

РОЖДЕНИЕ АВАНГАРДА ИЗ ДУХА МОДЕРНИЗМА

© 2016 Ю. Н. Гири́н

Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук, Москва, Россия

Дата поступления статьи: 28 октября 2016 г.

Аннотация: Статья посвящена проблеме духовности в культуре авангарда начала XX в. Об особой духовности Нового мира писали все: и художники, и писатели, и богословы, и философы, и реформаторы — словом, всякий мыслящий человек. При этом концепт Духовного был столь же распространен и универсален, сколь и разноречив. И тот факт, что к концу прошедшего уже XX столетия в общественном сознании стал с особой интенсивностью проявляться интерес к духовной ситуации начала века, представляется весьма показательным — очевидно, что таким образом человек эпохи новечен-то, избравший своей эмблемой знак «модерности», устремился к осознанию этой эпохи и своего места в ней. Поэтому представляется чрезвычайно важным суметь найти должный баланс между отрицающими и утверждающими тенденциями авангардной культуры как культурной основы XX в. Автор и пытается понять, что же разумелось под Духовностью в начале века. Предполагается, что взятая в широком смысловом объеме вся авангардная эпоха может рассматриваться как акт великой *мистерии* в нераздельности ее интуитивно-чувственных и историко-социальных аспектов, когда творчество понималось как Творение.

Ключевые слова: авангард, традиция, модернизм, деформация, искусство, духовность, творчество, мистерия.

Информация об авторе: Юрий Николаевич Гирин — доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25 а, 121069 Москва, Россия. E-mail: yurigin@hotmail.com

THE BIRTH OF AVANT-GARDE FROM THE SPIRIT OF MODERNISM

Yuri N. Girin

A. M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia

Received: October 28, 2016

Abstract: The article focuses on the problem of spirituality in the avant-garde culture of the beginning of the 20th Century. Everyone — artists, writers, theologians, philosophers, and reformers — wrote about the peculiar spirituality of the New World. At the same time, the concept of the spiritual was as widespread and universal as it was controversial. The interest in the peculiar spiritual situation of the avant-garde epoch in the public conscience since the end of the 20th Century is symptomatic — a man of the Novecento haven chosen the sign of modernity as an emblem endeavors to understand his age and his place in it. That is why it seems extremely important to be able to find a proper balance between the negative and the assertive tendencies of the avant-garde culture that formed the cultural basis of the 20th Century. The author attempts to understand the meaning of Spirituality at the beginning of the 20th Century. The essay suggests that the entire avant-garde age, taken broadly, may be considered as a great Mystery act given the inherent inseparability of the intuitive and the sensory, on the one hand, and historical and social aspects, on the other hand: creative work was understood in terms of Creation.

Key words: avant-garde, tradition, modernity, modernism, deformation, art, spirituality, creative work, Mystery.

Information about the author: Yuri N. Girin, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya 25 a, 121069 Moscow, Russia. E-mail: yurigirin@hotmail.com

Авангард первой трети XX в. — это система, ставящая перед исследователем необъятную гору проблем. Необъятную даже не по самому содержанию и объему, а потому, что большинство из них напрямую выводят в культурное поле всего XX в. и современности. Начать можно с самых общих вопросов. Это — авангардизм в системе культуры Нового времени; историко-философские основания авангардизма в идейно-художественном континууме европейской культуры конца XIX — начала XX вв.; авангардистское мифотворчество в соотносённости с театрално-игровым жизнетворчеством символизма и модерна; соотношение смысловых полей понятий «модернизм» и «авангард»; основные понятия авангардистской эстетики и поэтики; языковые утопии авангарда; мифологемы авангарда; человек в идеологии и поэтике авангарда; авангардистская картина мира; соответствующие категории пространства и времени и т. д. Начнем поэтому с частных вопросов, которые могут оказаться весьма даже не частными. Я имею в виду проблему духовности в поэтике авангарда.

Авангард действительно возник из духа модернизма как наиболее радикальная его манифестация. Причем при всей радикальности своих установок творцы эпохи авангарда ревностно постулировали устремленность к духовности. Каким же образом сочеталось вроде бы несочетаемое? Если кто-то посчитает, что тут и проблемы никакой нет, я отвечу броской фразой С. Дали: «Тот факт, что я сам не понимаю смысла моих картин, еще не означает, что его там вовсе нет» [9, p. 79]. А смысл тут явно есть. Ведь перводвигателем авангарда была мощная духовная интенция, не только сопрягавшая в едином

векторе различные формы культурной и общественной жизни, но и ориентированная на превосходение каждой из них, в результате чего искусство стремилось стать больше, чем искусством, жизнь мнилась превосходящей пределы наличного бытия, а человек наделял себя едва ли не божественной, мироустроительной природой.

При этом концепт Духовного был столь же распространен и универсален, сколь и разноречив. Об особой духовности Нового мира писали все: и художники, и писатели, и богословы, и философы, и реформаторы, — словом, всякий мыслящий человек. Интеллектуальный фон эпохи обобщил Н. А. Бердяев: «Сейчас можно определенно сказать, что начало XX века ознаменовалось у нас ренессансом духовной культуры, ренессансом философским и литературно-эстетическим, обострением религиозной и мистической чувствительности» [2, т. 2, с. 301–302]. И тот факт, что к концу прошедшего уже XX столетия в общественном сознании стал с особой интенсивностью проявляться интерес к духовной ситуации начала века, представляется весьма показательным — очевидно, что таким образом человек эпохи новеченто, избравший своей эмблемой знак «модерности», устремился к осознанию этой эпохи и своего места в ней. Поэтому представляется чрезвычайно важным суметь найти должный баланс между отрицающими и утверждающими тенденциями авангардной культуры как культурной основы XX в.

И если Н. А. Бердяев в очерке о Пикассо, который вызывал у него «чувство жуткого ужаса», все же утверждал: «Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами. <...> Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, — там уже внутренний слой природы, иерархия духов. Кризис живописи как бы ведет к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план» [2, т. 2, с. 420–421], то тем самым он и предвещал весь процесс развития авангардного искусства, устремлявшегося к великой утопии завтрашнего дня. Соответственно: «Все каноническое, классическое, культурно-дифференцированное <...> ставит консервативные, задерживающие преграды пророческому творческому духу» [2, т. 1, с. 233]. Этот парадоксальный вывод, сделанный Н. Бердяевым еще в 1912 г., будет тезисно подкреплён им же через целых двадцать лет: «Именно в наше, материалистическое время все приобретает духовное значение, все становится под знак духа» [2, т. 2, с. 489]. «Новая, лучшая жизнь есть прежде всего духовная жизнь» [2, т. 1, с. 456]. Таким образом «деформированность» материальных форм классической культуры оказывается проявлением нового типа духовности.

С этой точки зрения становится очевидным, что такие, казалось бы, конституирующие признаки поэтики авангарда, как деформация,

слом, разрыв, распыление и прочие понятия того же синонимического ряда, являются отнюдь не главенствующими в данной системе смыслов, а всего лишь дериватами центральной миропреобразующей идеи. Ибо мифологическая система представлений, лежащая в основе авангардистской картины мира, предполагала мифологический же операционный принцип: прежде чем создать новый мир, необходимо было не просто разрушить старый, а именно вернуть его в прежнее, предшествующее порочно или превратно устроенному состоянию мира, т. е. обратить его в изначальный хаос. Попутно стоит заметить, что изоморфный концепту сдвига концепт диссонанса (связанный, в свою очередь, с мотивами распыления, смерти, катастрофизма, апокалипсиса и т. д), в авангардистской поэтике отнюдь не обладал однозначно негативными и деструктивными коннотациями. И мифологизм авангарда бывал вполне рационалистичен.

Стало быть, речь идет не столько о разрушении традиции, ощущаемой в ее поверхностном миметическом коде, сколько о создании новой системы конвенциональностей — не только художественных, но и гносеологических. Имманентный телеологизм авангарда придавал ему сходство с христианской догмой — упования на «новое небо и новую землю» сопрягались с адамическим «нареканием имен» вещиности мира, т. е. созданием нового языка культуры, нового синтаксиса бытия, вообще — «миростроительством», по Малевичу. Припомним, к тому же, насколько распространенной и влиятельной была концепция «революции Духа», соотносимой и с антропософскими, и с космистскими идеями.

В начале века диссоциация прежнего, устойчивого образа мира отнюдь не являла собой однозначно деструктивный процесс, что объективно удостоверял русский философ, предметом исследований которого был именно «кризис искусства»: «Истинный смысл кризиса пластических искусств — в судорожных попытках проникнуть за материальную оболочку мира, уловить более тонкую плоть, преодолеть закон непроницаемости <...> Человек не пассивное орудие мирового процесса и всех происходящих в нем разложений, он — активный творец <...> Космическое распластование может лишь способствовать выявлению и укреплению истинного ядра “я”. Человеческий дух освобождается от старой власти органической материи... Новое искусство будет творить уже не в образах физической плоти, а в образах иной, более тонкой плоти, оно перейдет от тел материальных к телам душевным. То, что происходит с миром во всех сферах, есть апокалипсис целой огромной исторической эпохи, конец старого мира и преддверие нового мира» [2, т. 1, с. 409–414, 413–414].

Поэтому, взятая в широком смысловом объеме, вся авангардная эпоха может рассматриваться как акт великой *мистерии* в нераздель-

ности ее интуитивно-чувственных и историко-социальных аспектов, когда творчество понималось как Творение. «В центре внимания творческих сил была проблема Духовного. Интересно рассмотреть, например, ряд позиций, высказанных русскими религиозными философами и художниками авангарда <...> Если для представителей религиозной мысли Духовное означало Божественное (несмотря на разнородность их взглядов на Церковь и ее миссию), если они искали новое религиозное сознание, то для представителей авангарда область Духовного была антитезой всему материальному, и они искали такое новое художественное сознание, которое было бы направлено от внешних форм мира к их внутреннему смыслу» [8, с. 121, 123].

Но следует уточнить, какой смысл вкладывали в понятие «духовного» сами авангардисты. Здесь, конечно, на первом месте оказывается русско-немецкий художник В. Кандинский, автор трактата «О духовном в искусстве» (1911). Проклиная «кошмар материалистических воззрений», Кандинский утверждает (не уступая в косноязычии Малевичу): «Художник будет искать пробудить более тонкие чувства, которым сейчас нет названия. Сам он живет более сложной, сравнительно более утонченной жизнью, и выросшее из него создание непременно вызовет в зрителе, к тому способном, более тонкие эмоции, для которых не найти слов на нашем языке <...> Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой форме: вперед и вверх. Это движение есть путь познания». Далее выясняется, что это движение выражает «вечное стремление к новому выражению, к новой форме, к новому “как”» [4, с. 98, 99, 103]. Все дальнейшие витиеватости выражают одну идею: новая духовность есть новая форма выражения, новая материальность, т. е. полная противоположность «духовности» в традиционном понимании — в совершенном соответствии с бердяевскими тезисами. Более того, Кандинский прямо говорит: «И, как это бывает бесконечно часто, а быть может, и всегда, по таинственным причинам и это движение к утонченно материальному, или, для краткости скажем, духовному, не лишено было исканий в арсенале чисто материальных средств» [4, с. 105]. И это было характерно для нового искусства, в котором Ортега-и-Гассет не случайно увидел своего рода «дегуманизацию». Итак, духовность на самом деле означала деспиритуализацию и устремленность к новым материальным формам, которые как раз и призваны были обеспечить построение нового, идеального мироздания.

В ту эпоху концепт Духовного был чрезвычайно актуален; он наполнился самым разнонаправленным содержанием, но в равной степени отвечал реформаторским, революционным веяниям времен. О. А. Юшкова (редкий специалист, обративший внимание на эту про-

блему) прямо пишет: «Перестроечный пафос эпохи во многом был вызван основной потребностью времени — осознать проблему Духовного. <...> Понимание творчества как некоего вселенского акта — всетворчества — преобразующего мир, в котором будут жить под приматом творческого начала, характерно в равной степени для религиозных философов и авангардистов, невзирая на различия в самом понимании Духовного» [8, с. 122, 124]. И заключает: «В сознании людей сталкивались грандиозные утопические замыслы с конкретными задачами жизнестроения. Духовность понимали как божественную реальность и как иное, по сравнению с материальным, пространство. Утверждение Бога в традиционном понимании оспаривалось реформистскими идеями в области религиозного сознания; одновременно пытались воздвигнуть Бога материального рая на земле. Вера в беспредель человеческих возможностей расшатывалась страхом перед беспомощностью одинокого человека. Эти грани противоположностей определяли поиски нового сознания» [8, с. 126].

Да, проблема духовности как инструмента преобразования всеобщего мироустройства была действительно универсальной и действительно различной по своим трактовкам. Особенно разительной она предстает в связке с, казалось бы, противоположным концептом общественного сознания и исторического факта эпохи — концепта *войны*, подлежащего в данной работе отдельному рассмотрению. Здесь, конечно на первом месте опять оказывается русский философ — Н. А. Бердяев. Именно он не переставал рассматривать войну (Первую мировую) прежде всего как духовный феномен по преимуществу: «Война есть духовное событие, духовная борьба, прежде всего духовная, а потом уже материальная» [3, с. 81]. Война есть возрождение, она чревата новой духовностью, особенно для такой провиденциалистской страны, как Россия. Конечно: «Война — страшное зло, но не только зло, она двойственна, как и многое на свете» [3, с. 11]. Почему так? А вот почему: «Война вызывает чувства столь противоречивые, что почти невозможно привести их к согласию. Мучительное переживание ужасов войны, подавленность смертью, страданием и разрушением, которые она несет в мир, сменяется гордым сознанием беспредельности сил человека, героизма человеческой природы, лишь прикрытого толстым пластом слишком мирной жизни, но никогда не умирающего. Ленив человек, и огромные духовные силы его дремлют. Нужны великие потрясения, катастрофа личная и мировая, чтобы пробудить все силы человека» [3, с. 40]. А главное: «Завоевание духовности есть главная задача человеческой жизни. Но духовность нужно шире понимать, чем обыкновенно понимают. Духовность нужна и для борьбы, которую ведет человек в мире» [1, с. 320]. Ибо: «Духовность связана или с эсхатологией индивидуаль-

ностей, или с эсхатологией всемирно-исторической» [1, с. 325]. Вот почему война оказывается «одухотворенной» «духовной», несущей не только духовный подъем человечества, но нечто большее: после мировой войны «человека ждет не спокойная и мирная жизнь, а какое-то иное, духовное продолжение мировой войны» [3, с. 44]. Все это звучит страшно, но ведь философ всего лишь выражал на своем языке утопистские идеи, витавшие в воздухе и разными людьми высказывавшиеся по-разному.

Создатель «мерц-искусства», своего рода извода концепции Gesamtkunstwerk, К. Швиттерс, делавший буквально помоечные предметы «такими же равноправными факторами, как и краска», в качестве фактурного овеществления новой, идеализированной картины мира, так мотивировал появление своего приема: «Я писал, прибавлял, склеивал, сочинял и осваивал мир... Во мне было как бы отражение революции, не такой, как она была, а такой, какой она должна была быть» [6, с. 188]. С другой стороны: «Искусство, религия <...> идут в одну и ту же область надматериального царства идеального духа, совершенствуя лик свой в зеркальном отражении материала материи <...> становятся высшими категориями над научным миром...» [5, т. 5, с. 208], — писал К. Малевич, выражая общие упования на торжество нового духа, способного преобразить мир.

Направленность творческой воли на тотальное пересозидание всего мироустройства, вселенский размах, космизм, утопизм, претензии на овладение новыми измерениями бытия и обретение власти над временем, историей, самой смертью сочетались — в полном согласии с принципом дополнительности, явившемся одним из фундаментальных открытий авангардной эпохи, — с повышенным вниманием к микроформам сугубо земного мира, к его элементарному составу, к «животно-земляному» началу (Р. Якобсон), ко всему природному, *органичному*, животно-растительному, первородному, к первоматерии жизни, к архаической, дорациональной, а значит, и прелогической, за-умной атомарности.

Отторгая всю мировую культуру во имя создаваемой культуры завтрашнего дня, авангардисты как будто обращаются в поисках опоры к докультурным, дорациональным первоэлементам архаического бытия, единственно способного обеспечить абсолютную — «адамическую» — чистоту культурустроительного материала. «Как будто» — потому что в этой мнимой простоте кроется невероятная сложность. Вообще говоря, примитивистские тенденции авангарда были обусловлены вовсе не появлением в Европе экзотических образцов «примитивных» культур, породивших так называемый афростиль, — таковые, собственно, и были замечены только потому, что отвечали повсеместной потребности в причащении архаической стихийности

бытия, управляемого лишь первобытным чувством ритма и обрядовой единокупности, трибального коллективизма. В самых разных культурах наблюдалось практически одновременное обращение к примитивным, изначальным формам бытия, в которых предполагалось обрести первозданную цельность мировосприятия, призванную заполнить духовный вакуум, образовавшийся после того, как психологизм и интелектуализм дискредитировали себя в качестве культуuroбразующих факторов. Поэтому в авангарде столь ощутима и выпукла материальная вещественность мира, шероховатая, первозданно необработанная фактура письма: пластического, литературного, вообще — текста жизни.

В результате солярная, духовная доминанта дублируется своей противоположностью — теллурически-материальной составляющей, равно принадлежащей мифопоэтическому типу сознания, оперирующему двубращенными мифообразами. С другой стороны, в силу внутренней логики архаизм включал и идеалистическую устремленность к утопии, к мифообразу Золотого века. Обе тенденции смыкались в мифологическом коде первоначалия бытия, выводящем к концепту вселенскости, космизма. Об этом ярко свидетельствуют рассуждения К. Эдшмида в той же речи, где теллуризм и космизм оказываются взаимообратимыми категориями: «человек простой, безыскусный <...> отдается природе, он часть ее. <...> Он понимает мир, он сросся с землей. <...> Вот он стоит перед нами, абсолютно первозданный... Он часть космоса, вернее, космического чувства» [7, с. 307]. Вектор слияния с мировой органикой выводит на целый ряд взаимосвязанных концептов: это и «космическое сознание», присущее авангардистской ментальности, и стремление творить, сообразуясь с законами природного мира, а не с рацию- и логоцентристским строем цивилизации, и теллуризм с анималистской и примитивистской составляющими, и ориентация на синтез форм, совокупно-целостное творение (в продолжение идеи *Gesamtkunstwerk*), и, наконец, совмещение всех аспектов человеческого и внечеловеческого бытия в идее абсолюта, воплощенного в Нуле.

Именно эта идея постулировалась К. Малевичем в начале 1920-х гг. «Сущность природы неизменна во всех изменяющихся явлениях», писал художник и выводил следующую формулу: «Бог, Душа, Дух, Жизнь, Религия, Техника, Искусство, Наука, Интеллект, Мироззрения, Труд, Движение, Пространство, Время = 0» [5, т. 1, с. 273]. Но проставленный Малевичем огромный ноль, в тексте соизмеримый по величине с колонкой перечисленных понятий, означает не отрицание, а утверждение бесконечности, космической всеобъемлемости бытия, в которую должны быть вписаны и искусство, и жизнь человека, и творимые им по законам мироустройства высшие, т. е. супре-

матические, формы жизнеискусства, устремленные к абсолютному совершенству.

Уже из этого краткого изложения становится очевидным, что понятие Духовного в поэтике авангарда наполнено совершенно специфическими смыслами, одновременно и трансцендентными и теллурически вещными, бытийными и плотскими, что постигается только в проблемном поле модернистского миропонимания.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1 Бердяев Н. О назначении человека. М.: Республика, 1993. 383 с.
- 2 Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства: в 2 т. М.: Искусство: ИЧП «Лига», 1994. 542 с. + 510 с.
- 3 Бердяев Н. А. Футуризм на войне: Публицистика времен Первой мировой войны. М.: Канон +, ОИ «Реабилитация», 2004. 384 с.
- 4 Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства. М.: Гилея, 2001. Т. 1. 391 с.
- 5 Малевич К. Собр. соч.: в 5 т. М.: Гилея, 2004. 403 с. + 380 с. + 394 с. + 364 с. + 628 с.
- 6 Фомин Д. В. Курт Швиттерс о коллаже, беспредметном искусстве и русском авангарде // Русский авангард 1910–1920-х годов: проблема коллажа. М.: Наука, 2005. С. 182–215.
- 7 Эдмид К. Экспрессионизм в поэзии // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 300–302.
- 8 Юшкова О. А. Русский авангард. 1910–1920-е годы. М.: Галарт, 2008. 223 с.
- 9 Descharnes R., Néret G. Salvador Dalí. Köln, 1992. 224 S.

REFERENCES

- 1 Berdyaev N. *O naznachenii cheloveka* [The Destiny of man]. Moscow, Respublika Publ., 1993. 383 p. (In Russ.)
- 2 Berdyaev N. *Filosofia tvorchestva, kul'tury i iskusstva: v 2 t.* [Philosophy of creative work, culture, and art: in 2 vols.]. Moscow, Iskusstvo: IChP "Liga" Publ., 1994. 542 p. + 510 p. (In Russ.)
- 3 Berdyaev N. A. *Futurizm na voine: Publitsistika vremeni Pervoi mirovoi voiny* [Futurism at war: Essay of the WWI period]. Moscow, Kanon +, OI "Reabilitatsiia" Publ., 2004. 384 p. (In Russ.)
- 4 Kandinsky V. V. *Izbrannye trudy po teorii iskusstva* [Selected works on the theory of Art]. Moscow, Gileia Publ., 2001. Vol. 1. 391 p. (In Russ.)
- 5 Malevich K. *Sobr. soch.: v 5 t.* [Col. works: in 5 vols.] Moscow, Gileia Publ., 2004. 403 p. + 380 p. + 394 p. + 364 p. + 628 p. (In Russ.)
- 6 Fomin D. V. Kurt Shvitters o kollazhe, bespredmetnom iskusstve i russkom avangarde [Kurt Shvitters about collage and non-objective art in Russian avant-garde]. *Russkii avangard 1910–1920-kh godov: problema kollazha* [Russian avant-garde of the 1910s–1920s]. Moscow, Nauka Publ., 2005, pp. 182–215. (In Russ.)

7 Edshmid K. Ekspressionizm v poezii [Expressionism in poetry]. *Nazyvat' veshchi svoimi imenami. Programmnye vystupleniia masterov zapadno-evropeiskoi literatury XX veka* [To call things by their own names. Manifests of the masters of the 20th Century Western-European literature]. Moscow, Progress Publ., 1986, pp. 300–302. (In Russ.)

8 Iushkova O. A. *Russkii avangard. 1910–1920-e gody* [Russian avant-garde. 1910–1920s]. Moscow, Galart Publ., 2008. 223 p. (In Russ.)

9 Descharnes R., Néret G. *Salvador Dalí*. Köln, 1992. 224 S.