

С. АНГЛО-АМЕРИКАНСКИЙ ОПЫТ

Владимир Фещенко

TRANSITION: ОПЫТ ТРАНСАТЛАНТИЧЕСКОГО АВАНГАРДА

«Английская или американская литература —
это процесс экспериментации»

Жиль Делез.

О превосходстве англо-американской литературы

Данный блок — англо-американский — следовало бы начать с некоторых замечаний, относящихся к проблеме языка.

Английский язык... Американский язык... Одно ли это и то же или два разных языковых образования? А как быть с английской и американской литературой, искусством, культурой?

Как известно, существует две теории. Одна утверждает подчиненность американского языка английскому языку Британской империи, считая первый лишь диалектным ответвлением последнего. Другая теория стоит на прямо противоположных позициях, а именно выступает за американский как полностью отделившийся, независимый, полноценный язык. Безусловно, в пользу второй теории говорит вся американская культура как таковая; а американская литература, особенно в двадцатом столетии, не требует дополнительных доказательств в своей уникальности и отъединенности от европейского колониального (или постколониального) сознания. Что же касается самосознания американцев, то события 11 сентября 2001 года с новой силой заставили их считать себя сплоченной в единстве нацией.

Но это все — из области глобальных, политических масштабов, которые, естественно, нас здесь в наименьшей степени интересуют. Мы ведем речь о совершенно иных процессах, запрятанных глубоко в гуманитарном менталитете и чаще всего не видимых с «высоты птичьего полета». Эти процессы циркулируют в отдаленных от мейнстрима интеллектуальных глубинах. Выбранный нами ракурс — семиотико-авангардный (или авангардно-семиотический) — предполагает поиск знаний в таких «тонковолоконных» материях, как искусство слова, художественный и научный эксперимент, альтернативное творчество.

В противоположность к тому, как принято считать (по крайней мере в «мире мейнстрима»), процессы, протекающие в указанных областях носят исключительно насыщенный характер. Они динамичны, как по форме, так и по содержанию. Они интегральны, синтетичны, т.е. вовлекают сразу многие измерения реальности. И, наконец, они — аутопоэтичны, т.е.: а) в преимущественной мере приближены к человеку-творцу и ориентированы на человека-сотворца; б) имеющие внутренние ресурсы своего развития — саморазвития; в) способны многое сказать о себе сами без привлечения каких-то внешних образцов и методов, т.е. сами задают модель их рассмотрения.

Чтобы продемонстрировать, какие процессы имели определяющее место в английской-американской авангардной культуре, мы отобрали ряд текстов, авторами

которых являются ведущие представители «новой литературы» в XX в. Естественно, что они не дадут п о л н о й панорамы развития авангарда; цель их здесь иная — представить как бы в «живой съемке» несколько эпизодов из истории англо-саксонской культуры авангарда; показать язык и одновременно многоязычие этого феномена.

Как правило, говоря о модернизме или авангарде в английской и американской литературе, называют имена Джеймса Джойса, Вирджинии Вульф, Дэвида Герберта Лоуренса, Томаса Элиота, Сэмюэля Беккета. Действительно, перечисленные «мамонты XX века» во многом создали тот ландшафт, который известен под именем «модернизма в английской литературе» (см. соответствующий раздел и литературу при нем в учебном пособии: Дудова Л.В., Михальская Л.В., Трыков В.П. Модернизм в зарубежной литературе. М., 1997). Этот ландшафт уже достаточно прочно освоен в российском контексте. Переведено большинство базовых текстов данных авторов, как художественных, так и теоретических. Тексты включаются в учебные программы вузов. Правда, степень и глубина изученности авторов английского модернизма, к сожалению, еще далека от удовлетворительной. Единственным, пожалуй, исключением является монография К. Чухрукидзе «Pound & J. Модели утопии XX века». М., 1999, героем которой выступил «*infant terrible*» английского авангарда Эзра Лумис Паунд (1885–1972). Вокруг имени Э. Паунда выстроен и ряд поэтических авторов в небольшом издании: Антология имажизма / Пер. с англ. М., 2001, освещающем имажизм как одно из направлений английской поэзии. Остальные источники по истории английской литературы лишь вскользь упоминают деятелей авангарда XX в.

Между тем, ветвь англоязычного радикального модернизма принесла немало интереснейших плодов.

Если говорить о левых течениях, то в них задавал тон английский поэт и теоретик Уиндем Льюис (1882–1957). В 1913 г. он основал центр авангардистского искусства (The Rebel Art Centre), который объединил художников Эдварда Уодсворта, С.Р.У. Невинсона, А. Годье-Бжежку, Дэвида Бомберга, Якоба Эпстайна, философа Т.Э. Хьюма и литераторов — Э. Паунда и Ф.М. Форда. С этим центром связана недолгая, но бурная история футуризма в Англии, со своими манифестами и артистическими акциями. На английской почве больше прижилось имя «вортицизм» (от англ. *vortex* — «вихрь», «водоворот»; также созвучно англ. *vertex* — «зенит», «вершина»). Идеологом движения вортицистов выступил тот же Эзра Паунд, написавший прокламацию «Вортекс». Что касается творческих принципов этого нового течения, то, как пишет специалист по английской литературе Т. Красавченко, «Для вортицистов [было] принципиально важно то, что художник не заимствует форму у внешнего мира или природы, а сам создает ее, т.е. отнимает у природы ее созидательную функцию. Эстетика вортицизма основана на отделении искусства от жизни и природы, утверждении приоритета творческого, преобразующего начала, на убеждении в необходимости выявления “логики и математики” события и явления, чтобы передать их “сущность в линиях и формах картины”, в словесных эквивалентах. Вортицисты <...> видели цель художника в выражении энергии машинного века, порождаемой рычагами, моторами и требующей нового языка, новых форм; однако они не столько восторгались машиной, ее движением, сколько стремились, найдя, выразив ее концептуальную суть в изобразительных и словесных формах, доминировать над нею, включить ее в более сложную систему детерминант. Вортицисты не отрицали того, что индустриальные пейзажи безобразны, но были убеждены, что “вортекс” поглотит, взорвет, преобразит это безобразие. “Как классический художник создает прекрасное искусство из «красивого» и «приятного», так же можно создать прекрасное

искусство дисгармонии, имея под рукой лишь «безобразно» тривиальный, ужасный материал»¹.

В искусстве вортицизма, в частности публиковавшемся на страницах журнала «Blast», превалировали абстрактные структуры, резкие ритмы и машинные формы. Музыкант Джордж Антейл (1900—1959), примыкавший некоторое время к «вортексу», создал первые в истории музыки технологические композиции («Авиационная соната», «Механический балет»), с использованием реально звучащих пропеллеров вертолета и прочих индустриальных изделий. В их же художественном круге зародилось, по сути, то, что ныне зовется «индустриальным дизайном».

Творческие достижения вортицистов относятся, по большей части к области изобразительного искусства. Упомянуть о них необходимо, ибо они дали толчок к революции в области словесного творчества, которую осуществляли уже другие люди. Как раз эти-то «другие люди» и являются главным объектом нашего внимания в данном месте.

Речь идет уже о следующей стадии в истории английского авангарда — о 20–40-х гг. XX в. Собственно, начиная с этого времени, следует говорить уже об а н г л о - а м е - р и к а н с к о м д в и ж е н и и в культуре. Основные события отныне хотя и разворачиваются в Европе, но участники этих событий зачастую имеют отношение к Соединенным Штатам Америки. Так, в Париж, главное ристалище модернистской культуры, в эти годы съезжаются из Штатов, а также из других точек земного шара многие талантливые и гениальные художники, писатели, ученые, меценаты. Интегрируясь во французское (а большому счету — в европейское и затем мировое) сообщество, большинство эмигрантов не перестают говорить и писать на английском языке. Соответственно, образующееся языковое пространство становится, по существу, англо-американским, или попросту — англоязычным. Однако более адекватным нам кажется в данном случае говорить о т р а н с а т л а н т и ч е с к о м языковом пространстве, имея в виду стремительно участившиеся контакты обоих берегов Атлантики в сфере искусства, словесности, научной мысли, музыки (ср. название оперы Дж. Антейла «Трансатлантика»).

Именно в таком — трансатлантическом и трансевропейском — контексте в послевоенном художественном мире творили Дж. Джойс и Гертруда Стайн, Уильям Карлос Уильямс и Сэмюэль Беккет. Тогда же — в 1920-х гг. важным событием авангардной жизни стало учреждение журнала под названием «transition» (именно так — с маленькой буквы!). О деятельности этого журнала и его авторах здесь хотелось бы остановиться подробнее, так как русскому читателю об этом поистине «полезном ископаемом» европейской культуры, мягко выражаясь, едва ли что-либо известно.

Единственное упоминание о «transition» присутствует в переведенной на русский язык книге английского ученого Нила Корнуэлла «Джойс и Россия». Вот что там говорится:

“Авангардный литературно-художественный журнал «transition» (его название начиналось с маленькой буквы «t»), издаваемый другом и помощником Джойса, Эженом Жола, со своего первого выпуска в 1927 году [журнал открывала статья «Джеймс Джойс, “Открытые страницы работы на ходу”» (Opening pages of a Work in Progress)] объединял и публиковал многих из тех, кто принадлежал к кругу Джойса

¹ Красавченко Т. Н. Эстетическое переживание пограничной эпохи в Англии и в России: традиционализм и футуризм // Кануны и рубежи. Типы пограничных эпох — типы пограничного сознания. В 2-х ч. Ч. II. М., 2002. С. 331–332.

или был как-то с ним связан. Он также охватывал различные области европейского модернистского и экспериментального искусства и таким образом с должной полнотой информировал своих читателей и сотрудников (таких, как сам Джойс) о новых тенденциях в европейском и американском-экспатриантском искусстве. В период с 1927 по 1938 г. вышло 27 номеров журнала <...>. Шестнадцать выпусков содержат отрывки из «Работы на ходу» (Work in Progress) Джойса и один (transition 21) включает раздел, посвященный его пятидесятилетию (Homage to James Joyce).

Благодаря усилиям молодой русской женщины по имени София Химмель через «transition» проходил, особенно в первые годы его существования, постоянный поток русских советских (или иногда более старых русских) переводных материалов <...>. Кроме публикаций Джойса и Беккета, которому оказывалась поддержка, Кафки и многих других в «transition» была напечатана пьеса Блока «Незнакомка», рассказы Зощенко, Всеволода Иванова, Владимира Лидина, Пильняка, Пантелеймона Романова, Федина и Новикова-Прибоя; стихотворения Есенина, а также в переводе Макса Истмана дерзкая поэма Пушкина «Гавриилиада»; статьи Эля Лисицкого и Эйзенштейна; статьи о Лефе и Советском искусстве Альфреда Барра и в последних номерах репродукции Малевича и Кандинского².

Уже из этой справки виден масштаб этого периодического издания и круг лиц, причастных к его многолетней и продуктивной деятельности. Поясним только, что роман Джойса, о котором идет речь — это последнее и самое «авангардное» сочинение автора, более известное под названием «Finnegans Wake» («Финнегановы поминки» — на русский не переведен и вряд ли когда-либо будет). Действительно, славу «transition» принес этот скандальный опус великого ирландца, впервые публиковавшийся именно в этом парижском журнале. Однако, ограничить значимость «transition» только этим фактом никак нельзя.

Начать с того, что в череде периодических изданий мирового авангарда «transition» выглядел весьма внушительно — и по объему, и по подбору авторов, и по продолжительности издания. Ни франкоязычные «Revolution Surrealiste» и «Documents», ни англоязычные «Little Review», «Criterion» и «Transatlantic Review», ни немецкоязычный «Sturm», ни русскоязычные «Леф» и «Новый Леф» не могли похвастаться таким интернациональным и интерлингвистическим размахом, как «transition». Перечислим лишь избранные имена, попадавшие своим творчеством в объектив его «камеры»: Г. Стайн, У.К. Уильямс, С. Беккет, А. Бретон, Р. Кено, Ж. Барон, А. Рейес, Л.-П. Фарг, Л. Арагон, П. Элюар, Ж. Буске, К. Шювер, А. Жид, Лотреамон, Дрие Ла Рошель, Ж. Полан, П. Клодель, Ш. Пеги, А. Мишо, Г. Аполлинер, С.-Ж. Перс, Р. Руссель, А. Арто, П. Реверди, Ж. Рибмон-Дессень, Р. Хюльзенбек, К. Швиттерс, Ф. фон Баадер, А. Штрамм, Ф. Верфель, Ф. Кафка, Г. Тракль, Г. Бенн, Р.М. Рильке, Ф.Т. Маринетти, И. Голль, Л. Зукофски... Иллюстрации для разных выпусков представляли лучшие художники со всего света: В. Кандинский, П. Клее, В. Еггелинг, М. Эрнст, М. Дюшан, Мэн Рэй, Ф. Леже, А. Лот, Л. Мохой-Надь, П. Мондриан, Н. Габо, К. Бранкузи, А. Матисс, Х. Балль, А. Картье-Брессон, А. Джакометти, П. Пикассо, У. Боччиони, Ж. Липшиц... Свои размышления о музыке авангарда публиковали Г. Коуэлл, Дж. Антейл, Э. Варез, А. Шенберг. В общем, трудно назвать какого-либо выдающегося авангардиста тех лет, не засветившегося так или иначе на страницах «transition»...

Издателями и главными редакторами журнала были американцы-экспатриаты Элиот Пол и Юджин Джолас (в справке, приведенной выше, он обозначен как Эжен

² Корнуэлл, Н. Дж. Джойс и Россия / Пер. с англ. СПб., 1997. С. 59.

Жола). Последний заслуживает особого внимания, ибо с его именем связаны многие творческие линии в авангардной журналистике межвоенного периода.

Юджин Джолас не только занимался делами на протяжении всего времени существования журнала «transition», но и был его идеологом. В конце 20-х гг. в его голове возникла идея издавать необычный журнал, который бы объединил, во-первых, всех творчески настроенных выходцев из США, проживавших на тот момент в Европе, и во-вторых, и в-главных, навести мосты между разными школами международного авангарда.

Характерно, что первоначально журнал хотели назвать «Bridge» или «Continents», намекая на некое межконтинентальное сообщество, призванное быть образованным в будущем в результате журналистской деятельности «transition». Собственно, смысл английского слова *transition* включает в себя такие значения, как «переход», «развитие», «эволюция», «превращение», «смена», «изменение», «модуляция». Озаглавить так новый журнал для Джоласа и его компании значило найти альтернативу понятию «традиции», пропагандировавшемуся в те годы, в частности Томасом Элиотом (см. его текст «Традиция и индивидуальный талант»). Если «традиция» подразумевает передачу знаний и опыта во времени, причем передачу строго регламентированную вековыми устоями и преданиями, то «транзиция» имеет в виду свободную циркуляцию, свободный обмен опытом и знаниями, при этом, что важно, и во времени, и в пространстве.

Абсолютный поиск нового, революция и синтез в творчестве, чистый эксперимент мыслились Ю. Джоласом как доминанта авангардного поведения и авангардного творчества. Характерны подзаголовки журнала, фигурировавшие в разных выпусках — «an international quarterly for creative experiment» («международный ежеквартальный журнал творческих экспериментов»), «an international workshop for orphic creation» («международная мастерская орфического творчества»). «On the quest» («Об исканиях») — так назван один из манифестов Ю. Джоласа, напечатанных в «transition». «Искания» здесь — ключевое слово. Ведь «вертикальное искусство» (термин Ю. Джоласа) тем и отличалось от традиционного, что смотрело не назад, на каноны прошлого, а вглубь современного человека и будущего мира, как бы «по вертикальной оси» человеческих возможностей.

Если целью авангардистской деятельности, или вертикального искусства, был тотальный эксперимент над творческими возможностями, то первейшей задачей — языковой эксперимент. «Я дошел до края английского языка», «я погрузил язык в сон», — писал Джойс. «Революция языка, случившаяся в английском языке, есть свершившийся факт», — провозгласил Ю. Джолас в манифесте «Революция слова». А в декларации «Вертикальная поэзия» сообщается: «Расщепление человеческого «Я» в процессе творческого акта может быть достигнуто через поэтическое состояние языка, этого поистине колдовского инструмента; а именно через принятие революционного отношения к слову и синтаксису, а, если понадобится, и через создание герметического языка». Эти заявления можно было бы счесть за голословный эпатаж, однако подтверждению этого постулата Ю. Джолас и все авторы «transition» посвящают десятки страниц — как поэтической и прозаической практикой, так и теоретическими разработками. В ряду последних стояли статьи, названия которых звучали, к примеру, как «О поэтических возможностях некоторых языков» или «Функция языка в современной поэзии». Некоторые выпуски содержали разделы, тематически посвященные языку («Революция языка», «Лаборатория слова», «Лаборатория Логоса», «Мутация в языке», «Языки рас» и т.п.).

В 15-м номере журнала, вышедшем по горячим следам американского кризиса 1929 г. («Великая депрессия»), писалось о необходимости учитывать и культивиро-