как общественно-историческая ситуация (скажем, участие или неучастие, победа или поражение в мировой войне), огромную, подчас решающую для общей картины литературного процесса роль играет субъективный, личностный компонент. Иными словами, очень многое зависит от того, в какую сторону поведут литературу, искусство самые авторитетные фигуры, в каком направлении подвигнут творчество этих художников (художников слова, кисти и т. д.) особенности их таланта, их мировоззрения, а подчас и обстоятельства их личной жизни.

В русском литературном авангарде самая крупная, определяющая фигура — это, конечно, Маяковский. Поэт, что называется, от Бога, он почти не учился поэзии (да и вообще мало чему учился), но в один прекрасный момент, получив (несильный, в сущности) толчок, которым стали для него

поощрительные слова (незначительного, в общем) поэта Давида Бурлюка, Маяковский, вдруг и сразу, стал поэтом с мощным, самобытным голосом. В первых своих стихотворениях он явно подражает своему протезе, однако, если не сопоставлять даты, создается полное впечатление, что это Бурлюк подражал Маяковскому, — настолько стихи первого слабее, «жиже» стихов второго. Бурлюк же привел Маяковского к футуристам, Маяковский ставил свою подпись под футуристическими манифестами (хотя в то, что он участвовал в их составлении, слабо верится — напыщенно-крикливый, расплывчатый, часто не слишком грамотный стиль этих манифестов слишком несвойствен Маяковскому с его феноменальным чувством слова). И вот уже тут, мне кажется, проявляется метафизика взаимодействия течения (группы, школы) и крупномасштабной личности. Маяковский, при всей его задиристости, громогласности, порывистости, по натуре не был лидером, он в общем всегда был ведомым (вначале им руководил Бурлюк, позже — Осип Брик с Лилей). И тем не менее его феноменальный — на грани гениальности — талант (а талант включает в себя и чувство меры) был таким мощным, что не только ему самому не позволил покинуть русло, скажем так, пушкинской традиции, увлечься замью, даже хотя бы верлибром, но действовал каким-то неявным образом и на соратников, корригируя их мальчишескую размашистость и лихость. Даже Хлебников, гениальность которого совсем не была гениальностью поэтической, оказался «в тени» Маяковского. А казусы вроде «дыр бул шир / убешур» Алексея Крученых остались в русской поэзии — рядом с громадой поэтического творчества Маяковского — не более чем жалкими курьезами.

В венгурской литературе фигурой, соизмеримой по масштабам и по силе таланта с Маяковским, был, конечно, Эндре Ади. Именно с ним связан тот мощный выплеск энергии обновления, форумом, базой, ведущей силой которого стал

журнал «Нюгат» («Запад», 1908–1941). Ади тоже не являлся лидером этого движения, но — всего лишь — его знаменем, его харизматическим символом. Однако дело в том, что Ади и литераторы «Нюгата» не были авангардистами: они совершали свою поэтическую революцию в русле, на платформе символизма. Вместе с тем эта революция являлась настолько масштабной, что открывала перспективы и в сторону преодоления символизма; с этой точки зрения очень многозначителен тот факт, что редакция журнала предоставляла возможность публикации писателям и поэтам самых разных — в плане художественном — пристрастий, вкусов и направлений, в том числе и сторонникам авангардистской эстетики или, по крайней мере, авангардистских (пусть лишь декларируемых) принципов.

Не могу, к сожалению, вспомнить, где мне встретилась та удивительно простая и мудрая мысль (и потому не могу ее процитировать, а лишь воспроизведу по памяти), суть которой в следующем: на каком-то уровне таланта — может быть, это и есть уровень гениальности? — становится практически неважным, второстепенным, к какому течению, направлению и т.д. относится созданное автором произведение. Собственно, это можно сказать о многих стихотворениях и поэмах Маяковского: даже если в них выявляются, обнаруживаются признаки эстетики футуризма, совсем не они, не эти признаки определяют величие произведения. Иными словами: совсем не от них у человека, душа которого открыта поэзии, бегут мурашки по коже.

Другой поворот той же вещи: гениальное произведение способно синтезировать в себе или даже предвосхитить открытия, нововведения каких-нибудь течений и школ, которые еще и не возникли. (Недаром многие, в том числе авангардистские, школы ищут — и успешно находят — своих предшественников в давно минувших эпохах, например, в барокко, в маньеризме и т.д.) Мне, в частности, бросилось в глаза стихотворение Э. Ади «Черное фортепиано» (приведу его целиком):

Дикий грохот, и стон, и рев.
Пусть спасаются, кто не пьяны, —
Это черное фортепиано.
Слеп маэстро, октавы рая.
Это жизни самой звучанье.
Это черное фортепиано.

Звон в ушах, подступивший плач.
Страсти, павшие в сече бранной,
И все это — лишь фортепиано.
Сердце, дикое и хмельное,
Рвется вместе с его струною.
Это черное фортепиано.

(Перевод Б. Дубина)

Стихотворение датируется 1907 г. Однако в нем вполне можно найти признаки и экспрессионизма, и футуризма, а при большом желании — даже и сюрреализма. И все же, по-моему, очевидно, что сила этого стихотворения — в той неистовой страсти, которая не имеет прямого отношения ни к одному из этих направлений, как, в общем-то, не имеет отношения и к символизму: она, эта страсть, принадлежит только Эндре Ади, и выражена она так, как мог ее выразить только Эндре Ади.

В свете сказанного вовсе неудивительно, что к тому моменту, когда в венгерскую литературу вошел, активно, даже агрессивно внедряя художественные догматы авангардизма, Лайош Кашшак, потенциал обновления был здесь, в венгерской литературе, уже в основном исчерпан; исчерпан, главным образом, новаторской, яркой, темпераментной поэзией Эндре Ади и других поэтов «Нюгата». Кашшаку оставалось дополнить и реализовать этот потенциал в сфере формы. Обстоятельство это для него оказалось во многом и выгодным, если не спасительным. Дело в том, что таким врожденным талантом, каким обладал Эндре Ади (и Маяковский) Кашшак не мог похвастать, зато он обладал феноменальной волей, упорством, непреклонностью.

Именно благодаря этим свойствам своего характера Кашшак, не имея за душой практически никакого духовного, культурного багажа, сумел осуществить невозможное — сделать себя поэтом, прозаиком, критиком, публицистом, позже и художником (на уровне коллажей и геометрических композиций), даже теоретиком (авангарда), а спустя много лет — и историком того же авангарда. Сконцентрировав в себе интенции и претензии национального авангарда, Кашшак последовательно прошел через все доступные ему (доступные относительно — хотя бы уже потому, что он за свою жизнь не освоил ни одного языка, даже немецкого, хотя около пяти лет жил в Вене) авангардистские течения, отметившись и в дадаизме, и в сюрреализме, и в конструктивизме. Именно отметившись, так как его опыты в поэтике этих направлений не отличаются какой-то самобытностью, не производят впечатления открытия. В целом его поэзия авангардистской эпохи очень напоминает поэзию нашего Пролеткульта: в основном это риторика с уклоном в пафос пролетарской идеологии, чаще всего словообильная, напыщенная и явно сделанная, бумажная.

Хрестоматийный образец поэзии Кашшака — стихотворение «Мастеровые», написанное в 1915 г. Здесь начинается, но здесь, пожалуй, и кончается его новизна и сила:

... в наших натруженных, грубых руках уже зреет, ища
выхода, новая сила,
завтра мы новым вином окропим новые стены.
Завтра на руинах мы построим новую жизнь – из металла, асбеста,
гранита,
И – долой декорации! долой лунные блики и сладкие сны!
Мы воздвигнем гигантские небоскребы и, для забавы, копию
Эйфелевой башни.
Мосты на базальтовых лапах. На площадях – новые мифы из
звонкой стали,
на сдохшие рельсы поставим ревущие, жаркие локомотивы,
пускай они, сверкая, летят по свету, будто метеоры с дымными
хвостами.

Мы смешаем новые краски, под океанами проложим новые кабели,
мы возьмем себе зрелых незамужних женщин, и земля станет колыбелью для новой породы людей,
и да возрадуются новые поэты, которые воспоют перед нами новый облик времени
в Риме, Париже, Москве, Берлине, Лондоне и Будапеште.

Здесь действительно весь Кашшак: с его уитменовской торжественностью, с утверждением коллективного начала, с культом материального, физического. Здесь виден и будущий Кашшак (Кашшак-конструктивист, в частности). Но видно и то, что демонстрирует тот предел, за который Кашшак никогда не способен был выйти, я бы сказал — тот предел, за который не может выйти авангард, а если авангард за него выходит, то он перестает быть авангардом, то есть поднимается на тот самый уровень, где различия между школами, программами, направлениями теряют смысл, где начинается сфера большого искусства.

Вот, скажем, образ (или, может быть, точнее, тезис) локомотива: «на сдохшие рельсы поставим ревущие, жаркие локомотивы». Этот образ, этот мотив в авангарде, в разных его течениях, от футуризма до Пролеткульта, был весьма популярным. К примеру, Маринетти (фигура отличная от Кашшака) в своем первом манифесте (1909 г.) декларировал: «Мы будем воспевать огромные толпы, волнуемые трудом, погоней за удовольствием или возмущением, прожорливые вокзалы, заводы, мосты, локомотивы с широкой грудью, которые несутся по рельсам, подобно огромным стальным коням...»⁵. И вот — правда, не локомотив, а трамвай, но суть от этого не меняется — у Маяковского: «Истомившимися по ласке губами тысячью

⁵ Цитируется по: Итальянский футуризм. «Манифест о футуризме» Ф. Маринетти [Электронный ресурс]// Школьный отличник. URL: <http://soshinenie.ru/italyanskij-futurizm-manifest-o-futurizme-f-marinetti> (дата обращения: 08.07.2018).

поцелуев покрою / умную морду трамвая» («Надоело»). Это уже — поэзия, а не декларация.

На всем протяжении своего авангардистского творческого пути Кашшак старательно и последовательно провозглашал и возвеличивал принцип коллективизма. Поскольку этот принцип в зародыше противоречит индивидуальной сущности поэзии, и вообще творческой деятельности, Кашшак даже придумал формулу, которая как бы примиряет непримиримое. Формула эта — «коллективный индивидуум». Звучит эффектно, пролеткультовски громко, но реальным содержанием не обладает. Типичная «деревянная железка» — этими словами ее впечатал современник Кашшака, некоторое время испытывавший его влияние, поэт Дюла Ййеш.

Маяковский, который не мог не поддерживать, стараясь делать это не только на словах, принципы авангардистской эстетики, тоже отстаивал коллективизм, в том числе в творчестве. Памятником этим его усилиям стала поэма «150 000 000», где он даже не стал обозначать свое авторство:

Кто назовет земли гениального автора?
Так
и этой
моей
поэмы
никто не сочинитель.

(Интересная мелочь: слово «моей» поэт выделяет — может быть, подсознательно — в отдельную строку. Уже эта деталь перечеркивает декларируемый смысл его утверждения.)

Но в других своих произведениях Маяковский высказывает прямо противоположное. Например, в поэме «Пятый Интернационал» он едко высмеивает этот принцип вместе с его адептами — пролеткультовцами:

Пролеткультцы не говорят
ни про «я»,
ни про личность.
«Я»
для пролеткультиста
все равно что неприличность.

Такие «колебания» свойственны Маяковскому и далее: в поэме о Ленине он уничижительно отзывается о «единице» («голос единицы тоньше писка»), а во вступлении к поэме «Во весь голос» убежден, что его, Маяковского, голос «громаду лет прорвет». И это не противоречие самому себе: Маяковский не отстаивает тот или иной тезис, а дает поэтическое осмысление своей позиции, а тут однообразия нет и не может быть.

У Маяковского (как и у Эндре Ади) не было последователей. Кашшак ввел свободный стих в венгерскую поэзию, вслед за ним такие стихи, как у него, писали и пишут бесчисленные поэты и стихотворцы. Парадокса в этом нет: ни Ади, ни Маяковскому нельзя подражать — их поэтической мощи и глубине можно завидовать, можно пытаться, своим путем, достичь недостижимую планку, которую обозначило в национальной поэзии их творчество. Кашшаку же подражать легко. И в этом мне тоже видится одно из проявлений снижения художественности, которое принес в литературу, в искусство авангард. Ведь верлибр, хотя он, вне всяких сомнений, весьма очевидная форма обновления поэзии, однако в то же время в некотором смысле есть суррогат поэтической речи, культура которой вырабатывалась на протяжении столетий.

Я говорю это с некоторой неуверенностью: поэты, если это настоящие поэты, стараются восполнить ущербность верлибра разными путями и способами. Но стоило ли разрушать созданное, чтобы потом долго и мучительно пытаться восполнить разрушенное?

Представленные здесь фигуры, Маяковский, Ади, Кашшак, во многом определяющие характер развития русской и венгерской поэзии в XX в., кажется, достаточно убедительно демонстрируют ту мысль, которая для меня становится все более очевидной, — истинное обновление поэзии (но примерно так же обстоит дело и в других родах и видах словесного, изобразительного искусства, в музыке, в кино) совсем не означает кардинального разрыва с традицией. В поэтике связь с традицией может сохраняться — в соответствии с индивидуальными особенностями таланта художника — в полной или почти в полной мере, как это было у футуриста Маяковского, у символиста Эндре Ади; поэзия зазвучит с новой силой благодаря обновлению образной ткани, благодаря возрастающему разнообразию ритмических, интонационных и других возможностей стиха. И напротив, демонстративный отказ от традиционной ритмики и рифмовки, если этот отказ не компенсируется большим талантом (так было у Кашшака), вовсе не означает нового качества, нового уровня поэзии, а в далекой перспективе чревато ее оскудением, утратой ею способности эмоционально воздействовать на людей.