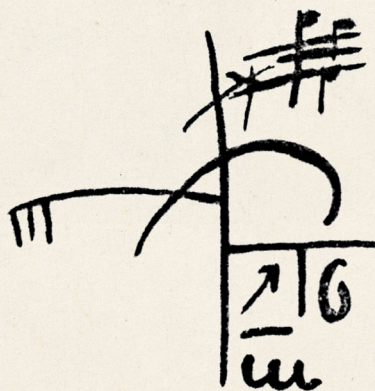


НОВЕЙШИЕ ИССЛЕДОВАНИЯ РУССКОЙ КУЛЬТУРЫ

Выпуск второй

Екатерина Бобринская

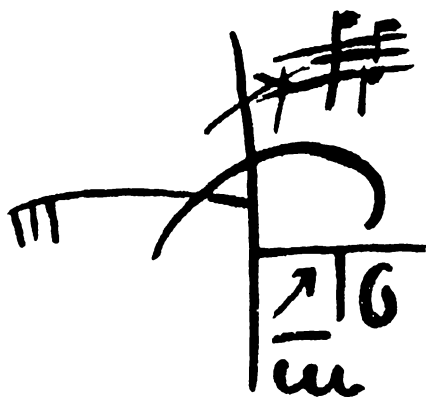
РУССКИЙ АВАНГАРД: ИСТОКИ И МЕТАМОРФОЗЫ



«Пятая страна»

ЕКАТЕРИНА БОБРИНСКАЯ

РУССКИЙ АВАНГАРД: ИСТОКИ И МЕТАМОРФОЗЫ



«ПЯТАЯ СТРАНА»
Москва
2003

«...Искусство со стороны его высших возможностей есть и остается для нас чем-то отошедшим в прошлое. Вследствие этого оно также потеряло для нас характер подлинной истинности и жизненности, и оно теперь уже перестало отстаивать в мире действительности свою былую необходимость, не занимает в нем своего прежнего высокого положения»¹. Это пессимистическое рассуждение Гегеля, относящееся еще к середине XIX столетия, вероятно, можно считать одним из первых симптомов приближения тех фундаментальных и стремительных изменений привычного облика искусства, которыми был отмечен ушедший XX век. «Умирание искусства» (В. Вейдле), «конец искусства» (А. Данто), исчезновение искусства «в трансэстетике банальности» (Ж. Бодрийяр), «делокализация предмета искусства» (П. Вирильо) стали постоянными темами при обсуждении основных проблем культуры прошлого века.

Пожалуй, ни одно столетие не было отмечено такими радикальными трансформациями не только привычного для европейского человека Нового времени облика искусства или способов его социального функционирования, но и самих критериев узнавания искусства, способов разграничения искусства и не-искусства. Этот процесс размывания устойчивых координат внутри «мира искусства», устойчивых границ самого «мира искусства» и стал тем внутренним сюжетом, который объединил собранные в этой книге статьи.

Очевидно, что эти свойства наиболее отчетливо проявились во второй половине и в конце XX века. Однако меня интересовал в большей мере момент их зарождения, иногда демонстративный, иногда скрытый процесс трансформации привычных контуров искусства и способов его существования в культуре. Именно поэтому практически все статьи посвящены искусству авангарда первой трети столетия.

Особые качества открытости, разомкнутости смысловых контекстов искусства интересовали меня в серии работ, посвя-

¹ Гегель Г. В. Ф. Лекции по эстетике // Гегель Г. В. Ф. Сочинения. М., 1938. Т. 12. С. 12.

щенных проблемам взаимодействия искусства авангарда не только с культурным контекстом своего времени, но и с самыми архаичными компонентами европейской культурной традиции. Изменение привычных и устойчивых границ искусства в процессе взаимодействия различных видов художественного творчества (прежде всего литературы и изобразительного искусства) — это еще одна тема, объединяющая ряд статей сборника. Сложению новых техник и видов творчества, изменению традиционного облика произведения искусства, критериев его оценки и способов восприятия посвящено исследование коллажа и фотомонтажа. И, наконец, формирование особых способов функционирования произведений искусства, их взаимодействия с социальным контекстом интересовали меня в статье о советской живописи.

Конечно, в помещенных здесь текстах проблематика трансформации границ искусства только намечена. Эта книга отражает в большей мере процесс поиска и приближение к теме, чем ее всестороннее исследование.

Собранные в этом сборнике статьи были написаны в разное время. Некоторые из них ранее уже были опубликованы (иногда в сокращенном варианте) в различных изданиях. Некоторые печатаются впервые.

В заключение хотелось бы поблагодарить за советы и внимание к моим работам коллег из Государственного института искусствознания — сотрудников сектора Изобразительного искусства, на заседаниях которого обсуждались многие статьи этого сборника. Слова особой благодарности я хотела бы сказать Дмитрию Владимировичу Сарабьянову, моему учителю, чьи работы всегда служили для меня источником вдохновения.

Едва ли в современной истории искусства можно найти более противоречивые и постоянно изменяющиеся концепции, чем концепции авангарда и декаданса (очевидно, только постмодернизм может составить им некоторую конкуренцию). И та и другая с трудом могут быть замкнуты в определенных исторических рамках. И в самосознании художников, и в критических суждениях они выступают как переходные, ориентированные на пересмотр существующих эстетических кодов. И та и другая концепции находятся в парадоксальных отношениях с исторической традицией. Более того, по отношению друг к другу декаданс и авангард оказываются в столь же парадоксальных и противоречивых отношениях — зависимости и отторжения. Можно предположить, что эта взаимосвязь существует на уровне простого и случайного взаимодействия «конца» и «начала», когда обрывки траекторий, заданных в предшествующий период, еще некоторое время продолжают инерционную жизнь. Однако дело обстоит не столь очевидным образом. И, скажем, многие современные итальянские историки литературы не без оснований используют термин «il decadentismo» как равноценный в смысловом отношении термину «модернизм».

Декаданс, противостоявший своим предшественникам (романтизму и натурализму) и одновременно никак не желавший укладываться в символистские схемы, представляет собой, вероятно, одно из самых неопределенных и ускользающих от жестких научных описаний течений в европейской культуре последних ста лет. Декадентский «стиль» — условное и при строгом подходе даже невозможное словосочетание. Декаданс принципиально чужд стабильным, коллективным и отторгнутым от индивидуальности формам существования искусства. И если возможно говорить об элементах, составляющих «стиль» декаданса, то они будут определять его по большей части через категории отсутствия и неопределенности: зыбкость границ, фрагментарность, переходность и т.д. Возможно, именно поэтому и не удастся жестко очертить границы этого явления. Появившись буквально на несколько лет, декадентство затем получает вторую — часто пародийную и очень долгую — жизнь, с одной стороны, в массовой культуре, а с другой — его образы и темы постоянно мерцают в разного рода художественных течениях, по отношению к которым обычно используется термин «авангард».

Как правило, декаданс ассоциируется с эстетской рафинированностью, нервической утонченностью, экзальтацией индивидуализма и шопенгауэровским пессимизмом. Все это, конечно, весьма далеко от наступательной и «варварской» эстетики авангарда. И тем не менее именно с декаданса следовало бы начинать историю художественного радикализма в его современных формах. «Пафос отчужденности и борьбы», привнесенный в европейскую культуру декадентами, оказался исходным импульсом для большинства радикальных художественных течений как исторического авангарда, так и западного нео-авангарда 50–60-х годов XX века. «Отрицательный», нигилистический характер отношений искусства с социальным и культурным контекстом, определяющий облик авангардистских движений, впервые программно был заявлен в эпоху декаданса, прозвучав тогда в качестве ответа на поражение традиционного искусства перед новым «буржуазным» и «цивилизованным» миром. Этот пессимистический исток авангардистской агрессивности, со временем отошедший на второй план, тем не менее серьезно усложняет вопрос о собственной природе авангардного искусства.

* * *

Как определенное течение в культуре (и прежде всего в литературе) декаданс возникает в 80-х годах XIX века, хотя отдельные его признаки отмечаются в творчестве некоторых литераторов еще в середине столетия¹. Иногда декаданс трактуют чрезвычайно широко, определяя этим словом все искусство *fin de siècle*, иногда, напротив, относят его только к группе французских литераторов, сотрудничавших в журнале А. Байи «Декадент». Как бы то ни было, в глазах историка искусства декаданс похож больше на странный фантом, чем на традиционное художественное направление.

В изобразительном искусстве не сложилось ни одного объединения с отчетливо декадентской эстетикой. Чаше всего декаданс смыкался с символизмом, но все же сохраняя определенную дистанцию. Р. Рид, в книге «Стиль декаданса», пытавшийся выделить именно «стилевые» характеристики этого направления, в изобразительном искусстве таковыми считал: фрагментацию композиции, ее распадение на отдельные элементы, смысл и соотношение которых друг с другом могут быть восстановлены только с помощью интеллектуальных усилий². «Стиль» декаданс, как считает Рид, превращает картину в своеобразный «ассамбляж деталей», независимых друг от друга и наделенных определенными значениями. Картину становится возможно читать подобно тексту. Зритель, рассматривая такое произведение, должен сам конструировать новые смыслы из разрозненных деталей, и в целостном, законченном виде картина обретает возможность существования только в сознании зрителя.

Среди художников, либо в отдельных произведениях, либо в общей стилистической манере связанных со «стилем» декаданса, Рид называл Моро, Кнопфа, Бердсли, Ропса, Бредена и некоторых других.

В Россию информация о декадентской эстетике проникает в конце 90-х годов XIX столетия. Сложные соотношения между символизмом и декадансом, борьба с декадентством, начатая символистами в 1900-е годы, а также негативный оттенок самого слова определили неудачную судьбу декаданта в истории русской культуры, в которой ему было отведено место несущественного и малопримечательного эпизода. Однако для истории нового искусства XX столетия этот эпизод следует считать достаточно значимым. В. Марков в статье «К вопросу о границах декаданта...» отмечал: «Вполне возможно, что явление, возникшее в России в начале 1890-х гг. под названием “декадентства”, было и глубже, чем кажется, и не таким кратковременным, как думают. Его черты можно наблюдать в 1924 г., а если присмотреться, то и позже... декаданс — явление, плохо до сих пор описанное, малоизученное, неясное, запутанное, — может оказаться не только ключом к пониманию русской поэзии начала XX века, но и ее скелетом... признать это мешает, возможно, только отрицательный, “упадочнический” оттенок слова... гипнотизирующий не только самих поэтов, но и исследователей»³.

Начало русского декадентства Марков условно датирует лекцией Мережковского «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», прочитанной в октябре 1892 года, или первым выпуском сборника «Русские символисты» (март 1894 г.). Подобно европейскому, русский декаданс также оказался в высшей степени неопределенным и ускользающим феноменом.

Чаще всего русская критика рассматривала декадентство как негативное явление или ущербный вариант символизма. Аким Волынский, например, оставлял в качестве единственного положительного свойства декадентства его антипозитивистскую направленность — «Декадентство вылось реакцией искусства против материализма»⁴. Правда, иногда наряду с этим звучали и прямо противоположные оценки. «Можно сказать с уверенностью, — писал, например, Мережковский, — что если когда-либо суждено зародиться самобытной русской культуре, то она вырастет из русского декадентства, из этого малого горчичного зерна»⁵.

Современный историк литературы З. Минц рассматривала «декадентство» и «соловьевство» (или старших и младших символистов) как тапы становления единого символистского движения и одновременно как устойчивые полюсы, к которым тяготели те или иные художники⁶. В качестве основных элементов эстетики декаданта она называла: неприятие буржуазной действительности, наступательный эстетизм, утверждающийся через отрицание, эстетизация зла, предельный индивидуализм, различные формы эпатажа⁷. Очевидно, что некоторые из этих характеристик вполне могут быть переадресованы авангардному искусству.

В исследованиях западных историков уже давно указывалось на связи авангарда и декаданта XIX века. Р. Поджоли в книге «Теория авангарда», впервые опубликованной в 60-х годах, несмотря на то, что

более привычно было соотносить декаданс с романтизмом, называл именно его по сути дела первым авангардным течением в европейской культуре⁸. Большинство современных западных исследователей сходятся в том, что декаданс стал первым течением в истории модернизма.

Связи русского авангарда с эстетикой декаданса еще практически не изучены и, конечно, требуют специального анализа. Возможно, более тщательное исследование этой проблемы позволит не только уточнить генеалогию русского авангарда, но и выявить некоторые сквозные тенденции в русской культуре конца XIX и начала XX века. Я остановлюсь лишь на одном аспекте этой проблемы, позволяющем проследить истоки некоторых установок авангардной эстетики.

Декаданс и авангард — две культурные концепции, вероятно, наиболее ярко воплощающие символические границы исторического сознания, фиксирующие моменты кризиса и сбоев в поступательном движении истории. Зарождающиеся на рубеже веков подозрения об иллюзорности многих построений западного разума, и прежде всего о версии истории, следующей логике линейного восхождения, в равной мере питали и декадентскую и авангардную культуры. И декаденты и авангардисты представляли себя людьми, существующими на сломе исторического времени, живущими в период истощения прежних ритмов и прежних законов движения времени. При этом важно отметить, что границы истории и границы культуры для них оказывались практически тождественны. Кризис исторического сознания оборачивался одновременно кризисом культуры, существование которой вне исторической перспективы требовало серьезного переосмысления. Обостренное ощущение границ культуры, границ искусства, попытки заново прочертить эти границы и стали, на мой взгляд, одним из основных связующих элементов между декадентством и ранним авангардом.

* * *

Начало прошлого века в русской культуре, как известно, отмечено борьбой символистов с декадентами. Надо подчеркнуть, что к моменту появления новых течений в искусстве 1910-х годов декаданс уже обрел ореол отверженности, противопоставленности символизму. Авангард, в значительной степени формировавший свои позиции на отрицании символистской эстетики, нередко вспоминал о декадансе как первом опыте нового искусства, находя именно с ним определенное родство своих собственных поисков.

Современникам первых выходов на сцену культуры авангарда эта связь была, вероятно, более заметна. «Футуризм, как это признают теперь сами его апологеты, — это возрожденное декадентство» — подобные суждения часто звучали в начале XX века⁹. В одной из рецензий на сборник футуристов «Пошечина общественному вкусу», принадлежавшей известному критику А. Измайлову, можно было прочитать: «Вся

нижка новых декадентов полна невероятными дикостями и намеренными вычурами»¹⁰. Несколько ранее аналогичным образом он оценил «Студию импрессионистов», увидев в сборнике «возрождение декадентства чистейшей и первичной фазы»¹¹. Газетные отзывы на выступления, выставки и публикации авангардистов часто уже в своих заговках давали заключение о явном «декадентском» характере новых тенденций. Рецензия на лекцию Кульбина о роли подсознательного в жизни в одной из газет была озаглавлена: «В бедламе у декадентов», а выставку групп «Треугольник» и «Венок» — «Соединенная выставка декадентов»¹².

Н. Бердяев в своей лекции «Кризис искусства» также отмечал очевидную связь между декадентством и футуризмом, находя точки пересечения между ними в особом типе мироощущения, порожденного современной похотью. «Ныне все стало динамическим, все статически-устойчивое разрушается, сметается скоростью механического движения... Декадентство было первоначальной стадией этого процесса... Футуризм — последующая стадия этого процесса»¹³.

О декадентстве, ставшем первым опытом знакомства с современным искусством, вспоминают многие русские поэты авангарда. Каменский, рассказывая о работе актером в Николаеве в труппе Вс. Мейерхольда, выделял такой памятный эпизод: «Мейерхольд организовал вечер поэзии “декадентов” — Брюсова, Блока, Вяч. Иванова, Бальмонта, Солоуба, Кузмина, Андрея Белого. Актеры читали стихи новых поэтов в черных одеяниях, среди черных сукон, при больших свечах, с аналоем посередине сцены»¹⁴. В своих воспоминаниях «Наш выход» Крученых также отмечал знакомство с декадентством: «Особенное влияние на меня имели “столичные” учителя рисования. Они знакомили с “декадентством”, говорили об импрессионистах»¹⁵.

В изобразительном искусстве, если придерживаться характеристик декадентского «стиля» Риды, то среди художников авангарда его элементы можно отметить, например, у Павла Филонова (особенно в таких его вещах, как «Головы», 1910, «Мужчина и женщина», акв., 1912–13, «Композиция со всадником»), в некоторых работах Н. Кульбина («Завес», 1916 и др.), в ранних произведениях И. Клыона («Портрет жены художника», 1910).

Однако стилевые определения декаданса представляются все же не только актуальными и бесспорными. Более существенно, на мой взгляд, указать на некоторые общие эстетические установки, позволяющие, несмотря на безусловные различия, рассматривать декаданс если не как прямого предшественника авангарда, то как направление, в рамках которого были сформулированы положения, получившие развитие в искусстве XX века¹⁶.

Интерес к сфере интуитивного, часто иррационального опыта лежал в основе мироощущения и декаданса, и раннего авангарда. Во мно-

гом именно он оказался источником мистицизма и связанных с ним элементов нигилизма, присущих этим течениям. Субъективная мистика становилась также импульсом для переосмысления границ искусства, а точнее — подводила к самым границам культурного пространства. «Всякий мистицизм, — как отмечал один из философов начала века, — возникает там, где не соблюдаются последние границы между... сферой культурного творчества, или, иначе, культурных ценностей, и сферой иррационального переживания, ни в каких культурных ценностях не отлагающегося. Мистицизм и означает в таком случае несоблюдение последних границ... безнадежную попытку охватить понятием иррациональное, найти форму для абсолютно лишенной формы, для абсолютно единого и неразложимого переживания... Поскольку культура есть совокупность реализованных абсолютных ценностей, мистика лежит вне культуры»¹⁷. И для декаданса, и для авангарда «область культуры, т. е. предметных ценностей, кристаллизующихся вне личности, от нее отрешенных»¹⁸, оказывалась недостаточной для воплощения нового мироощущения. И то и другое движение пыталось кристаллизованный, жесткий контур искусства расплавить, переместить его в пространство «сверхкультурное». («Мои современники являются созвездием заумного, внекультурного строя живого духа», — писал в одной из статей К. Малевич¹⁹.)

* * *

В. Марков в уже упоминавшейся статье отметил один факт, заслуживающий, на мой взгляд, внимания. В 1913 году — в период наиболее громких выступлений футуризма — среди сотрудников альманаха «Очарованный странник», связанных с эго-футуристами, разворачивается усиленная пропаганда декадентской эстетики. «Декаданс, — утверждается на страницах альманаха, — это те золотые ворота, которые ведут в таинственный мир свободных блужданий поэта»²⁰. На некоторых аспектах этой пропаганды, намечающих точки пересечения русского декаданса XIX века и авангарда, хотелось бы остановиться более подробно.

«Подполье» — это слово по отношению к декадентству употреблял уже Мережковский, описывая с его помощью особое состояние свободы, обретенное декадентами. «Они купили свободу, может быть, слишком дорогою ценою: совсем ушли из общественной в последнее одиночество, зарылись в подземную тьму и тишь, спустились в страшное “подполье” Достоевского»²¹. В статьях альманаха «Очарованный странник» (особенно у В. Ховина) эта мифология ухода в подполье («в совсем другое, умозрительное подполье») становится едва ли не главным мотивом. «В отъединенности подполья под “лакейский свист толпы” и господствующей критики декаденты, окрыленные новыми видениями, пафосом отчужденности и борьбы, были созидательным, вдохновенным течением»²².

Именно метафорическое «подполье», как полагали авторы альманаха, способно было защитить искусство от «буржуазности», «журнализма» и прочих примет наступающей цивилизации. Тема «подполья», думаю, не случайно всплыла в 1913 году — в год наибольшего массового успеха футуризма и в альманахе эго-футуристов, вероятно, в наименьшей степени защищенных от массовых вкусов. «Хочется снова ворот в подполье и предпочитаешь “лакейский свист толпы” ее признанию», — констатировалось в одной из статей «Очарованного странника»²³.

И у Мережковского, и у авторов эго-футуристического альманаха «подполье» было мифологическим кодом для обозначения определенного мироощущения, средством обретения определенных внутренних качеств. И в том и в другом случае эти качества могут быть определены словом «анархизм» (конечно, не ограничивая его политическим значением). Анархизм, как писал в одной из своих работ Кропоткин, «отвергает всякую предустановленную форму, окаменевшую под видом закона... ищет гармонию в постоянно-изменчивом равновесии между множеством разнообразных сил и влияний, из которых каждое следует своему пути»²⁴. Именно этот отказ от «предустановленных форм», причем в самых радикальных версиях, связывался с образом «подполья». «“Подполье” есть предельный анархический бунт личности, — подчеркивал Мережковский, — не только против общественного, но и против мирового порядка, метафизическое “непрятие мира”»²⁵. Анархизм как фрагментация, хаотизация реальности, лишение внешнего мира его устойчивых, жестких граней, размывание границ «внешнего» и «внутреннего», смещение смыслов и отказ от логических нормативов — такой «анархизм» был свойственен и декаданству, и многим проявлениям раннего русского авангарда.

Еще один момент, на который обращают внимание авторы «Очарованного странника», также связан с анархическими импульсами в основе декадентского мироощущения, не позволяющими вписать его в какие-либо строгие рамки школ и канонов. Любое художественное течение, следующее заветам декадентской эстетики, «вступившее на путь утверждения свободы творческого произвола», должно было «прийти к отрицанию всякой значительности и всякого смысла существования школ, ибо как же может существовать значительность и смысл этого вопроса для тех, кто верен заветам декаданса»²⁶. Аналогичное непрятие школ, устойчивых объединений и канонов стало, пожалуй, определяющей чертой раннего русского авангарда.

И наконец, еще один постоянно возникающий мотив — неудача, «провал» декадентского бунта. Критика наличной культуры и попытка создать из «воскрешаемых» осколков прошлого, из фрагментов экзотического и «чужого» или же из отвергнутого сегодняшним днем модель альтернативной культуры были основной пружиной декаданса.

Увидев современный мир в «состоянии негативности», как мир, который должен измениться, как мир отрицаемый, декаденты первые предприняли попытку прочертить в нем новые траектории для искусства. Однако, как подчеркивали авторы альманаха, «бунт “мальчишек”, объединенных в декадентстве, трагически и неожиданно оборвался; вознесенные к высотам громадного творческого напряжения и лирического экстаза, не декаденты ли испугались своей гордости, своего подвига одиночества»?²⁷ «Так “оборвался” модернизм и расплылся по враждебным еще недавно журналам; стерлись грани между группой бывших литературных новаторов и протестантов и господствующей литературной мыслью; мертвый образец и дух профессионализма подавил былую самобытность новых художников»²⁸.

Этот «провал» декадентского бунта почти буквально соотносится на страницах «Очарованного странника» с «провалом» футуристического бунта. В статье «Голос из подполья» В. Ховин, называя футуристами «всех тех, кто сознательно или бессознательно, искренне или прикидываясь, связывал себя с новаторством, бросал свое творчество в “громокипящий” котел сегодняшнего литературного бунта», утверждал и одновременно спрашивал: «Весь вопрос о русском футуризме и сводится к вопросу об этом бунте... был ли бунтовщический энтузиазм, или была только видимость его»²⁹. Ответ автора отрицательный. Причем, как и в случае с декадентским бунтом, неудача объяснялась, с одной стороны, выходом из «подполья», нарушением дистанции с «болотом журналистики», а с другой — сверхэстетическими задачами, поставленными перед искусством и декадентами и футуристами, задачами в сфере искусства, очевидно, нерешаемыми и обреченными на «провал».

Подобные «провалы» стали постоянным фактом в истории модернизма, по сути дела, неотъемлемым элементом искусства, пытающегося прежде всего быть современным и потому обреченного постоянно испытывать страх упадка³⁰. Обостренное чувство сжимающегося, уходящего времени, ужас перед неизбежным закатом и погоня за современностью — эти нераздельные компоненты модернизма впервые наиболее отчетливо были сформулированы в эстетике декаданса и авангарда, обозначивших на рубеже столетий два полюса, два пограничных состояния искусства XX века.

* * *

Одной из типологических общностей между авангардом и декадентством можно считать стремление к экзистенциальному переживанию творчества, к экзистенциальному риску, что составляет не просто бытовой фон или эмоциональную атмосферу вокруг искусства, но непосредственно диктует логику новой формы. «Декадентство в России имело значение едва ли не большее, чем где-либо в Западной Европе, — писал Мережковский. — Там оно было явлением по преимуществу эсте-

тическим, т. е. от реальной жизни отвлеченным; в России — глубоко жизненным»³¹.

От культуры декадана ранние формы авангарда усвоили тяготение к «внелитературному» (по словам Гуро) творчеству, творчеству жизни. При этом и у авангардистов, и у представителей декадентской культуры можно отметить определенное тяготение к прямолинейности в трактовке жизнетворчества (раскраска лиц, эпатажные костюмы — это все типично декадентские поведенческие «жесты», усвоенные авангардом).

С эпохи декадана творчество художника в значительной мере становится «поведением», «жестом», выстроенной определенным образом стратегией существования в пространстве культуры. Рядом с производением искусства практически равноценную значимость приобретают стиль, манера жизни и поведения, сплавляющиеся со стилем искусства. Кроме того, сама жизнь для декадента должна подчиняться искусству, имитировать искусство, перемещавшееся с книжных страниц или живописных полотен в повседневность. Таково было одно из основных условий декадентской эстетики, атаковавшей обыденное и реальное на их собственной территории. Именно декаданс изобретает многие поведенческие формы, обычно связываемые с авангардом. Например, специфический «жанр» художественной деятельности — «эпатаж буржуа» или скандал как новый инструмент репрезентации искусства.

Декаденты, пожалуй, первыми столь решительно вступили на территорию повседневности, используя искусство как инструмент критики и деконструкции существующих эстетических, социальных и моральных норм. Их нигилистическая атака была нацелена главным образом на художественные вкусы, моральные ценности и сам «стиль» существования так называемого среднего класса. Однако эта позиция, выталкивающая художника на зыбкую почву повседневности, где нет опоры на устойчивые эстетические ценности, таила в себе вероятность возникновения достаточно двусмысленных ситуаций, избежать которых позднее не смог и авангард.

Некоторые исследователи трактуют декаданс как часть более широкого процесса перехода европейской культуры от романтизма к модернизму, сопровождающегося трансформацией «фольклорного» в «массовое»³². На глубокую и противоречивую зависимость декадентского искусства от массовых вкусов одним из первых обратил внимание Ницше. И хотя декаденты были весьма решительны в своих отрицаниях, их искусство демонстрировало многочисленные вариации парадоксальной зависимости самих «отрицающих» от «отрицаемого». Часто именно это и предопределяло появление двусмысленных изводов аристократического декадентства в декадентстве массовом с неизменными атрибутами-пугалами обывательского сознания: наркотиками, сатанизмом, гомозеротизмом, алкоголем и проч. Эта сложная диалектика ин-

дивидуального и массового стала также одной из принципиальных проблем для русского авангарда 1910-х годов.

Театрализация культуры и шире — жизни в эпоху *fin de siècle* и позднее, в 1910-е годы, не только демонстрировала в наиболее доходчивых и наглядных формах атаку искусства на повседневность. Театрализация жизни как в декадентской, так и в авангардной культуре указывала на рождение в искусстве принципиальной проблемы, связанной с исчезновением очевидных и легко опознаваемых границ того, что принято называть художественным произведением.

В какой мере «белый бархатный костюм с парчовым жилетом» декадентов или «вишневый фрак при зеленой бархатной жилетке» Д. Бурлюка, «желтая кофта» и «розовый смокинг» Маяковского, «вместо галстука — букет пармских фиалок» или деревянные ложки в петлицах могут быть связаны с искусством? В отношении декаданса и авангарда на этот вопрос уже невозможно ответить вполне определенно. Странности житейского поведения и причудливый стиль одежды, бесспорно, можно отметить у художников или поэтов в разные времена. Но, например, Байрон, также создавший особый жизненный стиль, особую манеру поведения и даже особый тип моды (получившей, кстати, также свой массовый дубликат), едва ли мог претендовать на трактовку их как самостоятельных художественных «жестов». Для декадентов и позднее для авангардистов эта сфера открыла перед художником возможность, по словам Евреинова, «самому стать произведением искусства», окончательно размыв устойчивую прежде границу между искусством и жизнью. Искусством теперь и в прямом смысле слова мог стать жест. В. Гнедов, как известно, создал «Поэму конца», лишенную какой-либо словесной или буквенной формы, а исполнявшуюся только жестами рук. В текучей «анархической» реальности, открывшейся перед декадентами и авангардистами, прочертить отчетливые границы искусства становилось все труднее. В. Каменский в одной из статей писал о приближении времени, когда «искусство часа жизни станет самоценным художественным произведением, рожденным мгновением осознанной красоты»³³. «Самопортрет» Маяковского — «половина цилиндра и черная перчатка, прибитые или приклеенные к стене, выкрашенной черными полосами»³⁴, показанный на выставке «1915», представлял своеобразную вещественную формулу этой размытой границы искусства.

Декадентский и авангардистский радикализм в нарушении устойчивых границ искусства объединились в деятельности Н. Евреинова. Его концепция «театра для себя» демонстрировала квинтэссенцию устремлений к растворению границ искусства. «Театрализация жизни», «инстинкт театральности», «театрокрация» — все эти еврейновские лозунги открывали особую сферу «пре-эстетического» творчества. В основе этих тенденций Евреинов — в духе декадентской эстетики — видел «неприятие этого мира... замену его другим, свободно выдуманым и свободно принятым,

как своим»³⁵. «Когда я говорю “театр”, — писал он, обращаясь к метафорике, вполне согласующейся с декадентством и, кстати, нередко привлекавшей внимание и футуристов, — я мыслю преобразование как основу жизни, не умирающей даже в труп, гнилостно преобразующемуся в удобрение, на котором властны расцвести самые нарядные и ароматные цветы»³⁶. Разрушение границ рациональности и принятых культурных канонов было для Евреинова одним из воплощений «воли к театру» (очевидный парафраз Ницше) и соотносилось с тем культом нового и неизвестного, который отличал и декадентскую и авангардистскую эстетику. «Преступив положенные чем-то или кем-то границы, — писал он, — мы тем самым извлекаем из нашего дерзания ту пользу, что вступаем в новый мир, становимся на новую почву, нашу, свою... “Воля к театру” и “воля к преступлению”! — Неужели здесь нет места знаку равенства?»³⁷

Еще одним устойчивым признаком декаданса многие авторы считают использование выразительных средств различных искусств вне их собственной сферы. Для Ницше, например, образцами таких «декадентских» тенденций служили музыка Вагнера, рассчитанная, с его точки зрения, главным образом на театральный эффект, и романы В. Гюго, в которых литературные описания строились по принципу живописных произведений.

Ощущение — подвижное и эфемерное — стало одной из центральных категорий в эстетике декаданса, а затем и футуризма. В соответствии с этой эстетикой ощущений особый интерес художники и поэты проявляли к таким эфемерным элементам в своих произведениях, как запах, вкус, звук, свет. Увлечение эффектами синестезии можно считать еще одним связующим звеном между декадансом и авангардом. Так, образ художника, выбравшего для своего творчества сферу человеческих ощущений — зрение, осязание, вкус, обоняние — и создающего из их различных комбинаций, из тончайших уподоблений вкуса и звука, цвета и запаха прихотливые композиции, живущие часто лишь мгновение, — этот образ возникает в хрестоматии декадентства — романе «Наоборот» Гюисманса. Через несколько лет многие проекты итальянских футуристов будут воспроизводить эксперименты дез Эссента. Сначала в полных наступательного пафоса манифестах «живописи звуков, шумов и запахов» Карры, потом в по-декадентски эротичном «Тактилизме» Маринетти и, наконец, в почти пародийной теории футуристической кухни в 30-е годы. Отзвуки все той же эстетики ускользающих ощущений узнаются у русских футуристов: в утверждениях И. Игнатьева — «давно пора знать, что каждая буква имеет не только звук и цвет, — но и вкус»³⁸; или, например, в рассуждении Н. Бурлюка об утраченном ныне понимании книги как целостного и сложного организма, включавшего в себя во многих культурах не только цвет, осязание, но и запах³⁹.

Эстетика бесформенности, точнее, особое понимание формы — как изменчивой и подвижной — была важным компонентом и декадентского, и раннего авангардного искусства. Раннюю поэзию А. Добролюбова — одного из самых ярких представителей русского декадентства — исследователи его творчества характеризуют как импрессионистическую: «На первый план в ней выступало неясное, неуловимое — мимолетность ощущения, зыбкость чувства, расплывчатость видения»⁴⁰. Эти же характеристики применимы к творчеству Е. Гуро, Н. Бурлюка и ко многим литературным произведениям Д. Бурлюка. Импрессионизм для русских художников и поэтов авангарда часто был связан прежде всего с особым ощущением формы — ее «текучести», готовности к изменениям, в то время как собственно проблема света интересовала их значительно меньше. Зыбкий мир, находящийся в состоянии неустойчивости, — главное свойство «импрессионизма» и русских декадентов, и раннего авангарда.

Матюшин в одной из статей так описывал это новое понимание формы: «Форма — геркулес и часовой организм. С геркулесом борются художники — поэты, все мастера искусства, часы это форма ритма... Если перекрутить завод, пружина лопнет — часы встанут и будут показывать один и тот же час, так как одна и та же форма замирает и становится инертной... Постоянно изменяясь, быть *подвижной*, а не постоянно одной и той же — застывшей»⁴¹.

Неустойчивость границ между различными видами искусства не только вторила общей неопределенности и ускользающим характеристикам литературного или изобразительного искусства, но соотносилась и с более глубокими мировоззренческими установками. «Настоящие “люди из подполья” декаденты-анархисты» (Мережковский) первыми после долгого господства позитивизма решительно вступили на «ночную» территорию человеческой души, сделав искусство инструментом объективации ускользающего и бесформенного мира внутренней «анархии». Разрушение жестких нормативов мышления, стиля поведения и морали, также как и жестких границ между искусствами становилось для декадентов знаком обретения подвижности, условно говоря, границ внутренних. Именно это внутреннее ощущение толкало их на поиски новых художественных средств, порой весьма непривычных и парадоксальных, но способных передать эту неустойчивость внутренних «границ»⁴².

Разрушение устойчивых границ искусства, проявившееся в эстетике декаданта, определило и некоторые тематические пристрастия декадентской культуры. Один из главных, а при известном обобщении, единственный сюжет декаданта — переживание разного рода пограничных состояний. По сути дела, разнообразные вариации этой тематики практически исчерпывают набор основных сюжетов декадентского искусства: преступание моральных или сексуальных табу; разрушение устойчивых социальных границ (показательно в этом плане увлечение многих декадентов анархизмом); нарушение границ, установленных ортодоксаль-

ным религиозным сознанием (декадентский «сатанизм»); границ самого сознания (психоделические опыты с наркотиками) или садизм как нарушение границ тела. С проблемой исчезающих устойчивых границ искусства связана также одна из центральных тем декаданса, ставшая для широкой публики своеобразным опознавательным знаком декадентских творений, — тема смерти. Декадентские рассуждения о смерти часто удивляют своей монотонностью и холодностью. Они воспроизводятся обычно как заданный самим типом повествования рефрен, наделенный только мифологическим, но отнюдь не человеческим, психологическим смыслом. Разного рода истории пересечения или предстояния человека у последней доступной ему границы существуют в декадентских текстах как система условных знаков, отсылающих через сюжетный уровень к переживанию пограничного состояния не столько субъекта, сколько в более широком плане — пограничного состояния культуры.

В значительной мере рассуждения о смерти были спровоцированы ориентацией декадентской культуры на неизвестное и невозможное, заставлявшей искать особую мифологию и особый язык искусства. «Жажда неведомого», «неутолимая мечта», «желание побега от мерзкой повседневности» и «преодоление границ мысли» — именно это вдохновляло декадентов. Смерть оказывалась идеальным знаком абсолютно неизвестного, стоящего по ту сторону человеческого опыта. «Смерть — единственная тема, / Никому не рассказанная очевидцем...» — эта стихотворная строчка, воспроизводящая чисто декадентское мироощущение, принадлежит, однако, одному из радикальнейших русских авангардистов — И. Терентьеву.

Мотивы, так или иначе варьирующие тему смерти, традиционно выступающую символическим знаком самого предельного опыта человеческого сознания, также часто привлекали внимание художников и поэтов авангарда.

Особое пристрастие к этой теме (прежде всего в литературном творчестве) испытывал Д. Бурлюк. В своих поэтических вещах он, как правило, описывал мир, в котором господствуют силы распада:

Природа смрадный труп
Над пустотой полей
Зловония свои развила крылья⁴³.

Человек оказывается всего лишь одним из элементов, одним из атомов этого распадающегося мира. Так, на картине Д. Бурлюка «Купальщицы» с традиционным, можно сказать, классическим сюжетом воссоздается, однако, совершенно чуждый каким-либо классическим ассоциациям мир: природа и человеческие фигуры предстают в момент исчезновения, распада в хаотических волнах красочной материи, поглощающей все формы.

Еще одним компонентом в эстетике декаданса, связанным также с разрушением устойчивых, кристаллизованных форм искусства, стал эф-

фект исчезающего времени. Именно с декадансом приходит новое понимание литературного языка, не пытающегося более воссоздавать целостность временного потока, а разрывающего его, раскалывающего на отдельные фрагменты. Рождается понимание языка как особого материала, особого вещества, с которым работает художник. Язык многих декадентских текстов настойчиво пытается обнаружить свои собственные пределы, собственные границы: запечатлеть ускользающее, вступить в неязыковое пространство, уподобиться застывшим арабескам. Сюжет в декадентской литературе обычно уходит на второй план. Пространственные элементы начинают доминировать над категориями времени, описания вытесняют повествование. Наррация уступает место дескрипции, а дескрипция в свою очередь вытесняется языковыми эффектами, чисто театральным зрелищем стилистической поверхности. «Стиль декаданс, — отмечал один из первых его исследователей П. Бурже, — начинается там, где единство книги распадается, чтобы уступить место независимости страницы, где страница распадается, чтобы уступить место независимости фразы, а фраза — чтобы уступить место независимости слова»⁴⁴. В этом движении язык декадентских произведений вплотную приближается к тому хаотическому, «расплавленному» и «свободному» состоянию, от которого уже один шаг до авангардистских слова и буквы как таковых, до введения в литературные произведения математических, музыкальных и прочих знаков.

* * *

«Ищу необычные запахи, невиданные цветы, неизведанные наслаждения» (Гюисманс) — этот программный лозунг декаданта провоцировал рождение нового отношения художника не только к социальному, но и к культурному контексту. Именно со времени декаданта «жажда неведомого» выталкивает искусство, пытающееся эту жажду утолить, к самым границам культурного пространства, в своеобразное «подполье».

«Мы на крайнем пределе веков!.. К чему оглядываться назад, раз нам нужно высадить таинственные двери невозможного? Время и Пространство умерли вчера. Мы живем уже в абсолютном...»⁴⁵ — такой радикальный вариант декадентской «жажды неизведанного» прозвучал в первом футуристическом манифесте. Эта позиция — «на крайнем пределе», — предписывавшаяся художнику философией будущего и воспроизводящаяся в различных самоописаниях авангарда, порождает существенный парадокс: чтобы удерживать свою авангардную позицию, искусство должно быть отчуждено и удалено от основного потока культуры, от центра культурного пространства, должно существовать в его периферийных, краевых зонах. Следуя логике сакрализации будущего, авангард стремится указывать на то, чего еще нет, стремится вырваться за пределы существующего и занять позицию, в наибольшей мере удаленную от наличного бытия. В силу этого авангардизм как эстетическая

концепция настаивает на максимальной подвижности, на последовательном отказе от завершенности, устойчивости, ориентирует на постоянную смену нового новейшим, изначально закладывая в искусство импульс саморазрушения, внутреннего самоопровержения. Иначе говоря, в каждом авангардном движении, обреченном на погоню за ускользающей современностью, изначально присутствует образ декаданта — страх упадка. Авангардное искусство, каждое мгновение отвергая и опровергая само себя, постоянно находится на границе культуры, постоянно подвергает сомнению свое собственное существование. «Смерть искусству» — это эпатазирующее название сборника стихов В. Гнедова не просто дразнило публику, но выражало одну из глубинных антиномий концепции авангардизма. Такое программное пребывание в пограничной ситуации также служит одним из оснований для сближения авангарда и декаданта.

Авангард принято соотносить с идеями прогресса. Однако эта во многом искусственно спроецированная на весь авангард установка свойственна лишь отдельным моментам в истории авангардного движения.

Устремленность к будущему, безусловно присущая авангарду, на первый взгляд, указывает на его приверженность идее прогресса. Однако даже в футуризме образы будущего существуют отнюдь не в прогрессистской перспективе, предполагающей линейное движение по восходящей, но в перспективе эсхатологической, в перспективе исчерпания и достижения конечной точки истории. Вместо линейного движения от плохого к хорошему или наоборот авангард всегда демонстрирует разрыв в этом однонаправленном процессе и нарушение логической последовательности.

Авангардное искусство стремится исчерпать европейскую культуру до ее первоисточков, раскопать скрытое на дне культурного сознания. И нередко в искусстве авангарда в парадоксальных, а иногда пародийных формах угадываются осколки европейской культуры, уводящие в глубину средневековья и далее к мифическим истокам. Само авангардистское «будущее», как правило, представляет собой спроецированный в грядущее миф золотого века, это всегда нечто логически невозможное, отсутствующее и недостижимое.

Как и всякое радикальное движение, авангард, пытаясь повернуть ход истории вспять, замкнуть концы и начала, нарушает именно прогрессистскую, ограниченную плоскостью сознания логику исторического развития. Устраивая это замыкание в культуре, авангард в значительной мере опирался на опыт декаданта в предшествующем столетии.

Русские футуристы, в отличие от итальянцев, были более прямолинейно и программно далеки от упоения идеями прогресса. Кстати, эту внутреннюю чуждость футуризма «прогрессу» и, напротив, его стремление идти против хода истории улавливали и некоторые современники. Бенуа был не так уж неправ, когда писал о футуризме как о нашествии

варваров, стремящихся прервать и повернуть вспять движение современной культуры. Именно этот «специфический привкус» футуризма и пугал его больше всего: «...ужасом веет... от всего того страшного и грозного, что обвеивает их, что и есть тот могущественный “ветер пустыни”, который готовится разрушить все здание нашего культурного благополучия»⁴⁶. Другие, менее утонченные критики предлагали формулировки более прямые и жесткие: «Футуризм — регресс»⁴⁷.

Сами футуристы своими «дикими выходками» не просто давали повод для упреков в варварстве и разрушении «культурного благополучия», но и в теоретических построениях исходили из представлений, прямо противоположных идеям прогресса. В своих статьях они говорили не о прогрессивном развитии в истории искусства, но о последовательной инволюции, регрессе в культуре. «После былин и “Слова о полку Игореве”, — утверждал Крученых, — словесное искусство падало, и при Пушкине оно стояло ниже, чем при Тредьяковском»⁴⁸. Инволюционные процессы в основе европейской культуры видели также итальянские футуристы и немецкие экспрессионисты.

Упадок и глубокая деградация современной культуры — общий исходный мотив для развития и декадентской, и авангардистской эстетики. При этом и те и другие свою собственную миссию связывали главным образом с расчисткой площадки для новой постройки, с возрождением самих условий для творчества в его наиболее первичном понимании как создание нового, неизвестного, небывшего. Важнейшим условием для этого возрождения креативных возможностей культуры в декадентских и затем в авангардистских проектах становится продуцирование хаотических состояний, рассматривающихся в качестве первичных условий для Творения. Любовь к диссонансам, неустойчивости, к хаосу в искусство последнего столетия приносят именно декаденты. Смешение старого и нового, различных языков, стилей, создание многослойной и диссонансной структуры произведения — одно из принципиальных свойств декаданта, сближающее его с авангардом.

Эстетика диссонанса, «злогласа» последовательно проповедовалась и русскими футуристами. Так, Кульбин развивал концепции о соответствиях диссонансов в искусстве психической структуре человека: «В психике человека есть неправильности. Примеряя к ней совершенную гармонию, мы убеждаемся, что эта риза не вполне идет человеку... Человеческая гармония приспособляется к человеку»⁴⁹.

Последовательное разрушение устойчивости границ искусства и жизни, смешение языков различных искусств, «внутренний анархизм» и в декадентстве и в раннем авангарде приводят к образованию своего рода турбулентного пространства в культуре, в котором создаются не просто коллапсирующие состояния, но в хаотически возникающих сцеплениях и смешениях открывается новое русло для движения.

- ¹ Об эстетике декаданса см.: *Reed R.J.* Decadent Style. Athens: Ohio University Press, 1985; *Carter A.* The Idea of Decadence in French Literature 1830–1900. Toronto: University of Toronto Press, 1958; *Pierrot J.* The Decadent Imagination 1880–1900. Chicago, 1981; *Gioanola Elio.* Il decadentismo. Roma, 1972; *Weir D.* Decadence and the Making of Modernism. Amherst, 1996; *Calinescu M.* Five Faces of Modernity. Modernism. Avant-Garde. Decadence. Kitsch. Postmodernism. Durham: Duke University Press, 1987; *Kuspit D.* The Dialectic of Decadence. Between Advance and Decline in Art. N.Y.: Allworth Press, 2000.
- ² *Reed R.J.* Decadent Style. Athens: Ohio University Press, 1985. P. 129.
- ³ *Марков В.* К вопросу о границах декаданса в русской поэзии // *Марков В.* О свободе в поэзии. СПб., 1994. С. 54.
- ⁴ *Вольнский А.* Декадентство и символизм // *Борьба за идеализм.* СПб., 1900. С. 314.
- ⁵ *Мережковский Д.* Революция и религия // *Русская мысль.* 1907. № 3. С. 25.
- ⁶ *Миц З.* Блок и русский символизм // *Лит. наследство. А. Блок. Новые материалы и исследования.* М., 1980. С. 108.
- ⁷ Там же. С. 109.
- ⁸ *Poggioli R.* The Theory of the Avant-Garde. Cambridge: Harvard University Press, 1994. P. 74–77.
- ⁹ *Закржевский А.* Рыцари безумия. Футуристы. Киев, 1914. С. 83.
- ¹⁰ Цит. по ст.: *Харджиев Н.* «Веселый год» Маяковского // *Харджиев Н.* Статьи об авангарде. М., 1997. Т. 2. С. 32.
- ¹¹ Цит. по кн.: *Крусанов А.* Русский авангард. СПб., 1996. С. 36.
- ¹² Там же. С. 299.
- ¹³ *Бердяев Н.* Кризис искусства. М., 1918. С. 13.
- ¹⁴ *Каменский В.* Путь энтузиаста. М., 1990. С. 415.
- ¹⁵ *Крученых А.* Наш выход. М., 1996. С. 33.
- ¹⁶ Многие ключевые для авангардной эстетики понятия и концепции впервые программно были заявлены декадентами: новое чувство жизни, определяющее необходимость новых форм искусства, ощущение близкого конца старого мира, ориентация на будущее, мифология нового человека. Наконец, один из основных для эстетики авангарда моментов — понятие современности как особой эстетической категории впервые отчетливо было сформулировано также в эпоху декаданса.
- ¹⁷ *Гессен С.* Мистика и метафизика // *Логос.* 1911. № 1. С. 129.
- ¹⁸ Там же. С. 131.
- ¹⁹ *Милевич К. В.* Хлебников // *Творчество.* 1991. № 7. С. 5.
- ²⁰ *Вехин.* Всероссийский литератор // *Очарованный странник.* 1913. № 1. С. 8.
- ²¹ *Мережковский Д.* Революция и религия // *Русская мысль.* 1907. № 3. С. 25–26.

- ²² П.О. Pour Epater les Bourgeois // Очарованный странник. 1913. № 1. С. 7.
- ²³ Там же.
- ²⁴ Кропоткин П. Анархия, ее философия и идеал. М., 1901. С. 15. Об «эстетике анархии» в русском авангарде см. Гурьянова Н. Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Вопросы искусствознания. IX (2/96). С. 390–404.
- ²⁵ Мережковский Д. Революция и религия // Русская мысль. 1907. № 3. С. 26.
- ²⁶ Ховин В. Медь гремющая и кимвал звучащий // Очарованный странник. 1914. № 3. С. 11.
- ²⁷ Там же. С. 9.
- ²⁸ П.О. Pour Epater les Bourgeois // Очарованный странник. 1913. № 1. С. 7.
- ²⁹ Ховин В. Голос из подполья // Очарованный странник. 1915. № 8. С. 4.
- ³⁰ Д. Каспит в статье «Диалектика декаданса» писал: «...чувство упадка, страх перед упадком... совсем не ново и по сути неотделимо от решимости быть модернистом» // Художественный журнал. 1998. № 21. С. 35.
- ³¹ Мережковский Д. Революция и религия // Русская мысль. 1907. № 3. С. 25.
- ³² Weir D. Decadence and the Making of Modernism. Amherst, 1996. P. 16.
- ³³ Каменский В. Статья о футуризме. 1916. РГАЛИ. Ф. 1497.
- ³⁴ Харджиев Н. Поэзия и живопись // Харджиев Н. Статьи об авангарде. М., 1997. Т. 1. С. 27.
- ³⁵ Евреинов Н. Театр для себя. Пг., 1915–1917. С. 37.
- ³⁶ Там же.
- ³⁷ Там же. С. 58–59.
- ³⁸ Игнатьев И. Пресловие к книге В. Гнедова «Смерть искусству» // Гнедов В. Собрание стихотворений. Тренто, 1992. С. 128.
- ³⁹ Бурлюк Н. Поэтические начала // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 79. Авангардисты словно одевают плотью, дают конкретную художественную форму многим чисто литературным фантазиям декадентов. Важно отметить в этой связи, что тематика синестезии приходит в авангард именно из декаданса. В отличие от в значительной степени умозрительных трактовок символистов у декадентов подчеркивался сенсуалистский аспект проблемы, их интересовала главным образом сама материализация невидимых и эфемерных ощущений.
- ⁴⁰ Азадовский К. Путь А. Добролюбова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 125.
- ⁴¹ Матюшин М. Новый путь картины. ОР Музея Маяковского.
- ⁴² Об этих же свойствах авангардистского мироощущения писал в одной из статей Кандинский, отмечая переориентацию в новом

миросозерцании именно на подвижность внутренних границ. «Анархия — это планомерность и порядок, устанавливаемые не внешней, в конце концов несостоятельной силой, а чувством добра. Следовательно, и здесь установлены границы, которые, однако, должно характеризовать как *внутренние* и которые должны будут заменить внешние. И эти границы будут также постоянно расширяться, следовательно, будет постоянно разрастаться свобода, в свою очередь прокладывая путь дальнейшим откровениям». *Кандинский В. К вопросу о форме* // Синий всадник. М., 1996. С. 54.

⁴³ *Бурлюк Д.* Требник троих. М., 1913. С. 82.

⁴⁴ *Bourget P.* Essais de psychologie contemporaine. Paris, 1893. P. 24.

⁴⁵ *Маринетти Ф. Т.* Первый манифест футуризма // Маринетти Ф.Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 107.

⁴⁶ *Бенуа А.* Кубизм или кукишизм? Речь 23 ноября 1912 г.

⁴⁷ *Первухин М.* Псевдофутуризм // Современный мир. 1914. № 3. С. 174.

⁴⁸ *Крученых А.* Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов... С. 65.

⁴⁹ *Кульбин Н.* Свободное искусство как основа жизни // Манифесты и программы русских футуристов... С. 18.

«МИФ ИСТОКА» В РУССКОМ АВАНГАРДЕ 1910-х ГОДОВ

«Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф, и наоборот»¹. В этом фрагменте из декларации кубофутуристов, опубликованной в «Садке Судей II», мне хотелось бы сделать акцент на второй части. Суть ее, очевидно, можно свести к следующему — умирая, разрушаясь, миф порождает слова, устойчивые метафоры; оставляет в языке некие отпечатки, почти не подверженные рефлексии, живущие своей собственной жизнью. Современный язык полон таких следов мифа, которые часто превращаются в словесные штампы, но тем не менее оказываются способны исподволь навязывать сознанию свою волю, формировать стратегию поведения и мышления, диктовать свои правила восприятию. «Слово, — писал Поль Валери, — настолько вросло в нас, и так внедрилось оно во все вокруг, что невозможно представить, как можем мы избежать мнимостей, без которых ничто не обходится... Подумайте о том, что грядущее — миф, что вселенная — тот же миф... И даже полюс — миф, ибо те, кто утверждает, что до него добрались, уверовали в это, основываясь на доводах, неотделимых от слова...»².

Тот факт, что русские футуристы интересовались диалектикой взаимодействия слова и мифа, заставляет внимательнее отнестись к метафорике, с одной стороны, их собственных текстов, а с другой — использовавшейся современниками для описаний авангардного искусства.

В 1910 году А. Белый в одной из статей писал о существовании двух начал или двух величин, управляющих языком: «...одна — творческая энергия речи; другая — поэтическая энергия народов, выражающаяся в фигурах и тропях речи. Из произведений первой энергии рождается слово, осознаваемое как мысль; из произведений второй энергии рождается поэтический миф, осознаваемый как мирозерцание»³. Русских авангардистов в 1910-е годы явно интересовал второй тип словесной энергии. Слово для них воплощало не столько строгую систему взглядов, сколько особую ритмику и мифологию нового чувства жизни. Теоретические тексты русских футуристов (в отличие, скажем, от символистских или от деклараций конструктивистов) — это не теория в прямом смысле слова, а сумма словесных кодов, отражающих психологические настроения времени, далеко не всегда поддающиеся рациональному изложению.

Авангард — особенно на ранних этапах своей истории — обнаруживает достаточно большую степень зависимости от сохранившихся в языке остатков «мифа», и в то же время их клишированный смысл постоянно подвергается атаке. «Воскрешение слова»⁴ стало одной из центральных метафор для раннего русского авангарда. Пытаясь угадывать в словах некогда живую мифологическую реальность, дорациональный, чувственный опыт и относясь к языку как к своеобразному полю для археологических раскопок, авангардное искусство в 1910-е годы разрабатывало особые техники «оживления», «воскрешения» реальной значимости и предметного переживания многих расхожих образов и архетипов европейской культуры⁵.

Этот механизм «оживления» следов мифа, сохранившихся в языке, с помощью которого лежащая на дне сознания мифология становится содержанием реального психологического опыта, представляет один из интереснейших аспектов в творческой методике раннего авангарда. Результат нередко напоминал эффект «реализованной метафоры» в поэтических текстах, когда происходит «оживление первоначальных предметных представлений», лежащих в основе условного образа⁶. Реализацию тропов, сравнений и «проекцию литературного приема в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, сюжетное построение»⁷ Р. Якобсон считал одним из основных приемов в поэтических произведениях футуристов. Можно добавить, что эта проекция иногда происходила не только в «художественной реальности». Язык нередко служил моделью для более общих эстетических и мировоззренческих установок нового искусства, и те приемы, которые использовались для построения текстов, можно узнать в общем стиле действия футуристов. Слово для них действительно оказывалось творцом мифа и инструментом воскрешения в современности мифологического измерения.

Раздвоенность между желанием «реального» существования в мифологическом пространстве словесных тропов и логикой исторического, индивидуального бытия определяла, на мой взгляд, некоторые принципиальные особенности эстетики раннего русского авангарда.

* * *

Устойчивый круг мотивов, постоянно воспроизводившихся в культуре рубежа XIX и XX веков и фиксирующих неожиданные метаморфозы исторического и мифологического, послужил источником ряда принципиальных эстетических положений в русском авангардном искусстве 1910-х годов. М. Элиаде в своих работах дал удачное название этому комплексу сюжетов — «миф истока».

В ряде работ Элиаде писал об особом «престиже истока», «ностальгии по начинаниям» и даже «одержимости началом», определяющих существенные тенденции в европейском сознании и культуре вплоть до наших дней. «На заре современной эпохи, — подчеркивал он, — идея “истоков” обладала почти магическим престижем»⁸.

Одно из главных положений «мифа истока» связано с представлениями о том, что совершенство и полнота бытия возможны лишь в исходных, начальных моментах существования.

«Миф истока» самым непосредственным образом соотносился с еще одним архитипическим сюжетом — о золотом веке или о земном рае. Это воспоминание о рае присутствует в разных традициях. В европейской культуре Нового времени одно из своих преломлений оно получило в романтизированном отношении к «первобытным» и «диким» народам. Попытки отыскать утраченный рай в отдаленных уголках земли, среди экзотической природы и не затронутых цивилизацией племен были устойчивой темой в европейской культуре на протяжении нескольких столетий. «Идеалисты и утописты, — писал Элиаде, — похоже, были до безумия увлечены “дикарями”, особенно их поведением в отношении семейной жизни, общества и собственности; завидовали их свободе, справедливому и беспристрастному разделению труда, блаженному существованию на лоне природы. Но это “изобретение” дикаря... было лишь реализацией в радикально секуляризованной форме намного более древнего мифа — мифа о земном Рае и его обитателях в сказочные времена до начала истории... Мифический образ “дикого человека”, жившего до начала истории и цивилизации, никогда не был полностью стерт. В средние века он был соединен с таковым земного Рая, который вдохновил столь многих мореплавателей на путешествия... Миф о благородном дикаре был лишь возрождением мифа о Золотом Веке, то есть о совершенстве начала вещей»⁹. Эти поиски земного рая среди «дикарей» сформировали своеобразную новую мифологию, указывающую на скрытое в глубине европейской культуры желание не замечать, не знать истории.

Можно также предположить, что «миф истока» в европейской культуре Нового времени функционировал как своеобразная замена ритуалов, существовавших во всех традиционных обществах, в которых через символическое возвращение к первоначалам человек мог уклониться от давления исторического времени. Или, по словам Элиаде, мог постоянно пребывать в «раю архетипов»¹⁰.

Устранение истории можно узнать также в основе многих христианских ритуалов. Однако именно иудео-христианская традиция, как известно, внесла принципиальные коррективы в архаическое восприятие: не отвергая исторического времени, она ограничила его, обозначив неизбежный конец истории. «В духовной сфере мессианства, — отмечал Элиаде, — сопротивление истории оказывается более сильным, чем в сфере традиционных архетипов и повторения: если в последнем случае история отвергается, игнорируется или уничтожается периодическим повторением Творения и периодическим возрождением времени, то согласно мессианской концепции историю следует выносить, поскольку она несет эсхатологическую функцию, но вынести ее можно лишь потому, что она в один прекрасный день непременно завершится»¹¹.

Преддверие золотого века в самых разных традициях сопровождается отказом от привычных норм поведения и установленных ценностей. Соответственно важным аспектом «мифа истока» становился своеобразный эсхатологический радикализм. Постоянными мотивами, сопутствующими размышлениям об утраченном совершенстве времен первоначала, оказывались описания глубокого упадка и деградации в современном состоянии мира, исправить которые можно только с помощью радикальной трансформации.

«Одержимость началом» одно из своих преломлений в европейском сознании получила также в оппозиции природы и культуры, в которой «культура» наделялась негативными характеристиками, рассматривалась как сила, разрушающая связь с «истокom». Философия Руссо, противопоставлявшая природу сфере культуры как началу искусственному и, в принципе, тождественному цивилизации, имела огромный резонанс. Идеи Руссо — если не углубляться в более архаические, скажем, античные теории киников или в религиозные концепции — чаще всего становились в Новое время источником для разного рода течений, в которых разработанные в рамках культуры нормативы, как социальные, так и эстетические, рассматривались как репрессивный механизм, от сковывающих пут которого должно освободить человека. Это освобождение от культуры было непосредственно связано с мифом реставрации золотого века, воспринималось как возврат к естественному, начальному состоянию. «“Дикий человек”... это возврат к природе, — писал Ницше, — и, в известном смысле, восстановление человека, его излечение от “культуры”»¹². Жизнь «первобытного», «дикого» человека в европейском сознании была почти до неразличимости слита с природой и соответственно следовала ее внеисторической системе вечного повторения.

В искусстве конца XIX и начала XX века «миф истока» также получил свое отражение. Увлечение «примитивом», причем понимаемым достаточно широко — от собственно примитивных культур до раннего средневековья, началось уже в эпоху романтизма и затем было подхвачено модерном. Нет смысла останавливаться подробно на этой теме, достаточно тщательно освещенной в литературе. Напомню только один момент. На рубеже веков неевропейские культуры уже не воспринимались художниками как исключительно экзотический материал, а становятся одним из слагаемых в поисках собственных корней, истоков собственного сознания. Нужно отметить, что интерес авангарда к «примитивам» не ограничивался традиционной для XIX века крестьянской и городской культурой или восточной экзотикой. Авангард в определенном смысле радикализировал концепцию «примитива». Шаманизм, «первобытность», архаика неевропейских культур, африканское искусство — всем этим увлекались разные художники и литераторы авангардного лагеря.

Это увлечение «примитивом», с одной стороны, сопровождалось актуализацией собственно европейских архаических традиций, остав-

ленных за порогом культурой Нового времени. Всплеск интереса к национальной истории, связанный с эпохой романтизма, ко второй половине XIX века обретает позитивистскую почву и реализуется в колоссальном росте исследований в области археологии, фольклористики, исторической лингвистики и формировании ряда концепций «первобытной культуры» и «первобытного сознания». С другой стороны, вместе с увлечением «примитивами» и «дикарями» все более определенно начинает проявляться вектор, подтачивающий основы европейской рациональности Нового времени. Одним из показателей этих процессов можно считать возросший интерес к восточным философским учениям. Увлечение многих деятелей культуры индуизмом и буддизмом стало важным фактором в истории европейского сознания конца XIX и начала XX века. Философия Шопенгауэра и теософия, столь популярные в те годы, также были знаками изменения культурного климата. Анализируя психологическую атмосферу в Европе первых десятилетий XX столетия, К. Юнг отметил этот процесс размывания жестких контуров рациональной культуры, описав его метафорическим образом как вторжение на просторы Европы ветра Азии: «Ветер, дующий в Европу из степей Азии, бушующий на широком фронте от Фракии до Балтии, гонящий перед собой народы, подобно сухим листьям, или возбуждающий мысли, которые сотрясают мир до основания. Это — стихийный Дионис, врывающийся в аполлонический порядок»¹³.

К началу прошлого века европейская культура уже утратила возможность непосредственного переживания «мифа истока» в церковных ритуалах и даже в «ритуалах», изобретенных самой культурой — в путешествиях к «диким» народам. Кроме того, демифологизированная природа больше не могла служить символом земного рая. Отдельные попытки реанимировать эти мифы в индивидуальном жизненном опыте — всегда драматически и нередко трагически окрашенные — лишь подчеркивали данную ситуацию. Достаточно напомнить в этой связи биографии Рембо, Гогена или в русской культуре А. Добролюбова.

К началу XX столетия «миф истока», утратив окончательно свою конкретику, стал, с одной стороны, сюжетом в «мифологии» массового сознания, а с другой — фактом индивидуальной психологии. Не случайно именно в области психологии в эти годы (в концепциях З. Фрейда и затем К. Юнга) была разработана особая версия «путешествия» к истокам индивидуального сознания, особый, окрашенный в естественноточные и медицинские тона «ритуал» возврата в «рай архетипов».

* * *

В русской культуре «миф истока» получил целый ряд дополнительных значений и особых нюансов. Во-первых, в России остался неизвестен тот тип колониальной экспансии, который господствовал в Европе. Новые русские земли не находились за морями, а последовательно при-

соединялись к окраинам империи, врастали в ее территорию. В силу этого в России путешествия к «диким» народам и поиски земного рая среди племен, не затронутых европейской цивилизацией, проходили, как правило, внутри страны. С другой стороны, резкая европеизация, произведенная Петром I, поставила местную национальную традицию в подчиненное «колонизированное» положение и породила известный раскол в культуре. Результатом этих обстоятельств стало то, что оппозиция европейское сознание / «дикари» в России проходила внутри самой культуры.

Вместо путешествий к далеким землям европеизированная русская культура в поисках «рая архетипов» обращалась к жизни народа внутри страны. Ассоциация национальной культурной традиции России с мифологическим «варварством» стала устойчивым сюжетом, наделяясь различными смысловыми оттенками: уничижительными с точки зрения «западного» сознания и положительными со стороны его противников. Именно «варварский» компонент, сохранившийся в русской культуре, рассматривался часто как залог ее жизнеспособности и особой избранности. Эта мифология определяла на протяжении всего XIX века внутреннюю динамику развития культуры, постоянно обращавшейся к поиску своих первоисточков либо в среде крестьянской, либо среди окраинных народов (здесь можно вспомнить и романтизированный русскими писателями Кавказ, и Украину Гоголя, и цыган Пушкина).

Без особых преувеличений можно говорить о подлинной мифологизации «народа» в России. Так, «народ» в интерпретации интеллигенции оказывался почти идентичен с природой, с ее стихийной творческой мощью, а народное творчество позволяло снять одну из важнейших для европейского сознания оппозиций между природой и культурой и представало как образец первоначальной целостности. Короче говоря, «народ» наделялся в русском культурном сознании почти метафизическим значением — хранителя истоков, образов земного рая.

Кроме того, идеи возврата к «первобытной чистоте» народного сознания и искусства в русском контексте всегда получали еще один дополнительный смысловой оттенок — антизападных тенденций.

Этот круг идей был близок многим деятелям авангардного лагеря, часто программно повторявшим основные мотивы русской версии «мифа истока». И. Зданевич в докладе о футуризме подчеркивал: «В нас достаточно много еще варварского, и в этом отношении мы в более выгодном положении, чем Европа». Далее в своем выступлении он развивал эту тему, последовательно воспроизводя основные компоненты русского «мифа истока» — возврат к народу, т. е. к истинному и истоковому, через отказ от западного: «Что бы мы ни говорили, Россия — Азия, мы — передовая стража Востока. Более двухсот лет мы изменяли ему, и оттого наше искусство позорно пало... Культивировать западничество — значит увеличивать разлад между нашим искусством и нашим народом.

Западничество нам было нужно для того, чтобы, преодолев разруху городского искусства, заметьте, городского, ибо в деревне оно стояло всегда на высоте, русский мастер смог в понимании подняться до русского старого и деревенского искусства»¹⁴.

В связи с этой мифологизацией народа важно напомнить одно существенное в контексте интересующей меня проблемы свойство народного сознания, отмеченное Элиаде, а именно: «антиисторический характер народной памяти, невозможность удержать в коллективной памяти события и исторические лица, иначе как превратив их в архетип»¹⁵. В силу этого обращение к «народу» как идеальному началу превращалось часто в один из тех инструментов, с помощью которых культура искала способы преодоления исторического измерения.

Мифологизации «народа» в концепциях русских авангардистов сопутствовала и мифологизация Востока. Тема Востока, по определению Гончаровой — «первоисточника всех искусств», занимала одно из центральных мест в идеологии русского авангарда. Одним из подспудных, возможно, и бессознательных компонентов этого востоколюбия была также утверждавшаяся через подчеркивавшуюся связь России с Востоком большая близость к мифологизированным истокам, к раю. («И насадил Господь Бог рай в Едеме на востоке». Бытие 2, 8.) С этой же мифологической близостью к раю могут быть связаны и мессианские претензии русских авангардистов, часто аргументировавшиеся именно восточными корнями русской культуры.

И, наконец, еще один аспект проблемы. Культуроборческие тенденции в русской традиции, хотя и следовали иногда за руссоистской версией репрессивных механизмов культуры¹⁶, но имели также свой внутренний и достаточно древний исток в идеологии некоторых русских сект. Восприятие культуры и особенно культуры, обретшей книжную, так сказать, овеществленную форму как начала ложного и удаляющего человека от изначального и соответственно истинного состояния, было устойчивым компонентом народной мистики. Так, хорошо известная легенда о рождении хлыстовского учения рассказывала о ярком культуроборческом жесте ее основателя Даниила Филипповича, выбросившего в реку священные книги после полученного им мистического откровения.

* * *

Одним из важных сюжетов в европейской мифологии возврата к истокам стала навязчивая (особенно со второй половины XIX века) проекция на современную ситуацию обстоятельств конца античной цивилизации и выхода на арену истории новой силы — христианства. Современная Европа, современная культура нередко описывались через уподобление Риму времен заката империи. «Поистине, мы все, все жители земного шара настоящего момента — подлинные декаденты, такие же упадочники, как те римляне, которые, уповав на устои быта, со-

зданные праотцами, “прозевали” и нашествие варваров, и собственное разложение, и появление новой жизненной силы — христианства», — писал в одной из своих статей А. Бенуа¹⁷. Соответственно важным мотивом в этой мифологии оказывалось ожидание прихода новых «варваров», несущих, с одной стороны, гибель, а с другой — воспринимающихся как спасительная сила, способная оживить угасающую культуру, как знамение нового времени. Этот сюжет существовал не только на уровне, условно говоря, «книжного» увлечения «варварством», но становился частью конкретного психологического опыта людей рубежа веков. Приход «варваров» в эти годы ожидался уже не извне, а изнутри самой европейской культуры. Попытки угадать в разных силах современности облик новых «варваров», способных как в давние времена вернуть европейской культуре энергию начальных времен истории, порой превращались просто в навязчивую идею. Самые разные общественные движения, социальные классы, отдельные нации и т.п. периодически наделялись чертами тех самых «варваров», миссия которых состоит в том, чтобы закрыть, завершить нынешнюю и открыть новую историческую эпоху. Братья Гонкуры, например, видели новых «варваров» в пролетариате, Вяч. Иванов — в русском «народе».

Эта проекция, по своей сути подобная архаическим ритуалам, устраняющим в сознании историческое время, создавала специфическое «ритуализированное», «мифологизированное» восприятие современных событий, позволяя тем самым уклониться от давления истории.

Одна из наиболее распространенных моделей описания авангарда, созданная современниками, базировалась на этом центральном мотиве «мифа истока». Наименования авангардистов «варварами» и «дикарями» были устойчивым клише в начале XX века. Так, Репин в экспрессивных и явно необъективных выступлениях по поводу известного скандала с его картиной «Иван Грозный и сын его Иван» со всей очевидностью продемонстрировал глубокую захваченность своего сознания этой мифологией. В одном из газетных интервью, обвиняя футуристов в инциденте с его картиной, он говорил: «То, что теперь происходит, я охарактеризовал бы словами Щедрина: “чумазый идет”, идет варвар, у которого нет ни религии, ни совести, который будет разрушать на своем пути картины, статуи и другие драгоценные произведения искусства. Повторяется та картина, которую мы уже знаем из истории, когда на смену языческому миру пришел мир христианский, он разрушил все те произведения искусства, которые остались от языческого мира, изорвал прекрасные картины, сломал статуи»¹⁸. Аналогичную мифологию воспроизводит в своих статьях об авангардном искусстве А. Бенуа: «Мы вступили в период одичания (еще находимся в самом начале его), и, несомненно, вчерашний доклад (доклад Д. Бурлюка. — *Е.Б.*) — прекрасный показатель того, как быстро мы грубеет и падаем... Но спрашивается: так ли это худо, что мы грубеет?» Новые художники, как считает Бе-

нуа, «только послужат к огрублению и упрощению художественного вкуса, сами же станут первыми жертвами этого огрубления. Они сведут в глубину и погибнут. Но зато там, “на дне” начнется новое творчество и новое восхождение»¹⁹.

Тот же круг мотивов повторяется в известном докладе Н. Бердяева «Кризис искусства». «На вершинах культуры, — подчеркивал он, — обнаруживается последнее варварство... футуризм и есть новое варварство на вершине культуры... громко зазвучали варварские звуки футуристической литературы из расщелины, образовавшейся от кризиса культуры и искусства. И почти нет надежды, что вечная нормативная культура, черпающая свои классические образцы из античности, одолеет эти варварские звуки, эти варварские жесты»²⁰.

Сами деятели авангардного лагеря, называвшие себя иногда «новыми гуннами», охотно поддерживали эту мифологию. И. Зданевич в докладе «О футуризме» заявлял: «Мы — последние варвары мира старого и первые варвары мира нового. Смотрите, как прекрасна жизнь! Какой вихрь и поток красоты наша жизнь! Как пьянит она нас! Вот видим, что покров сорван с тебя, толпа, и в тебе вновь бьется дикое сердце <...> Что устоит против нашего мужества и нашего ожесточения?»²¹ «Часто только варварство может спасти искусство», — отмечал Н. Бурлюк²². Крученных, в наибольшей мере склонный к дистанцированному и рефлексивному восприятию событий, в одной из статей иронизировал над испугом своих современников перед ордами «новых гуннов»: «Когда хилому и бледному человечку захотелось освежить свою душу соприкосновением с сильно-корявыми богами Африки, когда полюбился ему их дикий свободный язык и резец и звериный (по зоркости) глаз первобытного человека, то семь нянюшек сразу завопили и стараются охранить заблудшее дитя...»²³.

В традиционной мифологической модели варваров, разрушающих и одновременно воскрешающих культуру, еще одну грань увидел Ф. Ницше. Он писал о двух типах «варваров»: с одной стороны, современное «варварство», воплощающееся в развивающемся духе демократии, в массовом сознании, и с другой — «варварство», проявляющееся в тенденции, благодаря которой «личная мужественная деятельность, крепость тела вновь приобретают ценность» и благодаря которой «в каждом из нас сказано варвару “да”, также и дикому зверю»²⁴. XIX век для Ницше объединял обе тенденции: «Эпоха величайшей глупости, грубости и ничтожества масс, а также эпоха высших индивидов»²⁵.

Эта двойственность отразилась и в эстетике авангарда, нередко основанной на буквальной реализации мифологии массового сознания и одновременно демонстрирующей высокую степень отчужденности от сознания масс. Радикализм авангарда, ставивший его «на крайнем пределе веков», провоцировал на попытки преодоления истории, но именно эта борьба с историей часто выталкивала на территорию «архетипов»

массовой культуры. В силу этого мифологичность авангардистского мышления порой оказывалась лишь суррогатом прежнего «рая архетипов» и «мифы» авангарда были тонкой гранью отделены от тех клише, которые наполняли современное массовое сознание и культуру. В 1910-е годы авангард в своем стиле действия, в своих во многом провокационных эстетических установках нередко предлагал прямолинейную и отчасти «лубочную» реализацию «мифа истока», представляя на сцене культуры начала столетия архетипы европейского сознания в формах если не пародийных, то, подобных буквализму «реализованных метафор» в поэтическом языке.

* * *

Ряд образов, постоянно встречающихся в программных текстах художников и поэтов русского авангарда 1910-х годов, позволяет описать авангардистскую мифологию начал и истоков. Метафоры, через которые сами художники и поэты описывали свое движение, при ближайшем рассмотрении демонстрируют определенную избирательность и складываются в самостоятельный сюжет.

В сборнике «Синий всадник», изданной группой Кандинского, рядом со статьей Ф. Марка под выразительным названием «“Дикие” Германии» была помещена также статья Д. Бурлюка «“Дикие” России», в которой, рассуждая об открытиях новаторского искусства в России, он писал: «Заново открытый закон всех названных выше художников — всего лишь традиция, уходящая своими корнями в произведения “варварского” искусства: египтян, ассирийцев, скифов. *Вновь открытая традиция — меч, разрубивший цепи конвенционального академизма и выведший искусство из тьмы рабства в вопросах цвета и рисунка на путь весны и свободы*»²⁶ (здесь и далее курсив мой. — Е. Б.). Аналогичные образы постоянно воспроизводятся и в других текстах. В одной из статей В. Каменский отмечал: «Общая причина непонимания футуризма заключается в явном нежелании большей части публики смотреть на *утреннюю жизнь утренними глазами*»²⁷. Те же образы встречаются у Зданевича: «Мы — ...азиаты. Вот мы странствовали слепыми и прозрели. Смотрите, *небо заревет, и пришел час восхода*»²⁸. Основу авангардистской метафорики в этих фрагментах составляют словесные обороты, описывающие циклическую жизнь природы — смену сезонов и времени суток. Подобное предпочтение (хотя и сделанное, вероятнее всего, бессознательно) вписывается в общую логику европейского «мифа истока», для которого «природное» было синонимом совершенного и изначального²⁹.

Еще один аспект этой метафорики связан уже не с природными циклами, а с циклами человеческой жизни — молодостью и старостью. Зданевич провозглашал в своем докладе: «Старые мятежники начинали слишком поздно и проигрывали. Но мы молоды, и наша молодость по-

бедит. <Она> — хороший динамит, она сумеет взорвать глупую Землю»³⁰. Вообще ассоциация нового искусства с молодостью, бесспорно, была одной из самых распространенных.

В приведенных описаниях авангардное искусство предстает точкой отсчета для нового — причем именно биологического — цикла в жизни природы или человека. Циклический характер биологического времени, выбранного для самоидентификации авангардом, как известно, уничтожает необратимость исторического времени и переводит современную ситуацию в пространство неизменно повторяющихся архетипических событий, принадлежащих мифу, но не истории.

Аналогичная мифология проецировалась и на персонажные облики самих участников авангардного движения. В отличие от итальянцев, русских футуристов в природном мире привлекали не энергии власти или разрушения, а стихии метаморфоз и рождений. Давид Бурлюк был не только самым последовательным пропагандистом и теоретиком этих виталистских концепций, но и самым обликом и житейским складом как будто соответствовал своей эстетической программе, что не раз отмечалось и в мемуарной литературе, описывавшей его как живое воплощение витальных энергий природы, как мифологического персонажа, погруженного в жизнь природы. «Большой, бурный Бурлюк, — писал, например, Крученых, — врывается в мир и утверждается в нем своей физической полновесностью. Он широк и жаден. Ему все надо узнать, все захватить, все слопать... Он хочет все оплодотворить. Ему нравится все набухшее, творчески чреватое.

Мне нравится беременный мужчина...

Мне нравится беременная башня,

В ней так много живых солдат.

И вешняя брюхатая пашня,

Из коей листики зеленые торчат»³¹.

Сам Бурлюк в своих воспоминаниях в духе подобной же природной мифологии описывал Хлебникова: «Велимир Хлебников пробыл в жизни, как фантастический, диковинный, феноменальный организм, непрерывно творивший слова, откладывая звуки в страницы, наподобие гигантской саранчи, со всей ненасытностью плодородия»³².

В изобразительном искусстве круг мотивов, связанных с «рождениями» и «началами», составлял устойчивый иконографический пласт в живописи модерна и символизма. Вероятно, особой популярностью они пользовались у художников объединения «Голубая роза». В качестве примеров можно назвать работы П. Кузнецова («В саду», «Весна», 1904–1905, «Утро», 1905, «Рождение», 1906); П. Уткина («Утренняя молитва» 1908); в творчестве Матвеева тема пробуждающийся жизни была устойчивым мотивом его скульптур мальчиков; позднее, в 1910-е годы, близкие мотивы привлекали К. Петрова-Водкина («Юность», 1911). Все

произведения «голуборозовцев» воссоздают переживания, ускользающие от конкретности и определенности, почти неоформленные. Своеобразная недоовоплощенность проявляется и в изобразительном языке — смутные очертания, дрожащие линии, бледные расплывающиеся красочные пятна. В авангардном искусстве подобные сюжеты практически не встречаются. Мотивы новой жизни, утреннее, весеннее ощущение жизни реализуются прежде всего в самой структуре изобразительного или литературного языка. Известна программная ориентация русского литературного футуризма не на нейтральное описание предмета, но на изменение всей речевой установки в соответствии с предметом описания: писать не о городе, но по-городскому, писать не о войне, но, по словам Маяковского, «писать войною». Это положение имело отношение не только к литературе, но распространялось на все искусства. Основу живописного языка русского неопрimitивизма составляла не стилизация, не воспроизведение элементов примитивного искусства, увиденных со стороны, а попытка воспринять мир глазами народного мастера, проникнуть внутрь его мирозерцания, отождествить себя с ним. Напряженный, интенсивный цвет, резкость и отчетливость жестов, насыщенность живописной фактуры — этот живописный язык соответствовал уже не смутному предчувствию, но конкретному ощущению.

Художники и литераторы авангарда часто мыслили себя героями воскресшего мифа, живущими и действующими внутри мифологического пространства. Эту особенность авангардистского движения улавливали и некоторые современники. Так, Д. Бурлюк вспоминал, что А. Ремизов воспринимал его брата В. Бурлюка в духе мифологизированной «первобытности» и советовал ему «ходить голым, опоясавшись лишь тигровой шкурой, и в руках дубину носить»³³.

Этому мифологизированному контексту существования авангарда соответствовало, в частности, и предпочтение биологического, циклического времени, а также недоверие к прошлому, ценности которого соотносятся с временем историческим³⁴.

Еще одним компонентом авангардистской версии «мифа истока» стал, как это ни странно, культ современности. «Мы восклицаем: весь гениальный стиль наших дней — наши брюки, пиджаки, обувь, трамваи, автомобили, аэропланы, железные дороги, грандиозные пароходы — такое очарование, такая великая эпоха, *которой не было ничего равного во всей мировой истории*»³⁵. Современность в глазах художников и поэтов авангарда — это новая эра. Причем именно абсолютно новая эпоха, связи которой с предшествующей историей оборваны. Авангард ценит ее, так как именно в современности можно ощутить себя в начальной точке — в точке истока или в максимальном приближении к ней. Стремление к перманентному открытию нового в искусстве авангарда можно интерпретировать и как постоянный возврат к ситуации начала, как непрекращающийся поиск возможностей пребывать у истоков. В рус-

ском искусстве это стремление получило воплощение также в нежелании создавать устойчивые группировки, школы, в постоянной смене ориентиров, в самой невероятно ускоренной ритмике развития русского искусства этих лет, словно пытающегося таким путем всегда оставаться в точке начала.

В связи с этой «одержимостью началом» можно отметить также часто возникающие у русских художников проекции в современную жизнь эсхатологических мотивов. Современный город, новая машинная реальность нередко описываются сквозь призму традиционных эсхатологических тем или становятся источниками гибели, несут смерть, т. е. так или иначе пресекают движение исторического времени. Такое сочетание апокалипсических мотивов и сугубо современных реалий мира техники и городской цивилизации — тема некоторых литографий из альбома «Мистические образы войны» Н. Гончаровой или «Война» О. Розановой. Современный город — символ эсхатологичности настоящего — у русских футуристов часто предстал увиденным сквозь традиционную метафорику Апокалипсиса, например, охваченным огнем: либо на уровне сюжета (О. Розанова «Пожар в городе»), либо в косвенной форме, как в поэзии Маяковского. Наиболее часто повторяющийся и наиболее устойчивый цвет в поэзии Маяковского 1912–1914 годов — желтый и близкие ему цвета — золотой, рыжий. Причем часто они передаются через световые впечатления — огонь, фонари, солнце. Можно даже отметить встречающиеся в стихах Маяковского метафорические образы своеобразной «горящей» предметности, наполняющей современную жизнь:

...а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты...
В ушах оглохших пароходов
горели серьги якорей...
Адище города окна разбили
на крохотные, сосущие светами адки³⁶.

Мотивы огня и эпитеты «пылающий», «горящий» постоянны в урбанистической поэзии Маяковского: «горящие здания», «пожары глаз», «горящий булыжник дум», «выжженное небо», «выжженный квартал», «костер разоженных созвездий» и т. д. Эта косвенная система соотношения с определенными цветовыми впечатлениями, внушаемыми через образную систему, создает цветовой лейтмотив всей поэзии Маяковского этого времени. Наложение друг на друга цветовых впечатлений и метафор света, огня, своеобразное цвето-световое зрение выступает в его стихах как аналог высшей точки психического и ментального напряжения, открывающей мир в новом качестве.

Хлебников в одном из своих текстов также описывал город, используя мотив огня, но в явном соотношении с фольклорной мифоло-

гией, представляющей ад: «Есть некий лакомка и толстяк, который любит протыкать вертелом именно человеческие души, слегка наслаждается шипением и треском, видя блестящие капли, падающие в огонь, стекающие вниз, и этот толстяк — город»³⁷.

Эсхатологические образы проецируются футуристами также на современный язык. Язык, погруженный в историческое время, неизменно описывается как угасающий или мертвый. «Слово подошло к пределу... Штампованными фразами заменил Человек Дня несложный слово-обиход. В Его распоряжении множество языков... вместо незамысловатых писем Первоначалья» (И. Игнатьев); «Новый цикл слова. На сжатом поле мы сеем...» (Н. Кульбин)³⁸.

В эстетике русского авангарда новое получало прежде всего значение изначального. «Заумь, — подчеркивает Крученых, — первоначальная (исторически и индивидуально) форма поэзии»³⁹. Не случайно также Зданевич и Ларионов в своем манифесте «Почему мы раскрашиваемся» связывают с образами изначального языка футуристическую раскраску лица: «Наша раскраска — первая речь, нашедшая неведомые истины»⁴⁰.

Концепция нового языка у будетлян часто программно формулируется через возврат к первоначальным состояниям.

Мотив возвращения через опыты словотворчества и заумной речи к началу, к истоку — к скрытому и забытому в современном мире райскому языку или языку золотого века достаточно устойчив у футуристов. О забвении в современной культуре «истоков бытия» слова неоднократно писали Крученых и Хлебников. Маяковский видел цель футуристической поэзии в «возрождении первобытной роли слова». Об утрате «писем Первоначалья», о «потерянной горнесте» языка писал поэт И. Игнатьев. Кроме того, сам мотив возведения слова к его истоку, возвращения языку его первоначальной силы, — называя, вызывать к жизни вещи — мотив, составлявший один из центральных устоев словотворческих экспериментов русских авангардистов, также содержит в себе ностальгию по утраченному райскому состоянию человека, отсылая к известному месту из Книги Бытия, где Адам дает в раю имена всему природному миру. Футуристическое словотворчество открывает возможность для восстановления этой ситуации первоначала или, как пишет Хлебников, «дает право населить новой жизнью... оскудевшие волны языка. Верим, они снова заиграют жизнью, как в первые дни творения»⁴¹. Подобные же мотивы можно отметить в «Декларации слова как такового» А. Крученых: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир по-новому и, как Адам, дает всему свои имена»⁴².

Еще один мотив, к которому часто обращался в своем творчестве Хлебников и который также связан с преломлением в сфере языка «мифа истока», — способность человека понимать язык животных и птиц и говорить на нем. В самых различных традициях возможность общаться с животными, внутренняя связь с окружающим природным миром, неотчужденность от природных ритмов и законов неизменно

сопутствуют описаниям исходного состояния человека. Стремление к реставрации этих качеств и образцы «языка птиц» неоднократно встречаются в поэзии Хлебникова:

Породе русской вернуть язык
Такой,
Чтоб соловьиный свист и мык
Текли там полною рекой⁴³.

Наиболее выразительный пример «языка птиц» Хлебникова был представлен в его «сверхповести» «Зангези».

«Язык птиц» — определение, имеющее конкретный исторический источник, — именно так часто именовался язык, на котором говорил шаман в состоянии транса и который символизировал преодоление им человеческого измерения и времени. «Во многих традициях дружба с животными и понимание их языка, — пишет Элиаде, — являются признаками рая. Вначале, то есть в мифические времена, человек жил с животными в мире и понимал их язык. И только вследствие первичной катастрофы, сравнимой с “падением” в библейской традиции, человек стал тем, чем он есть сейчас: смертным, разделенным на полы, вынужденным работать, чтобы прокормить себя, и пребывающим в состоянии конфликта с животными. При подготовке к экстатическому состоянию и во время него шаман отвергает обычную человеческую жизнь и временно достигает изначальной ситуации. Дружба с животными, знание их языка, преобразование в животное являются признаками того, что шаман вернул себе “райскую” жизнь, потерянную на заре времен»⁴⁴.

Метафорика текстов Малевича иногда также воспроизводит ситуации возвращения к первоначалу, к райскому бытию до «падения» человека. «Снимайте же скорее с себя огрубевшую кожу столетий, чтобы вам легче было догнать нас»⁴⁵ — этот призыв в одном из его текстов отсылает к библейской ситуации «падения», когда «одежды кожаные» были впервые надеты на человека. («И сделал Господь Бог Адаму и жене его одежды кожаные, и одел их» [Бытие 3, 21].)

* * *

«Выход из истории» в русском авангарде нашел свое преломление не только в метафорах самоописания или образном строе произведений, но и в самой методике творчества, к которой обращались русские живописцы и поэты. Многие представители русского авангарда 1910-х годов искали такие методы творчества, которые бы позволили вплотную приблизиться к самому мгновению зарождения творческого импульса. И чаще всего эти импульсы располагались, условно говоря, на территории, недоступной сознанию. Внимание к состояниям предтворчества, к шуму или гулу еще невнятных и хаотических психических вибраций, предшествующих рождению искусства, было устойчивым ком-

понентом в эстетике русского футуризма. Поиск таких выразительных средств, которые позволили бы запечатлеть не просто тот или иной образ, но сам процесс его рождения, археологический интерес к «раскопкам» первооснов, или, по словам Крученых, «истоков бытия» искусства, — именно эти аспекты определили специфику будетлянской эстетики.

Попытки создать методiku, открывающую художнику или поэту выход на «пре-эстетическую» (Н. Евреинов) территорию, угадываются в теории «свободного творчества» Маркова, в алогизме Малевича, в концепции «мгновенного творчества» и заумного языка А. Крученых. Так, случайное, произвольное, алогичное провозглашаются Марковым основными законами «свободного творчества». «Источник случайной красоты, — писал он, — может таиться не только в слепых, посторонних, чисто внешних факторах, но и в тайниках самой человеческой души, в бессознательных движениях руки и мысли художника»⁴⁶.

Бессознательное выступает в данном случае как территория, войдя на которую, человек может приблизиться к первоначальному, к «раю архетипов», скрытому в глубине его собственных сознания и психики. Инструментом этого путешествия становится, в частности, человеческая память. И здесь конечно же надо оговорить еще один парадокс авангардистского взгляда на мир. Негативное отношение к разного рода социальным и культурным институтам, выполняющим функцию сохранения памяти (музеям, библиотекам, архивам и проч.)⁴⁷, в 1910-е годы соединяется у деятелей авангарда с программным интересом к техникам оживления внутренней памяти человека. Своеобразной моделью, позволяющей описать этот парадокс, может служить известное место из «Федра» Платона, повествующее об изобретении письма. Письмена (а также, как сказано у Платона, сходная с ними живопись) предназначенные, по мысли их создателя египетского бога Тевта, для усовершенствования запоминания, произвели, по утверждению Сократа, обратное действие — вытеснили внутреннее письмо, запечатленное в памяти человека. Отвергая изобретение, египетский царь так объясняет свою позицию: «В души научившихся им они вселят забывчивость, так как будет лишена упражнения память: припоминать станут извне, доверяясь письму, по посторонним знакам, а не изнутри, сами собою». Письмо, таким образом, оказывается техникой, подавляющей внутреннюю память, парализующей и ограничивающей внутреннюю деятельность. Превосходство «живой и одушевленной речи» над письменной — один из устойчивых мотивов в русском авангарде. Попытки преобразить письмо, оживить в нем дописьменные импульсы, воскресить «Живой Смысл напечатанного Слова» (Каменский) — постоянно предпринимались в русском авангардном искусстве. Так, в почерке, которым выполнены многие литографированные книги футуристов, последовательно акцентируется все дописьменное — эмоции, сопутствующие или предшествующие начертанию букв, подобие архаической пиктографии, жест самого письма и проч. В этом плане своеобразной хрестоматией футуристического

«воскрешения слова» можно считать сборник «Мирсконца», на страницах которого представлены мотивы «первобытной» графики (иногда с прямыми цитатами известных памятников) в сочетании с нарочито инфантильной стилистикой и подчеркнутой «жестикующей» письма, запечатленной в почерке.

В теории новой живописи также можно отметить попытки переместить ее в пространство, где она уже не может быть сопоставлена с практикой письма. Вероятно, отсюда у многих русских художников возникает навязчивый мотив — картина новой живописи должна рассматриваться как часть природы, не как искусственные письмена, а как вписанная в природу, равноценная с ней новая реальность, т.е. не-живопись.

С этим же кругом идей могут быть связаны и прямые культурборческие мотивы, например концепция анти-книжности В. Каменского: «Книгу в искусстве (мертвая форма словопредставления посредством бумаги и шрифта) — совершенно уничтожить, а перейти непосредственно к искусству жизни, помещая стихи и мысли на заборах, стенах, домах, фабриках, крышах, на крыльях аэропланов, на бортах кораблей, на парусах, на небе электрическим свечением, на платьях»⁴⁸.

Отстранение от форм культуры, пребывающих в истории, и погружение произведений искусства в мифологическое, биологическое измерение утверждал в ряде своих работ конца 1910-х годов Д. Бурлюк: «К области эстетического исследования должны быть отнесены плоскости песчаных отмелей с рисунками на них, оставленными прибоем, древесные листья, с живописью лишаев, белые стены мазанок, с сеткой теней от листьев и сучьев деревьев»⁴⁹.

Художественное произведение в теоретических рассуждениях многих представителей нового искусства должно запечатлевать не внешние формы реальности, а «пути — письмена душевных движений» (Розанова). «Художник, поэт, музыкант, — пишет Малевич, — должны быть чуткими, чтобы услышать колебание творческих форм и *видеть внутри себя* их очертание и передать в реальную жизнь»⁵⁰. Новое искусство должно подчиняться только «внутренней необходимости» (Кандинский) и, по словам В. Маркова, его «нелепые формы не эхо и калька природы, а эхо внутренней психики творца»⁵¹. Характерно, что эти же свойства искусства быть эхом «внутреннего» приписываются Марковым искусству первобытному, примитивному.

Процедура воспоминания, активизации внутренних образов кладется Марковым в основу методики «свободного творчества»: «Затерянный образ, слово, мелодия, стих часто невооруженно канули в вечность, но душа хранит и лелеет их ритм, оставшийся в ней их вечным и неизгладимым отзвуком. И этот ритм руководит рукой, когда душа хочет восстановить утерянные красоты»⁵². Подобная мифологизация памяти была одним из основных компонентов «мифа истока».

Процедура воспоминания стала также основой психоанализа З. Фрейда. Терапевтический механизм разработанного Фрейдом метода, как

отмечал Элиаде, вполне согласуется с архаической традицией уклонения от истории⁵³. Однако, в отличие от ритуалов традиционных обществ, психоанализ подчеркнуто сосредоточен на детстве, инфантильном периоде жизни отдельной личности и имеет дело лишь с индивидуальной историей человека. Воскрешаемые в глубинах человеческой памяти переживания детства позволяют преодолеть психологические конфликты и через возврат к истокам собственного Я соприкоснуться с собственным «раем архетипов».

Интерес и серьезное изучение русскими поэтами и художниками авангарда детского творчества хорошо известны. Характерно, что образы ребенка и дикаря для русских авангардистов часто оказывались по сути дела тождественными. «Так хорошо быть диким, первобытным, чувствовать себя наивным ребенком», — отмечал Марков⁵⁴. Каменский писал о современном художнике: «Он страстно жаждет увидеть природу новыми глазами, глазами наивного ребенка, глазами дикаря»⁵⁵. Детство — этот индивидуальный «рай архетипов» — стал для русского авангарда (подобно мифологизированному народу) еще одним мифологическим образом истока, еще одной версией мифологизации «начал».

¹ Цит. по: Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 52.

² Валери П. Письмо о мифах // Валери П. Об искусстве. М., 1976. С. 360.

³ Белый А. Мысль и язык // Логос. 1910. № 2. С. 245.

⁴ Выражение В. Шкловского. См. его кн.: Воскрешение слова. СПб., 1914.

⁵ Эта мифология «воскрешения» самым тесным образом была связана с глубокими изменениями общего психологического климата в культуре начала XX столетия. Одна из важнейших перемен, если использовать характеристики К. Юнга, — это выход на сцену культуры «в результате нарастающего принципа массовой организации» «первобытного европейца» и «возврат к человеку коллектива». Для авангардного искусства контекст современной массовой культуры и энергично формирующаяся в начале века сеть массовых коммуникаций оказываются существенным фактором в создании собственной эстетики. Итальянские футуристы, например, программно использовали в своей деятельности возможности уличной, журнальной и газетной рекламы, а также приемы агитации, заимствованные у политиков и религиозных проповедников. Русский авангард в свою очередь охотно впитывал популярные идеи, носившиеся, как говорится, в воздухе, и часто работал на самой границе архетипов и расхожих образов массового сознания. (См., например, о влиянии сюжетов бульварной литературы и кинематографа в деятельности художников группы «Бубновый валет»: *Поспелов Г. Бубновый валет*. М., 1990. С. 98–108.) Обращение художников и поэтов к массовой аудитории, к толпе иногда звучало и как программная

установка нового искусства. И. Зданевич, выступая с докладом о футуризме, провозглашал: «Смотрите, наши сердца учащенно стучат, ибо жаждут бунта и мести. Бежим же на площадь! Пора кричать не в замкнутых кругах, но для толпы, которую так презирали». Цит. по: *Зданевич И.* О футуризме / Публ. Г. Марушиной // Искусствоведение. 1998. № 1. С. 568.

- ⁶ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 32.
- ⁷ Якобсон Р. Новейшая русская поэзия // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 277.
- ⁸ Eliade M. Aspects du mythe. Paris, 1963.
- ⁹ Элиаде М. Мифы. Сновидения. Мистерии. М.; Киев, 1996. С. 40–42.
- ¹⁰ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. СПб., 1998. С. 116.
- ¹¹ Там же. С. 173.
- ¹² Ницше Ф. Воля к власти. М., 1994. С. 324.
- ¹³ Юнг К. О современных мифах. М., 1994. С. 222.
- ¹⁴ Зданевич И. Указ. соч. С. 567.
- ¹⁵ Элиаде М. Миф о вечном возвращении. С. 74.
- ¹⁶ См.: Лотман Ю. Истоки «толстовского направления» в русской литературе 30-х гг. // Тр. по рус. и слав. филологии. Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 119. Тарту, 1962.
- ¹⁷ Бенуа А. Последняя футуристическая выставка: Речь 1 января 1916 г.
- ¹⁸ Цит. по кн.: Крусанов А. Русский авангард. Т. 1. СПб., 1996. С. 73.
- ¹⁹ Бенуа А. Кубизм или кукишизм? Речь 23 ноября 1912 г.
- ²⁰ Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1918. С. 26–27.
- ²¹ Зданевич И. Указ. соч. С. 568.
- ²² Бурлюк Н. Поэтические начала // Манифесты и программы русских футуристов. С. 79.
- ²³ Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов. С. 70.
- ²⁴ Ницше Ф. Воля к власти. С. 100.
- ²⁵ Там же.
- ²⁶ Бурлюк Д. «Дикие» России // Синий всадник. М., 1996. С. 19.
- ²⁷ Каменский В. Статья о футуризме. ОР ГРБ. Ф. 339.
- ²⁸ Зданевич И. Указ. соч. С. 568.
- ²⁹ Подобная метафорика типична также для фольклора.
- ³⁰ Зданевич И. Указ. соч. С. 568.
- ³¹ Крученых А. Наш выход. М., 1996. С. 80.
- ³² Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 57.
- ³³ Там же. С. 25.
- ³⁴ Пространство мифа, в котором известно лишь настоящее время, воспроизводилось, например, в опере «Победа над солнцем» в описаниях 10 стран будетлянского будущего: «Как необычайна жизнь без прошлого С опасностью но без раскаяния и воспоминания... Забыты ошибки и неудачи надоедливо пищавшие в ухо вы уподобляе-

- тесь ныне чистому зеркалу». — *Крученых А., Хлебников В.* Победа над солнцем. СПб., 1913. С. 18.
- ³⁵ Лучисты и будущники // Манифесты и программы русских футуристов. С. 176–177.
- ³⁶ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 1.
- ³⁷ *Хлебников В.* Собр. произведений: В 5 т. Т. 4. С. 211.
- ³⁸ *Игнатьев И.* Прелюдие к книге В. Гнедова «Смерть искусству» // Гнедов В. Собрание стихотворений. Тренто, 1992. С. 126; *Кульбин Н.* Слово как таковое // Забытый авангард. Россия, первая треть XX столетия. Wiener Slawistischer Almanach. 21. С. 24.
- ³⁹ *Крученых А.* Декларация заумного языка // Манифесты и программы русских футуристов. С. 179.
- ⁴⁰ *Зданевич И., Ларионов М.* Почему мы раскрашиваемся // Манифесты и программы русских футуристов. С. 173.
- ⁴¹ *Хлебников В.* Наша основа // Творения. М., 1986. С. 627.
- ⁴² *Крученых А.* Декларация слова как такового // Манифесты и программы русских футуристов. С. 63.
- ⁴³ *Хлебников В.* Незданные произведения. М., 1940. С. 239.
- ⁴⁴ *Элиаде М.* Шаманизм. Архаические техники экстаза. Киев, 1998. С. 80.
- ⁴⁵ *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 55.
- ⁴⁶ *Марков В.* Принципы нового искусства // Союз молодежи. № 2. С. 2.
- ⁴⁷ Конечно, следует отметить, что в русском авангарде нигилизм по отношению к этим институтам никогда не достигал такого накала, как у итальянских футуристов.
- ⁴⁸ *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 6.
- ⁴⁹ *Бурлюк Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. С. 153–154. Несколькоими годами ранее Н. Кульбин писал об особом «естественном искусстве» самой природы: «Живопись и скульптура внешнего вида и внутреннего строения камней, растений и животных бесконечно прекрасны. Так же прекрасны и танцы планет, облаков, волн моря. Глубоко увлекательны: архитектура созвездий, земли и ее органов и комедия, которая в них происходит». — *Кульбин Н.* Свободное искусство как основа жизни // Забытый авангард. Россия, первая треть XX столетия. СПб., 1993. С. 115.
- ⁵⁰ *Малевич К.* Перелом // Собр. соч. Т. 1. С. 105.
- ⁵¹ *Марков В.* Принципы нового искусства. С. 15.
- ⁵² Там же. С. 17.
- ⁵³ *Элиаде М.* Мифы. Сновидения. Мистерии. С. 58.
- ⁵⁴ *Марков В.* Принципы нового искусства. С. 5.
- ⁵⁵ *Каменский В.* Статья о современной живописи. РГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 142.

«СКИФСТВО» В РУССКОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА И СКИФСКАЯ ТЕМА У РУССКИХ ФУТУРИСТОВ

«Мы на крайнем пределе веков!» — этот лозунг первого футуристического манифеста Маринетти сфокусировал в себе кардинальные для мироощущения авангарда мотивы: устремленность к предельным состояниям, к экстремальному опыту сознания, в которых пересекаются образы апокалиптические и образы «райского» бытия, вернувшегося к своим истокам. В русской культуре начала XX века многие описания истории рождения футуризма воспроизводят аналогичное видение мира у предела: «Мы словно дошли до предельной черты, за которой хаос и мрак неведения, эта конечность поражает наблюдателя наших дней, он приходит к выводу, что положенный круг бытия стремится сомкнуться, а может быть, уже и замкнут... Прислушайтесь к голосам вокруг — и вы поймете, что настало время всеобщей ликвидации... Старый мир кончен... Строительство будущего на развалинах разрушенного мира, строительство из ничего, новою божественною волею человека-творца — вот идеал футуризма»¹. Именно этот эмоциональный фон, сопутствующий рождению авангардного искусства, определил принципиальные свойства его эстетики и сообщил многим течениям авангарда интонации мистической революционности.

В русской культуре конца XIX и начала XX века революционно-мистические настроения находили для себя разные сферы и формы реализации. Религиозный нигилизм сектантства и мистицизм соловьевцев, культивировавших радикальные концепции отрицания старого мира, революционное движение народников с очевидными религиозными мотивировками, неоязыческие и гностические увлечения многих деятелей искусства формировали то парадоксальное соединение политического и религиозного радикализма, которое было, пожалуй, основным лейтмотивом в русской культуре начала XX столетия. Одной из важных характеристик мироощущения, основанного на мистическом и политическом радикализме, была, условно говоря, «архаизация» культурного сознания, проявлявшаяся и в актуализации мифотворчества, и в культе бессознательных и стихийных начал, и в непосредственном историческом и археологическом интересе к архаике, и в радикальных экспериментах авангарда, иногда апеллировавших прямо к «первобытным» формам художественного творчества.

Мистический нигилизм, мистическая революционность стали также той почвой, на которой в русской культуре родился и просуществовал вплоть до начала 1920-х годов скифский «миф». В конце XIX и начале XX века скифская тематика оказалась в русской культуре тем центром, в котором неожиданным, на первый взгляд, образом соединились мистические историософские концепции, оккультизм, радикальная революционность и реальная политическая практика. Увлечение скифским сюжетом преломлялось на свой манер в разных художественных объединениях, сохраняя, однако, неизменными определенные свои характеристики. Именно эти устойчивые мотивы, сопутствующие скифскому мифу, дают возможность обозначить некоторые сквозные тенденции в культуре того времени и неожиданные пересечения между, казалось бы, враждующими и противоположно ориентированными художественными течениями.

Специфический «эзотерический» и революционный подтекст скифской темы был сформирован еще до 1917 года. Однако наиболее отчетливые формы революционно-мессианской идеологии «скифство» получает в первые годы после Октябрьской революции. Революционные события дали импульс для раскрытия некоторых тенденций времени, существовавших в культурном сознании в значительной степени на уровне бессознательного. Скифский сюжет в культуре начала столетия стал своего рода метафорой этих бессознательных устремлений.

Скифская мифология изначально базировалась на двух тенденциях: революционной и мистической. Главный идеолог «скифства» как целостного культурного течения Иванов-Разумник его революционную генеалогию возводил к высказыванию Герцена в одной из глав «Былого и дум»: «Я, как настоящий скиф, с радостью вижу, как разваливается старый мир, и думаю, что наше призвание — возвещать ему близкую кончину». Образ скифа — варвара, несущего очистительную бурю в ветхий старый мир, стал символическим воплощением революционных и нигилистических тенденций времени. Революционная линия «скифства» всегда была окрашена в антизападнические тона. Причем важно подчеркнуть, что антизападное мыслилось тождественным антибуржуазному. «Что же есть “скифство”, как не духовный максимализм, — писал Иванов-Разумник. — И в Европе реакционной, и в Европе революционной, в самом духе “пригожей Европы” он («скиф». — Е. Б.) видит глубокую внутреннюю противоположность свойственного России духа “максимализма”»². Неприятие «глубокой ненормальности» западного стиля жизни можно отметить и в творчестве крупнейших представителей символизма — А. Белого и Д. Мережковского. («Религия современной Европы — не христианство, а мещанство», — писал Мережковский³.) Е. Лундберг — один из активных участников «скифского» движения в после-революционное время — подчеркивал этот радикальный антизападный тон «скифства»: «Скифство это направлено не внутрь, не те или другие настроения культивирует, а направлено против европейской культуры и метко бьет в наиболее подлые ее места»⁴.

Мистическая версия скифской темы — выступавшая иногда явным, а иногда скрытым фоном для ее версии революционной — формируется во второй половине XIX века прежде всего в некоторых оккультистских и теософских кругах как один из вариантов мессианского расового мифа. Центральным мотивом скифской мифологии как особой расовой мистики было настойчиво утверждавшееся родство между скифами и «белой расой», с которой связывались истоки европейской культуры, религии и сознания. О связях скифов с таинственным племенем гиперборейцев — часто подразумевавшимся под определением «белая раса» и игравшим в расовой мифологии конца XIX и начала XX века особую роль, писал еще Геродот⁵. Интересно, что в воспоминаниях Е. Лундберга есть эпизод, указывающий на вполне осознанное оперирование мифологемами мистической скифской истории у главного идеолога «скифства» Иванова-Разумника. «Еще в эпоху “Заветов” избрал Иванов-Разумник псевдоним — скиф. С тех пор этот тон в его писаниях окреп и покрыл другие тона. “Мы гиперборей, — любовно цитирует он Ницше. — Мы достаточно хорошо знаем, как далеко в стороне мы живем от других”. “Ни по земле, ни по воде ты не найдешь пути к гиперборейцам” — так понимал нас еще Пиндар. По ту сторону севера, льда, смерти наша жизнь, наше счастье»⁶. Надо отметить, что в культурном сознании XIX века существовал устойчивый стереотип восприятия России как северной страны, во многом послуживший основой для параллелей между гиперборейцами, скифами и русскими. «Восприятие России как страны Севера было настолько устойчивым, что даже шведы (!) воспринимали Россию и Малороссию (!) как страну севера... благодаря чему Западная Европа прямо наследует и прочно удерживает античное восприятие Скифии (отождествляемой затем с Россией) как Севера»⁷.

Наибольшее распространение в 1910-е годы получили оккультистские и теософские трактовки скифского мифа. Согласно им, скифы были непосредственно связаны с легендарным Рамом и «белой расой», пришедшей на европейскую территорию с Севера. Мистическая версия скифской темы неоднократно рассматривалась в сочинениях Папюса. В одной из статей, опубликованной в журнале «Изида», он, излагая свое эзотерическое толкование истории, подчеркивал особое значение России как центра, с которым, собственно, и была связана изначальная история мессианской расы. «Белые (под которыми в концепции Папюса прямо подразумеваются скифы. — Е. Б.) спустились с севера, из “Ross-Land” или “Земли лошадей”, теперешней России»⁸. Знаменитый оккультист Сент-Ив д'Альвейдер (чья деятельность была достаточно тесно связана с Россией) отождествлял белую расу в целом с кельтами и рассматривал кельтов и туранцев скифов как родственные племена, расы, связанные с циклом Рама⁹.

Э. Шюре — член антропософского общества Штайнера (о связях штайнерианства и «скифства» в послереволюционное время еще будет

идти речь) — обращался к этой теме в духе теософской расовой теории. В своей книге «Великие посвященные», в 1910-е годы переведенной и несколько раз переиздававшейся в России, Шюре излагает в беллетризированной форме теософскую версию четырех рас, последняя из которых — белая раса — наделена особой мессианской ролью. «Расцвет белой расы совершался под ледяным дуновением северного полюса. Греческая мифология называет белых гиперборейцами». «Скифы, сыны Гиперборейцев...» — отмечает Шюре¹⁰. Далее в его повествовании рассказывается история преодоления скифскими племенами под предводительством Рама грубой и лишенной духовности религии друидесс и перемещения скифов в результате этой борьбы в Азию. «Великое переселение, предводительствуемое Рамой, пришло в движение, медленно направляясь в центр Азии. <...> Он заключил дружественный союз с Туранцами, скифскими племенами с примесью желтой расы, которые занимали возвышенности Азии; он увлек их к завоеванию Ирана, откуда окончательно изгнал Черных, желая, чтобы чистая белая раса занимала центр Азии, и оттуда светила всем другим народам, как яркий светоч»¹¹. Эта история содержит в себе завязку одного из центральных сюжетов для всей «скифской» идеологии — перемещение мессианского центра на Восток и мотив «ухода», «отказа» от Запада.

Близкие трактовки скифского мифа можно найти и в других сочинениях теософского и оккультистского толка. Эти мифологические конструкции, разрабатывавшиеся часто в сферах, далеких от искусства, оказывались нередко подосновой для мифологии культурных движений.

Важно отметить, что мистический аспект скифской темы формировался, с одной стороны, на фоне кризиса ортодоксальной религии, а с другой — на фоне оживления интереса к языческим и гностическим культам и философии. Скифская мифология в русской культуре со всей очевидностью была связана с этими неоязыческими увлечениями. Кроме того, мифология «отверженности», сложившаяся вокруг нового искусства (начиная с «проклятых» поэтов Франции), нередко соприкасалась и пересекалась в это время с революционным бунтом, на знамени которого часто были начертаны имена отверженных и повергнутых богов. М. Элиаде в статье «Оккультизм и современный мир» писал об этой тенденции в искусстве Франции, проявившейся у символистов и подхваченной затем художниками и поэтами авангарда: «Они отрицали современную официальную религию, этику, социальные устои и эстетику. Некоторые из них были не только антиклерикалами, как большинство французских интеллектуалов, но анти-христианами. Они отвергали фактически все иудео-христианские ценности так же, как греко-римские и ренессансные идеалы. Их интересовали гностики и другие секретные объединения не только из-за редкостных оккультных знаний, но также потому, что они подвергались преследованиям со стороны Церкви. В оккультной традиции эти художники искали до иудео-христианские и до классические (до греческие) элементы, т. е. египетские, персидские, индий-

ские или китайские творческие методы и духовные ценности... Стефан Малларме утверждал, что современный поэт обязан преодолеть Гомера, потому что с него начался упадок западной поэзии. А когда интервьюер спросил: "Но какая же поэзия существовала до Гомера?", Малларме ответил: "Веды"!»¹². Очевидно, что этот процесс носил общеевропейский характер, и в России его своеобразие заключалось главным образом в той особой роли, какую играли в этом движении многочисленные русские секты, соединявшие в своих доктринах глубоко архаичные элементы и революционный дух своего времени. «Я не мыслю себе Россию без этих людей и этого рода духовных движений, — писал о сектантах Н. Бердяев. — Это есть характерное русское странничество... Все эти искатели праведной жизни в Боге, которых я встречал в большом количестве, были революционерами, хотя революционность их была духовная, а не политическая. Все они были религиозные анархисты»¹³.

* * *

В русском искусстве основные параметры скифского мифа были сформулированы первоначально в творчестве символистов. В конце XIX и начале XX века скифский сюжет занимал воображение многих поэтов-символистов, как правило, сопрягаясь с темой очищения, освобождения через приобщение к варварской, первозданной стихии.

У большинства символистов, обращавшихся к скифской теме, господствовали мотивы, с одной стороны, окрашенного ностальгией воспоминания о мифологических истоках, а с другой — узнавания в себе — в современном человеке — глубинной связи с духом своих предков:

Если б некогда гостем я прибыл,
К вам, мои отдаленные предки, —
Вы собратом гордиться могли бы,
Полюбили бы взор мой меткий...
Словно с детства я к битвам приучен!
Все в раздолье степей мне родное!
И мой голос верно созвучен
С оглушительным бранным воем...

(В. Брюсов, 1900 г.)

Скифская тема неизменно была связана с мотивами свободы и особым, подобным «мистической сопричастности», чувством слитности с природой:

Мы блаженные сонмы свободно кочующих скифов,
Только воля одна нам превыше всего дорога...
Нет ни капищ у нас, ни богов, только зыбкие тучи
От востока на запад молитвенным светят лучом.

(К. Бальмонт, 1904 г.)

Номадизм, не только как историческая форма быта скифских племен, но и как особое состояние духа, устремленного к неизвестному, пребывающего в вечном движении и странствии, был постоянным компонентом скифской темы:

Без оглядки стремимся к другой непочатой стране.
Наше счастье — война, наша верная сила — в колчане,
Наша гордость — в не знающем отдыха быстром коне.

(К. Бальмонт, 1904 г.)

Еще один неизменный мотив скифского мифа — воинственный скифский дух и трактовка войны как очистительной, жертвенной мистерии:

Мы — те, о ком шептали в старину,
С невольной дрожью, эллинские мифы:
Народ, взлюбивший буйство и войну,
Сыны Геракла и Эхидны, — скифы...
Мы ужасали дикой волей мир,
Горя зловеще, там и здесь, зарницей...

(В. Брюсов, 1916 г.)

Только богу войны темный хворост слагаем мы в кучи
И вершину тех куч украшаем железным мечом...

(К. Бальмонт, 1904 г.)

С темой войны в символистской мифологеме самым тесным образом связана и одна из центральных идей скифства — стихия, вырывающаяся на поверхность культуры, взрывающая все ограничения, максимализм и даже экстремизм в требовании безграничной свободы:

Стены Вольности и Прав
Диким скифам не по нраву.
Guillotin учил вас праву...
Хаос — волен! Хаос — прав!
Нам, нестройным, — своеволие!
Нам — кочевье! Нам — простор!
Нам — безмежье! Нам — раздолье!
Грани — вам, и граней спор.

(Вяч. Иванов)

О значении стихийных мотивов в творчестве «младших» символистов писали многие исследователи. С. Минц в одной из своих статей подчеркивала: «...символизму 1890-х гг. зачастую присущ антиэстетизм, а символизму 1900-х гг. — отождествление Красоты с хаосом, дисгармонией, “стихией”»¹⁴. Основные сюжеты скифской мифологемы согласуются у символистов с увлечением проявлениями стихийного начала в

современности. Такими значениями мифологизированных стихийных сил наделяются прежде всего понятия: «народ», «природа», «революция» и различные формы сектантских движений как образцы стихийного религиозного творчества.

В культуре тех лет скифство также прочитывалось как один из мотивов, указывающих на скрытые стихийные энергии и связи с до-христианской традицией, сохранившиеся в современности, точнее — пробуждающиеся в глубинах современного духа. Кроме того, в скифской мифологеме подспудно присутствовал еще один существенный мотив: жажда не просто обновления, но — принципиально новых форм культуры, новой цивилизации. Предчувствие катастрофы, которым был пропитан воздух тех лет, связывалось часто напрямую с трагической и в то же время «желаемой» гибелью современной — христианской — цивилизации. Лундберг описывал эти настроения в своих воспоминаниях: «Историк с удивлением укажет на то напряженное ожидание мировой катастрофы, которым болыны мы все... Не хочется по наслышке пересказывать конкретные случаи ожидания мировой катастрофы. О них много знают московские религиозные кружки, группирующиеся около Н. А. Бердяева и Е. К. Герцык. Московские чайные, извозчики трактиры, часовни с ночными богослужениями слышат то, что не звучало с петровских времен, что, казалось, замерло в скитах и на Керженце. Катастрофа мыслится раньше всего как гибель христианства»¹⁵.

Еще одним постоянным — подспудным или выраженным со всей резкостью — мотивом в скифской мифологии символистов было роковое противостояние и противоположность Запада и Востока, воплощавших не столько географические или этнокультурные традиции, сколько два типа мироощущения, два типа человеческой породы, существовавшие извечно и извечно враждующие. «Восточные» и «западные» люди могли жить в географических измерениях, отнюдь не совпадающих с их духовным статусом. Противостояние между ними мыслилось в категориях борьбы изначальных сил человеческой истории, сопрягаясь с самыми древними формами космогонических мифов.

Проблема Востока и Запада именно как двух духовных типов и Востока как мистического исторического пути для России звучала уже у Соловьева:

О Русь! в предвиденье высоком
Ты мыслью гордой занята;
Каким же хочешь быть Востоком:
Востоком Ксеркса иль Христа?

Запад, в соответствии с устойчивой мифологией, трактовался многими символистами как страна смерти:

Ветер с западной страны
Слезы навевает;
Плачет небо, стонет лес,

Соснами качает.
То из края мертвецов
Вопли к нам несутся.

(Вл. Соловьев)

Но и «Ех oriente lux» (свет с Востока) не всегда был окрашен в однозначно положительные тона. В лагере символистов тревога в отношении этого «lux» была выражена, в частности, в известном стихотворении Вл. Соловьева «Панмонголизм», где тема рождения новой стихийной силы в человеческой истории, силы, преображающей облик мира, была представлена как пророчество о гибели России — Третьего Рима под натиском «пробудившихся племен» Востока.

Скифство в этой дилемме духовного «востока» и «запада» получало особый статус, отождествляясь с некой третьей стихией, третьей силой истории. С одной стороны, она явно противопоставлялась Западу, но с другой — отнюдь не отождествлялась напрямую с Востоком. Ее выход на историческую арену означал прежде всего возврат к своим мистическим истокам и близкий конец старого мира. Иными словами, скифская мифология для символистов отражала в себе две центральные в культуре начала XX века темы: эсхатологические предчувствия катастрофических перемен и связанные с ними ожидания нового золотого века.

* * *

На фоне этой устойчивой мифологии в 1910-е годы русские футуристы (прежде всего те, кто был связан с объединением «Гилея») также обращаются к скифской теме. Основные характеристики скифского мифа футуристами были восприняты от символизма: «варварство» как спасительная сила для современной культуры, война как сфера духовной реализации, культ архаической сопричастности природным ритмам, стихийность, экзатичность мироощущения и мифология свободного кочевья. Так же как и у символистов, скифский сюжет пересекается у футуристов с увлечениями язычеством и сектантством.

Как и символистское, так и футуристическое скифство окружено рядом устойчивых мотивов, сопутствующих скифской мифологии в русской культуре. Многие из них тематически не связаны со скифами, но воспроизводят настроения и мироощущение, так или иначе представленные в скифском мифе — либо в его мистической, либо в его революционной версии. К началу 1910-х годов — т. е. к моменту формирования футуристических группировок — скифский миф уже приобрел в русской культуре отчетливый эсхатологический и мессианский характер и достаточно широкий спектр тем в футуризме был связан именно с этими характеристиками скифской мифологемы.

Пожалуй, наиболее последовательно скифскую тему разрабатывал в своем творчестве В. Хлебников, обращавшийся непосредственно к этому сюжету не раз: «Скифское» (конец 1908 г.), «Семеро» (1912),

«Скуфья скифа. Мистерия» (1916). Скифские мотивы встречаются и в других вещах Хлебникова, и что особенно важно подчеркнуть — сопрягаются иногда с его историософскими теориями, в которых порой проступают концепции скифства как «осевой», мессианской силы в истории. В своей работе «Спор о первенстве» Хлебников, весьма показательно увязывая скифскую и северную темы, замечает: «Отыскивая земное в земном, можно сказать: ум от звезд, сердце от солнца. Но Ислам возник в знойном поясе, вблизи от солнца как вера Солнца. Мечь и страсть. Вера ума не должна ли родиться вдали от солнца, у льдов севера? Табити и холодный рассудок. Скифы. Ось»¹⁶.

В. Бурлюк не раз обращался к скифской тематике в своих рисунках, публиковавшихся во многих программных футуристических сборниках. Воины — стрельцы или мчащиеся на колесницах всадники — были главными героями его скифских сюжетов, вполне соответствовавших тому культу воинственности, который неизменно сопутствовал скифской теме. Соединение археологически достоверных деталей в изображении костюмов и вооружения с примитивистской стилистикой, иногда непосредственно отсылающей к образцам «скифской графики» (вырезанным на каменных поверхностях изображениям всадников или воинов), связывало эти рисунки с той тенденцией в русском неопримитивизме, которая была ориентирована на самые архаичные пласты культуры.

Позднее, в воспоминаниях Б. Лившица, образ скифского воина — всадника и стрельца — превратился в символическую эмблему для всего русского футуризма, в которой для Лившица соединилась и расовая и историософская мифология его времени: «...мне, охваченному нелепейшим приступом своеобразного “гилейского” национализма, в котором сквозь ядовитый туман бейлисиады пробивались первые ростки расовой теории искусства, рисовалась такая картина: навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются залитые ослепительным светом праистории атавистические пласты, дилювиальные ритмы, а впереди, размахивая копьем, мчится в облаке радужной пыли дикий всадник, скифский воин, обернувшись лицом назад и только полглаза скосив на Запад, — полутораглазый стрелец»!¹⁷

В более эпизодической форме скифские мотивы можно отметить и в творчестве других художников и поэтов, в той или иной мере связанных с гилейцами. Одним из излюбленных скифских сюжетов у футуристов стали так называемые «каменные бабы» — скульптуры, встречающиеся в скифских курганах или непосредственно рядом с ними. Н. Гончарова провозглашала, что именно эти «каменные пустынницы» (как именовал их Хлебников) были подлинными источниками новаторского стиля в русской живописи. На одной из картин Гончаровой («Каменная баба», 1908, Обл. музей изобр. иск., Кострома) древний идол водружен на стол рядом с набором кистей — символическое сочетание, прямо указующее на связь творчества современного живописца и его архаических прообразов¹⁸.

В одном из стихотворений С. Боброва скифские истуканы описаны как молчаливые зрители многовековой истории человечества, протекающей перед ними, истории, с которой они тем не менее сохраняют некую таинственную связь:

В степи седеющий курган
Ты издали заметишь темный,
На нем — горбатый истукан,
Он серожелтый и огромный
На степи он и на закат
Бросает неживые взоры, —
На дымы отдаленных хат,
На возмущенные просторы.
Ты издали к нему взирай,
В гигантскую обрубка муку.
Поднимет на печальный край
Он неослабнувшую руку...
Он разобьет, загрохотав,
Твои лукавые реченья...¹⁹

На иллюстрации Н. Гончаровой в сборнике Боброва «Вертоградари над лозами» сюжет этого стихотворения (особенно отчетливо это представлено на подготовительном рисунке) воплощен через символическое и драматическое сопоставление двух образов-знаков: крохотной христианской церквушки, затерянной в пустынных пространствах, и гигантской фигуры древнего идола, низвергнутого со своего пьедестала, но угрожающего в своем падении разрушить все вокруг.

У Хлебникова в поэме «Каменная баба» (написана уже в 1919 году) воссоздается близкий мотив оживления, тревожного и воинственного вторжения в нынешний день глубинных архаических пластов, запечатленных в каменном идоле, внезапно обретшем зрение, когда на его мертвый каменный глаз сел пестрый мотылек:

Камень кумирный, вставай и играй
Игор игрою и грома.
Раньше слепец, сторож овец,
Смело смотри большим мотыльком...
Камень, шагай, звезды кружи гопаком²⁰.

Игра с временными пластами — их наложение друг на друга, произвольная перетасовка, алогичное нарушение однонаправленности временного потока — путешествие по времени и игровая легкость обращения с историей, угадывающиеся в этих скифских мотивах у футуристов, в общем контексте футуристической эстетики прочитываются не просто как разрушение привычных норм восприятия, пусть и оживляющее уставшее от неизменной логичности сознание. Эта футуристическая

борьба со временем и абсолютизацией исторического сознания является частью общей мифологии будетлян, со всей очевидностью отсылающей к традиционным эсхатологическим темам «выхода» из времени. «Ожившее» скифство было одной из граней этой мифологии побежденного времени и разрушенной исторической логики.

Известно, что архаичные и парадоксальные феномены творчества нередко становились для художников авангарда источником вдохновения и моделью в их поисках новых форм искусства. Кубизм Пикассо тесно связан с его интересом к африканскому искусству, сюрреалисты исследуют автоматическое письмо медиумов и диаграммы оккультистов, шаманская экстатическая практика привлекает внимание Арто и Хлебникова, алхимия вдохновляет Дюшана и Эволу. Очевидно, что данный список можно было бы расширить и продолжить без особого труда. Подобный круг интересов связан с центральной для авангардной философии творчества идеей преобразования и трансформации наличного порядка вещей, методика которого открывалась часто в самых парадоксальных и неожиданных сферах. Усвоив и развив символистский образ художника-демиурга, созидającego в своем творчестве новые миры и преобразующего реальность, живописцы и поэты авангарда, однако, были в значительно большей степени, чем их предшественники, озабочены поиском конкретных техник такой трансформации. Поэтому в противоположность символистской ностальгии об утраченной стихийной энергии предков будетляне стремились культивировать непосредственное ощущение скифства в собственной крови, рассматривая его как один из рычагов преобразования мира.

Футуристы воспринимали скифство в большей степени как «стиль» — конкретный образ действий, технику творчества и «технику» поведения. Философские идеи, сопутствующие этому сюжету, были для них второстепенны. Точнее — центр тяжести в скифском мифе они переносили в сферу конкретного действия. Не случайно скифская стилистика и скифские археологические реалии рассматривались ими прежде всего как источники для новых форм искусства, для конкретной творческой практики. Оживление, возрождение в новом искусстве этого «скифского» «стиля» способно преобразить ветхий-современный мир, вернуть ему энергию молодости. Поэтому, в отличие от символистов, скифская тематика у футуристов приобретала не только сугубо литературный, но и своеобразный жизнетворческий характер, влияя часто на мифологию поведения и «персонажные» облики.

Уже само название кубофутуристической группировки — «Гилея» — отсылало к скифской тематике. Чернянка — имение, где в 1910-е годы жила семья Бурлюков, располагалось в легендарном месте бывшей Таврической губернии, в древности носившем имя «Гилея». Гилея — древняя скифская земля, родина скифских царей. Именно здесь, как писал Д. Бурлюк, «в древней Гилее, между гирлами Днепра и Джарылгачем (полу-

остров, где жила Гидра, убитая в древние века Геркулесом)»²¹ зарождался русский футуризм, с самого момента своего появления непосредственно соприкасавшийся со скифской мифологией. Гилейская мифология как одна из центральных при формировании футуристической группы была описана также в воспоминаниях Лившица. Причем важно подчеркнуть в этом описании, во-первых, мотив возврата к истокам и, во-вторых, связанного с ним космогонического мифа, мифа созидания нового мира: «Возвращаясь к своим истокам, история творится заново. Ветер с Эвксинского понта налетает бураном, опрокидывает любкеровскую мифологию, обнажает курганы, занесенные летаргическим снегом, взметает рой Гезнодовых призраков, перетасовывает их еще в воздухе, прежде чем там, за еле зримой овидью, залечь окрыляющей волю мифологемой. Гилея, древняя Гилея, попираемая нашими ногами, приобретала значение символа, должна была стать знаменем»²². То, что интерес к скифской тематике не был чистым совпадением, рожденным лишь течением житейских обстоятельств, подтверждает также сознательное использование скифской мифологии в кругу будетлян. Так, именем скифской богини Табиты было названо одно из издательств футуристов. Именно под маркой этого издательства был выпущен известный антизападный манифест Б. Лившица, Г. Якулова и А. Лурье «Мы и Запад».

Скифская тематика — зачастую в силу обстоятельств жизни — непосредственно вторгалась у футуристов в бытовую, повседневную реальность. Место жительства Бурлюков среди скифских курганов (где, кстати, в это время проводились активные археологические исследования) как будто само провоцировало на увлечение скифскими древностями. А возможность прямого, в буквальном смысле осязательного, контакта с ними позволяла преодолеть музейность и академическую отстраненность в восприятии истории. Братья Бурлюки довольно активно участвовали в археологических изысканиях на гилейской земле²³. Лившиц вспоминал, например, об участии Владимира Бурлюка в раскопках скифских курганов: «Владимир, в летние месяцы вдохновенно предававшийся раскопкам, находил скифские луки и тулы и вооружал ими своих одноглазых стрелков на смертный бой с разложенными на основные плоскости парижанками»²⁴.

Скифство угадывается в качестве своеобразного инспиратора для некоторых типично футуристических черт поведенческого стиля и житнетворческих мифов. Кульбин именовал «богатырями Гилеи» Бурлюков и их соратников. Хлебников использовал тот же принцип мифологического уподобления в одной из дарственных надписей на книге «Игра в аду», где Гончарова названа «скифской жрицей»²⁵. Эпитеты «варвары», «дикари» прочно приклеенные критикой к футуристам, также вполне соответствовали «скифской» мифологии, находившей свое воплощение и во взрывном, бунтарском, провокационно варварском стиле поведения будетлян. Варварство акцентировалось «богатырями Гилеи»

именно как продуманный стиль поведения. При этом само увлечение скифством приобретало у футуристов свойства некой театральной маски, позволяющей разыгрывать на «сцене» современного им искусства определенную роль. В контексте культуры начала XX века футуристы демонстративно и прямолинейно — конечно, не без игровых и пародийных интонаций — реализовывали символистскую мифологию стихийных творческих энергий, словно провоцируя негативную, «трусливую» реакцию у ее создателей, не желавших узнавать в них «ожившие» образы своих литературных мечтаний. Кроме того, отождествляя себя со «скифами» и «варварами», вторгающимися в ветхий мир современной культуры, футуристы в какой-то мере проецировали на себя и мессианскую мифологию, связанную со скифским сюжетом. Определение «новые люди», ставшее одним из устойчивых самонаименований у футуристов, вполне отчетливо отсылало к разного рода мессианским мифам о «новых расах» и «новых людях», весьма популярных в культуре начала века.

В этой связи важно подчеркнуть принципиальную установку футуризма именно на игровой, театрализованный стиль. «Поэзия описательная (правда жизни) и поэзия символическая, — утверждал В. Каменский, — быстро сменяются поэзией представления — где всё форма, всё поза, всё маска, всё игра»²⁶.

Трактовка игры и театральности в футуристических кругах во многом близка к теоретическим разработкам Н. Евреинова, в которых принцип театральности рассматривается как квинтэссенция творчества как такового — как «творчество новой действительности», как «преэстетическая» деятельность. Архаическо-революционный колорит этой теории, описывающей театрализацию как «некоего рода пред-искусство» и апеллирующей к глубинным и извечным архетипам человеческой психики и культуры, был сродни архаическо-революционному скифству футуристов. В теории Евреинова мистика разрушения эстетических канонов и мистика созидания нового мира соединяются самым непосредственным образом. «Человеку, — писал Евреинов, — присущ инстинкт... преобразования, инстинкт противопоставления образам, принимаемым извне, образов, произвольно творимых человеком... И какое мне (черт возьми!) дело до всех эстетик в мире, когда для меня сейчас самое важное стать другим и сделать другое, а потом уже хороший вкус, удовольствия картинной галереи, подлинность музея, чудо техники изысканного контрапункта! ...Что мне толку в эстетике, когда она мешает мне творить свободно другую жизнь, быть может, даже наперекор тому, что называется хорошим вкусом, творить, чтобы противопоставить мой мир навязанному мне, творить совсем с другою целью, чем произведение искусства — последнее имеет в виду эстетическое наслаждение, произведение же театральности — наслаждение от произвольного преобразования, быть может, эстетического, а быть может, и нет, что неважно»²⁷. Чувство театральности, о котором пишет Евреинов, — «анархическое чувство

каждого из нас, которое хочет прежде всего настоящего и до безумия смелого преображения»²⁸ — было также близко тем революционно-мистическим концепциям, которыми была буквально пропитана атмосфера культуры начала века. «Разве сущность театра, — подчеркивал Евреинов, — не в том, чтобы прежде всего выйти из норм, установленных природой, государством, обществом»²⁹.

Именно этот аспект понимания театра позволяет, как мне представляется, понять акцентированный театральный, игровой стиль поведения и шире — «стиль» действия в культуре, разрабатывавшийся футуристами. Театрализация оказывается одной из самых парадоксальных граней их эсхатологического видения современного мира, находящегося в критической точке смерти и преображения. Она позволяла футуристам с легкостью примеривать к самим себе различные культурные «маски», среди которых «скифская», окрашенная в революционно-мистические и эсхатологические тона, занимала одно из главных мест. Скифская мифологема воспринималась футуристами не просто как умозрительный сюжет, но, проникая в повседневную реальность, оказывалась источником ее театрализации и одновременно революционного отвержения.

Нарочитая балаганность «стиля» футуристического поведения вполне укладывалась в рамки «пред-искусства», а в некоторых случаях непосредственно пересекалась с эсхатологической тематикой. Своеобразные версии театрализованной (в евреиновском значении этого слова) эсхатологии — находящейся за границами эстетического — часто встречаются в творчестве Крученых. В одном из стихотворений, в сборнике «Дохлая луна», он рисует во многом пародийную картину конца мира, в которой расхожие «цитаты» апокалиптической образности предстают в деформирующем и огрубляющем свете балаганного театра:

Мир кончился. Умерли трубы...

Птицы железные стали лететь

Тонуших мокрые чубы

Кости желтеющей плоть.

Мир разокончился... Убраны ложки

Тины глотайте бурду...

Тише... и ниже поля дорожки

Черт распустил бороду.

Антизападнические мотивы у футуристов также связывают их с устойчивым кругом тем, сопутствующих скифской мифологеме в русской культуре. В отличие от символистов, ставивших акцент на «апокалиптической мертвенности европейской жизни» (А. Белый), футуристы отстаивают в большей мере «антизападную» форму, «антизападный» стиль действия и творчества. Большинство претензий к Западу со стороны художников и поэтов авангарда связано с некими искажениями стиля, с отсутствием в западной культуре духовных ресурсов для созда-

ния новой формы: «Европейское искусство архаично и нового искусства в Европе нет и не может быть» («Мы и Запад»); «Мы против Запада, опошляющего наши и восточные формы и все нивелирующего» («Лучисты и будущники»). В каталоге выставки икон, писных подлинников и лубков Гончарова утверждала: «Во все времена Запад Европы в своих лучших проявлениях исходил прямо или косвенно от Востока... И все же оставалась разница. Разница, коренившаяся в самом духе народов запада и востока. В большей цивилизованности первых, и большей культурности глубине духа и близости к природе вторых»³⁰. Именно способность к мистической сопричастности природным ритмам, способность, коренившаяся в глубоко архаичном видении мира, составляла одно из принципиальных отличий «восточного», «азиатского», по терминологии футуристов, творческого метода, не доступного Европе. «Не во внешних обнаружениях черпаем мы доказательства нашей принадлежности Востоку, — подчеркивал Лившиц. — Несравненно глубже — наша сокровенная близость к материалу, наше исключительное чувствование его, наша прирожденная способность перевоплощения, устраняющая все посредствующие звенья между материалом и творцом, — словом, все то, что так верно и остро подмечают у нас европейцы и что им от века запрещено»³¹. Эта архаическая способность следовать за стихийными ритмами природы, как уже отмечалось, была важнейшим компонентом в скифской мифологии начала века.

Скифская мифологема в культурном сознании начала XX века выступала в качестве одной из примет мифологизированного типа мышления, которое в равной мере было присуще и символистам и футуристам и, более того, пропитывало собой не только художественную, но и политическую жизнь. Процесс мифологизации культуры самым непосредственным образом был связан с идеей преображения старого мира, его трансформации в новое качество. Одно из направлений этого преображения трактовалось как обращение к истокам и первоначалам, при этом сам тип мифологизированного мышления рассматривался как пример этого истокового сознания. Другое — ставило акцент на самом процессе трансформации, на центральном сюжете практически всех мифологических конструкций: метаморфозе, переходе в новый образ, новый исторический период, новый тип культуры. Футуристы, сумевшие прочесть скифский миф сквозь призму конкретики художественного творчества, конкретного стиля действия и поведения, быть может, ближе всех подошли к той границе, когда «мифология» начинала вторгаться в реальную жизнь.

В 1917 году (а если точнее, то уже в военное время) восприятие реальности сквозь призму устойчивых мифологических структур стало основой для мифологизации конкретных исторических событий. Революции 1917 года для многих деятелей русской культуры предстали прежде всего в ореоле ожившего мифа, в котором органично уживались самые

парадоксальные, антиномичные и алогичные трактовки революционных «испытаний в грозе и буре». Рассуждая о поэзии первых послереволюционных лет, Лундберг подчеркивал: «Вкус к мифу. Это сильно — в революционной поэзии; и — правильно»³².

* * *

В первые годы после революции «скифство» становится основой для самостоятельного течения в культуре. В 1917–1918 годах группа литераторов и общественных деятелей выпускает два номера альманаха «Скифы». Главными идеологами «скифства» принято считать Иванова-Разумника, С. Мстиславского, А. Белого. Вокруг них сложилось объединение, в деятельности которого с разной степенью интенсивности принимали участие: А. Блок, С. Есенин, Н. Клюев, А. Ремизов, В. Брюсов, Е. Замятин, О. Форш, С. Мстиславский, К. Эрберг, Е. Лундберг и др. Из художников, сотрудничавших с этой группой, прежде всего надо назвать Петрова-Водкина, оформившего оба номера альманаха «Скифы». Эта группа объединила в 1917–1919 годах тех деятелей культуры (не принадлежавших к «левому» лагерю), которые приняли большевистскую революцию и пытались разработать основы для новой идеологии послереволюционного времени³³.

Несмотря на целый ряд различий как в эстетике, так и в определенной далекости житейских и социальных позиций футуристов и «скифов», помещение футуристической мифологии скифства в общий культурный контекст времени позволяет указать на некоторые моменты, принципиальные для эстетики и мироощущения нового искусства и связывающие его с одной из центральных для русской культуры того времени тенденций.

Непосредственных контактов и совместных выступлений «скифов» и представителей «левого» искусства в 1917–1918 годах не было. Набор авторов, перечисленных выше, на первый взгляд, совершенно далек от футуризма. Однако при более внимательном исследовании идеологии «скифов» целый ряд мотивов и тем, разрабатывавшихся ими, оказывается актуален и для футуризма. Эта возможность определенных точек пересечения обнаружилась позднее — в начале 1920-х годов — в деятельности «Скифской Академии», как именовали иногда Вольную Философскую Академию (Ассоциацию) ее создатели³⁴.

Первый сборник «Скифы» был подготовлен для печати к концу 1916 года, но появился лишь после Февральской революции. Ключевым в нем был своеобразный манифест «скифства», опирающийся на уже существовавшую в культуре мифологию и намечающий основные координаты особой «скифской» идеологии и основные полюса противостояний: «Племя — таинственного, легендой повитого корня, с запада на восток, потоком упорным, победным потоком брошенное в просторы

желтолицых... нет Бога, который нашептал бы сомнения, там, где ясен и звучен призыв жизни. Бог скифа — неразлучен с ним, на его поясе — кованный бог. Он вонзает его в курган, вверх рукоятью, и молится... Но, в разрушении и в творчестве — он не ищет другого творца, кроме собственной руки — руки человека, вольного и дерзающего... не Эллин противостоит Скифу, а Мещанин — всесветный, «интернациональный», вечный. В подлинном «эллине» всегда есть святое безумие «скифа», и в стремительном «скифе» есть светлый и ясный ум «эллина»... И здесь — их вечная вражда, здесь — их «смертная борьба», борьба реакционности в самых разных масках — в маске «прогресса», в маске «социализма», в маске «христианства» — с революционной сущностью, с «волей до конца» во всех областях, во всех кругах жизни и творчества — в политике, в науке, в искусстве, в религии»³⁵.

Одно из важных мест в идеологии «скифства» занимала особая мифология почвенничества, мифология освобождающейся в революционных бурях Земли: «...от этой воли и проникающей все существо близости к земле... полнится и ширится грудь»; «На наших глазах, порывом вольным, чудесным в своей простоте порывом, поднялась, встала от края до края, молчавшая, гнилым туманом застланная Земля»³⁶. Эта мифология наиболее определенно выражалась в творчестве таких «скифских» поэтов, как Есенин, Клюев, Орешин. У футуристов своеобразная мифология земли разрабатывалась еще в 1910-е годы. Как известно, русский футуризм был, в отличие от итальянского, весьма враждебно настроен к современной цивилизации, к миру машин. Вместо машинного искусства русский футуризм стремился утвердить версию искусства органического, культуры, базирующейся на естественных, природных ритмах. И особой мифологии земли — как стихии, в наибольшей мере соответствующей этой органической ориентации новой футуристической культуры — принадлежало у будетлян не последнее место.

«Духовный максимализм», «вечная революционность», мифология земли, упоение стихией жизни, «катастрофизм, динамизм» в восприятии исторического процесса — все эти императивы «скифства» оказываются близки и многим футуристам. В одной из своих работ Иванов-Разумник писал о футуристах в тоне явного сочувствия определенным тенденциям внутри этого течения, а именно тем, которые позволяли угадывать в футуристах черты «духовного скифства». «Хотя на зубах навязли слова о страсти разрушения, как созидательной страсти, но надо помнить, что она лишь расчищает место для возведения новых ценностей. В глубине этих ценностей — душа футуризма... Футуризм... восстал против царства мертвых душ... боль, ненависть, крик приводят футуризм к «кинжалу» — приводят его к революции»³⁷.

Характерно, что в некоторых исследованиях 1920-х годов, пытавшихся наметить политический контур футуризма, он оказывался в непосредственном соседстве со «скифством». Неонародничество — этот

термин по отношению к футуризму впервые применил еще в начале 1920-х годов Я. Шапирштейн-Лерс в своей книге «Общественный смысл русского литературного футуризма» (М., 1922). Почвенничество с революционным уклоном, а если следовать более конкретной политической терминологии, левое народничество — таково политологическое определение «скифства». «Наиболее важным выражением идеологии левого народничества, — подчеркивал в своем исследовании М. Агурский, — стал сборник “Скифы”... Он объединил вокруг себя деятелей культуры, рассматривавших революцию как мессианское антизападное русское народное движение, в основе которого лежит религиозный пафос»³⁸.

Скифский сюжет в лагере «левого» искусства непосредственно возникает в революционные годы в манифесте, где помимо собственной скифской мифологии футуристов угадываются отзвуки новой революционной идеологии «скифства», а мистико-революционный подтекст этой темы прочитывается вполне определенно. Манифест был опубликован в 1918 году в нижегородском сборнике «Без муз». Среди его сотрудников числятся многие деятели футуристического и, шире, «левого» лагеря: Н. Асеев, К. Большаков, В. Гольцшмидт, Рюрик Ивнев, В. Маяковский, В. Хлебников, С. Третьяков, В. Шершеневич. Сам манифест подписали: В. Хлебников, Ф. Богородский, Предтеченский, А. Митрофанов, Б. Гусман, Ульянов, С. Спасский. В основе его лежит революционно-мистическая утопия создания коммуны-монастыря для поэтов и художников — «Скит работников Песни, Кисти и Резца», как он именуется в манифесте. По сравнению с прежним воспеванием необузданной вольности и стихийности акцент ставится на новый, созерцательный мотив в скифской теме, сближающий прежний образ скифского воина с образом «скифского посвященного», культивировавшегося некоторыми членами «скифского» движения: «Седой насильник Скиф удаляется в Скит, чтобы там в одиночестве прочесть волю древних звезд»³⁹. Сектантский мотив, подспудно угадывающийся за этими утопиями «скифского» монастыря, также отсылает к революционно-мистической проблематике, постоянно сопутствующей скифской теме в культуре начала XX века. Мистический подтекст создания новой Скифии, новой России звучит в манифесте со всей определенностью: «Руководимые в своих делах седым Начальником Молитвы, мы, может быть, из песни вьюги и звона ручьев построим древнее отношение Скифской страны к Скифскому Богу»⁴⁰. Слово «древнее», не раз упоминающееся в тексте, отсылает к одному из центральных в скифской мифологии мотиву — мотиву истока, а новое в этом контексте прочитывается как очищенное древнее, истинное, истоковое.

Обобщая, можно выделить несколько центральных для скифской тематики в русской культуре мотивов, характерных как для символистов, так и для футуристов и «скифов». Прежде всего это — «миф истока» и связанный с ним комплекс мессианских и эсхатологических сюжетов.

Скифская тема, непосредственно связанная с «мифом истока», в русской культуре предполагала не только возврат к первоначальному, очищенному от энтропийных начал цивилизации видению мира, не только археологический интерес к исследованию древностей, но также определенные мессианские и расовые мифы. В европейской культуре эти концепции сосредоточились вокруг арийского мифа, сформировавшегося еще в первой половине XIX века. К началу XX столетия эта тема с наибольшей интенсивностью и последовательностью развивалась в Австрии и Германии, где к этому времени сложилось целостное ариософское движение. Ариософия, если не углубляться в эту тему, представляла собой вариант народнической идеологии, движения фелькиш (volkisch), смешанных с теософией и оккультистской мистикой. Немецкая ариософия, соединяя фелькиш и мифологию возврата к истокам с оккультными идеями, кроме того, испытывала сильное влияние социального дарвинизма с его резкими расистскими выводами.

Ариософская проблематика интенсивно пропагандировалась в России через Э. Метнера и издательство «Мусагет», причем она разрабатывалась не просто в германофильском, а в пангерманистском ключе. На русской почве эта линия в деятельности Метнера была окрашена в подчеркнута антиславянские и прозападные тона. «Россия должна отстоять от Востока Запад; принять западный оккультный импульс... и защититься от оккультного ориентализма», — писал Метнер⁴¹. Важно также отметить, что у Метнера националистические концепции были основой для его резких выпадов против социалистической идеологии. Конспектируя и комментируя работу Х. С. Чемберлена «Культура и раса», Метнер подчеркивает: «Социализм опасен не государственной идее (ибо он есть абсолютное государство), а национальной. Социализм есть замаскированный империализм и реорганизованное мессианство»⁴². Иными словами, на русской почве ариософия оказывалась явно антискифской тенденцией. Скифская мифологема в русской культуре по своей сути противостояла сугубо националистической позиции. Не случайно идеологи послереволюционного «скифства» настойчиво подчеркивали его ненационалистическую окраску, используя, например, такие определения: «вечное скифство», «интернациональное скифство» и проч. В этом плане вполне закономерны также и социалистические симпатии «скифов».

Тем не менее скифская и ариософская темы имели в культуре начала XX столетия явные точки пересечения и в какой-то мере схожие исторические биографии. С одной стороны, параллели могут быть отмечены на уровне исторических и лингвистических концепций, разрабатывавшихся в это время. Например, в сочинениях Отто Шрадера, чьи работы переводились и обсуждались в России еще во второй половине XIX века, подчеркивалась непосредственная связь скифских и арийских племен: «Соединительным звеном между арийцами и прочими индоевропейцами могли быть только северные скифы, населявшие под различными племенными наименованиями северные побережья Черного и Каспийского

морей... В основе скифских наречий лежал язык, весьма близкий к арийскому»⁴³. С другой стороны, аналогичная связь скифов и арийцев утверждалась в теософских и оккультистских сочинениях. «К числу арийских племен мы причисляем также все белые народы, оставшиеся в древности в состоянии бродячем и варварском, как, например, скифы, гэты, сарматы, кельты и позднее германцы», — отмечал в своем известном сочинении Шюре⁴⁴.

Среди самих идеологов «скифства» мистико-историческая интерпретация скифства-арийства развивалась наиболее последовательно А. Белым. В речи «Памяти А. Блока», произнесенной на специальном заседании Вольфины, он так сформулировал свою теорию: «Россия есть первая целина, она не Восток и не Запад, она — не варвары и не эллины. Шрадер в своих работах доказывает, что первейшее праарийское племя было расселено на юге России, и что уже потом две ветки индоарийского племени расселились — на Запад и на Восток. По теории Шрадера оказывается, что была исконная раса, и что стволом, не стволом даже, а между-двух-ствольным маленьким завитком были Скифы, т.е. те первичные обитатели, которые в себе сохранили что-то от исконного, исконно арийского; и несомненно, — я уже говорю теперь символически, — есть какой-то образ Скифианина, который встречается у нас, у современных искателей; это был “скифский посвященный”, это был духовный Скиф»⁴⁵. Россия-Скифия наделяется в концепции Белого особым значением мессианского центра — ни Востока, ни Запада, но «первой целины», где сохранилось что-то «от исконного» и где возможно новое открытие этого первичного состояния.

Очевидно, что две основные темы связывают «скифство» и ариософию — миф истока и мессианский миф. Но если в ариософии эти мифологемы сопрягались с темой исправления и очищения современной цивилизации через очищение и исправление расы, то в России «скифство» (подразумевавшее под «скифами» некую духовную «расу» людей) связывалось в своих глубинах не с национальной или расовой проблематикой, а с исправлением духовного состояния современного человечества, с «исправлением» христианства. «Неудавшееся» христианство — одна из центральных (особенно в послереволюционное время) тем «скифов». Об «исправлении» христианства через духовное скифство писал неоднократно Иванов-Разумник: «Два врага стоят лицом к лицу: русский “скиф” и европеец, “мещанин”, новая Россия и старая Европа. И если есть у России миссия, то вот она: взорвать изнутри старый мир Европы своим “скифством”, своим духовным и социальным “максимализмом” — сделать то самое, что когда-то старый мир сделал в обратном направлении с духовным и социальным максимализмом христианства. Старый мир вошел в это “варварство” и взорвал его изнутри: он омещанил собою христианство. И вот теперь миссия новой России — насытить духом максимализма “культурный” старый мир. Ибо только этот духовный максимализм, это “скифство” — открывают путь к тому

подлинному освобождению человека, которое так и не удалось христианству, ибо само христианство “не удалось”»⁴⁶.

Именно этой ориентацией на «исправленное», истоковое христианство отличаются некоторые работы «скифской жрицы» Н. Гончаровой, связанные с традиционными религиозными сюжетами. «Варварское» христианство, «исправленное» ощущением катастрофизма и «духовного максимализма», пронизанное предельно конкретным пониманием грядущего преображения, совершающегося здесь и сейчас, сформировало резкий, построенный на диссонансах и контрастах, максималистский стиль гончаровских работ. Иногда ее святые и персонажи христианской истории парадоксальным образом напоминают своей взрывной энергией и материальной тяжестью плоти языческих идолов. Одна из граней этого взрывного стиля раскрывается также в приеме своеобразной автопародии на собственные религиозные образы в творчестве Гончаровой. Некоторые исследователи отмечают очевидное сходство ее «Евангелистов» с изображениями обитателей адской бездны в книге «Игра в аду». Пародийный элемент, введенный в контекст собственного творчества, был для Гончаровой способом «взорвать» «мертвую» христианскую схему, сообщить ей утраченные в современности свойства первичного «духа максимализма». Этот радикальный тип трактовки христианства, представленный в некоторых произведениях Гончаровой, обнаруживает в какой-то мере точки пересечения с той парадоксальной нигилистической мистикой, которую в первые послереволюционные годы развивала одна из участниц «скифского» движения — О. Форш. В воспоминаниях Лундберга ее мистический нигилизм представлен таким образом: «Христиане и Христовы — противопоставляет она. Христиане — церковники — православные. Христовы — язычники, по неведению или по искусству отвергающие Христа, отщепенцы, духовные странники, еретики, но на самом деле проводники палящего Христова духа»⁴⁷.

С идеей «исправленного» христианства были связаны и некоторые принципиальные аспекты восприятия революционных событий 1917 года среди различных деятелей культуры, так или иначе соприкасавшихся со скифским мифом. В этом плане важно отметить существенное влияние на многих деятелей «скифского» движения тех идей, которые развивались в учении Р. Штайнера. «Скифы» и антропософы были близки в постановке основных вопросов, и их идейные парадигмы во многом совпадали. Как в некоторой степени синкретическая философия, антропософия вызывала интерес в России именно благодаря содержащемуся в ней призыву к действию. Подобное отношение к русской действительности характерно для поэтов, входивших в группу «Скифы» ...в организации Вольфила символическое житнетворчество и “скифское” стремление к духовной революции нашли свое конкретное воплощение»⁴⁸. Эта установка на деятельное преображение мира выдвигала на видное место в учении Штайнера концепцию революции, воспринимавшейся «как могучее теургическое средство изменения мира, несмотря на ее ви-

димое зло, ибо она есть инструмент создания нового мира»⁴⁹. Восприятие Октябрьской революции как предвестия и начала апокалипсического очищения мира огнем, железом и кровью, как начала новой эры духа и призывы к истинной революции — третьей Революции Духа — этот круг мотивов непосредственно связывает футуристическое и «скифское» видение революционных событий.

«Манифест летучей федерации футуристов», подписанный Д. Бурлюком, В. Маяковским и В. Каменским и опубликованный весной 1918 года в «Газете футуристов», провозглашал: «Февральская революция уничтожила рабство политическое. Черными перьями двуглавого орла устлана дорога в Тобольск. Бомбу социальной революции бросил под капитал октябрь. Далеко на горизонте маячат жирные зады убегающих заводчиков. И только стоит неколебимый третий кит — рабство Духа... Довольно. Мы, пролетарии искусства, — зовем пролетариев фабрик и земель к третьей, бескровной, но жестокой революции — Революции Духа»⁵⁰. В той же газете было помещено «Открытое письмо рабочим» Маяковского, в котором также звучала тема третьей революции: «Только взрыв Революции Духа очистит нас от ветоши старого искусства». Позднее Маяковский вновь обращался к этой теме в некоторых своих программных революционных поэмах:

Взрывами мысли головы содрогая,
артиллерией сердец ухая,
встает из времен
революция другая —
третья революция
духа.

(IV Интернационал)

Тему духовной революции, грядущей вслед за революцией в социальной, материальной сфере, развивал в эти годы и В. Каменский: «Политическую свободу — основанную на власти и подчинении — высокую заработную плату — самоопределение национальностей — условное разоружение — волонтерство — всю эту революцию Тела — стройный порядок организма — купеческий покой вкусно нажравшихся, — он (поэт-футурист. — Е. Б.) не признает, не принимает. Он требует творческого разгула вольного Духа... Да здравствует борьба за Бога внутри каждого — за рассвет дарований — за выявление всех возможностей...»⁵¹.

Ожидание грядущей духовной революции определяло отношение к событиям 1917 года и в среде «скифов». Современная революция воспринималась ими как продолжение «революции» христианской, но очищенной от ошибок. Иванов-Разумник писал в эти годы: «Благуя весть мировой социальной революции старый мир наших дней принял так же враждебно, как старый мир эпохи Петрония принял благуя весть революции духовной... мало-помалу выяснилась “неудача” христианства: оно “не удалось”, ибо путь от духовной революции к социальной ока-

зался перерезанным; старый мир с мечом в руках стоял на этой дороге внутри самой христианской коммуны. И через два тысячелетия человечество пришло к обратному пути — от социальной революции к духовной... Трудна дорога, и победа придет еще не скоро. Она придет, вероятно, лишь тогда, когда ясно станет человеку, что нет полного освобождения ни в духовной, ни в социальной революции, а только в той и другой одновременно»⁵². Революционные события 1917 года трактовались «скифами» в контексте многовековой истории христианской цивилизации и в непосредственной связи с революционно-мистическими, мессианскими идеями⁵³.

В конкретном и сугубо современном действе — революции — парадоксальным образом проступали архетипы, знакомые европейской истории с первых веков христианства. Ожидание третьего царства духа, как известно, является центром еретического христианского (Иоахим де Флора) гнозиса. Влияние идей Иоахима де Флора на европейскую философию истории и мессианские движения вплоть до их секуляризованных разновидностей в XX веке отмечают во многих исследованиях. М. Элиаде в одной из работ писал: «Центральная идея Иоахима де Флора — близкое наступление особой исторической эпохи, которая будет эпохой свободы, так как она настанет под знаком Святого Духа. Эта идея получила колоссальный резонанс... третья эпоха понималась Иоахимом де Флора как царство Свободы под руководством Святого Духа, что предполагало преодоление исторического христианства и как последнее следствие — отмену существующих правил и институтов»⁵⁴. В концепции третьей революции Духа наиболее определенно обнаруживались бессознательные, мифологические, иррациональные истоки той нигилистической мистики, которая увлекала многих деятелей русской культуры и одно из своих воплощений нашла в скифской мифологеме.

Достаточно быстро после 1917 года эти революционно-мистические настроения, условно говоря, вновь погрузились на «дно» культурного сознания. «Революция перестает быть стихийною, к ней приложена человеческая рука», — констатировал Лундберг⁵⁵. «Самый трудный год, — писал о 1919 году А. Белый, — явное разочарование в близости революции Духа»⁵⁶. Через несколько лет вопросом, в котором звучали недоумение и досада, Лившиц закончил свои воспоминания о русском футуризме: «Таким ли еще совсем недавно рисовалось мне наступление скифа?»⁵⁷

¹ Загржевский А. Рыцари безумия. Футуристы. Киев, 1914. С. 4, 55.

² Иванов-Разумник Р. Испытание в грозе и буре. Берлин, 1920. С. 196–197. Контуры революционного «скифства» — как антизападного и антибуржуазного течения — были намечены еще в 1912 году в ряде статей Иванова-Разумника: Иванов-Разумник Р. Человек и культура // Заветы. 1912. № 6.

- ³ Мережковский Д. Грядущий хам. СПб., 1906. С. 21.
- ⁴ Лундберг Е. Записки писателя. Берлин, 1922. С. 119.
- ⁵ Геродот. История. Л., 1972. С. 195.
- ⁶ Лундберг Е. Указ. соч. С. 118–119.
- ⁷ Эстетика немецких романтиков / Комм. А. Михайлова. М., 1987. С. 595–596.
- ⁸ Папюс. Эзотерические беседы // Изида. 1912. № 2, ноябрь. С. 11.
- ⁹ Сент-Ив д'Альвейдер. Миссия Индии в Европе. Миссия Европы в Азии. Пг., 1915.
- ¹⁰ Шюре Э. Великие посвященные. Калуга, 1914. С. 22, 32.
- ¹¹ Там же. С. 38.
- ¹² Eliade М. Occultism, Witchcraft, and Cultural Fashions. Chicago, 1978. P. 53.
- ¹³ Бердяев Н. Самопознание. М., 1990. С. 187.
М. Агурский в своем исследовании о русской революции подчеркивал значение сектантских движений в революционных событиях: «Массовое движение революционного религиозного нигилизма подрывало основы дореволюционного строя и сыграло выдающуюся роль в революции 1917 г., как в Феврале, так и в Октябре. Религиозный нигилизм сектантов и большевизм быстро обнаружили общность, несмотря на кажущуюся противоположность. Она прежде всего проявилась в стремлении к полному разрушению старого мира и к замене его новым мессианским центром Земли». — Агурский М. Идеология национал-большевизма. Paris, 1980. С. 26.
Сектантской мистике уделяли внимание многие деятели культуры: Розанов, Бердяев, Бальмонт, Белый, Гиппиус, Евреинов, Блок, Клюев, Кузмин, Радлова, Крученых, Гуро, Хлебников и др. В этот период выходит огромное количество литературы, посвященной самым разным сектам, и многие историки религии склонны считать, что сектоведение как особая наука складывается именно в это время. О влиянии сектантства на творчество многих литераторов см. в работах: Ivask G. Russian Modernist Poets and the Mystical Sectarrians // Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde. Ithaca: Cornell University Press, 1976; Он же. О хлыстах и хлыстовской поэзии // Париж: Возрождение. 1970, ССХХV; Никольская Т. Тема мистического сектанства в русской поэзии 20-х годов XX века // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 883. Тарту, 1990; Эткинд А. Содом и Психея. М., 1996; Он же. Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998.
- ¹⁴ Минц З. О некоторых неомифологических текстах в творчестве русских символистов // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979. С. 78.
- ¹⁵ Лундберг Е. Указ. соч. С. 108.
- ¹⁶ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 646.
- ¹⁷ Ливищ Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 80.
- ¹⁸ Изображенная на этой картине Гончаровой скульптура является собственным произведением художницы, следующей в своем творчестве за архаическими образцами. Благодарю Г. Поспелова за указание на эту важную особенность данной гончаровской работы.

- ¹⁹ Бобров С. Вертоградари над лозами. М., 1913. С. 111–112.
- ²⁰ Хлебников В. Творения. С. 256.
- ²¹ Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 28.
- ²² Лившиц Б. Указ. соч. С. 36.
- ²³ Эти раскопки производились в 1911 году под руководством известного археолога В. Гошкевича, и активное участие в исследовании скифских древностей принимал также отец Бурлюков. И Владимир, и его отец числились среди сотрудников Херсонского музея древностей, в списке «лиц, принесших в 1909, 1910, 1911 гг. Музею в дар различные предметы или пожертвовавших ему свой труд». См.: Херсонский городской музей Херсонского края. Летопись музея / Сост. В. Гошкевич. Херсон, 1912. С. 27, 32, 34.
- ²⁴ Лившиц Б. Указ. соч. С. 37.
- ²⁵ Хлебников В. Творения. С. 708.
- ²⁶ Каменский В. Книга о Евреинове. Пг., 1917. С. 41.
- ²⁷ Евреинов Н. Театр как таковой. СПб., 1912. С. 27–29.
- ²⁸ Евреинов Н. Там же. С. 30.
- ²⁹ Евреинов Н. Театр для себя. Пг., 1915–1917. С. 59.
- ³⁰ Гончарова Н. Индусский и персидский лубок // Выставка иконописных подлинников и лубков. М., 1913. С. 11–12.
- ³¹ Лившиц Б. Мы и Запад / Публикация А. Парниса // Терентьевский сборник. Вып. 1. М., 1996. С. 256–257.
- ³² Лундберг Е. Указ. соч. С. 110.
- ³³ Агурский писал о союзе скифов и большевиков и о значении скифской идеологии: «Эта коалиция была временной, но ее последствия намного пережили участие эсеров в большевистском правительстве, ибо именно в этот короткий период в среде левых эсеров была выдвинута идеология скифства, влияние которой на позднейшее советское общество было исключительно сильным». — Агурский М. Указ. соч. С. 16.
Некоторые мотивы скифской мифологии в культуре начала XX века узнаются также в идеологии евразийцев. Особенно интересные параллели можно отметить между евразийством и футуризмом. Однако это преломление футуристического скифства и будетлянского мессинства, как и другие «выходы» из авангарда 10-х годов в культуру 20–30-х, требуют самостоятельного и подробного разговора.
- ³⁴ В ее работе принимали участие в качестве действительных членов: М. Матюшин, А. Лурье, Б. Кушнер, Н. Пунин, с докладами не раз выступали А. Лурье, В. Шкловский, Л. Бруни (доклад о Татлине), Н. Пунин (Хлебников и «Государство Времени»), в 1923 году два заседания Вольфила было посвящено творчеству Елены Гуро. См.: Иванова Е. Вольная Философская Ассоциация. Труды и дни // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996.
- ³⁵ Вместо предисловия // Скифы. 1917. № 1. С. 7–11.
- ³⁶ Там же. С. 7–9.

- ³⁷ *Иванов-Разумник Р.* Владимир Маяковский. «Мистерия» или «Буфф». Берлин, 1922. С. 16, 19, 31.
- ³⁸ *Агурский М.* Указ. соч. С. 25.
- ³⁹ Без муз. 1918. № 1. С. 47.
- ⁴⁰ Там же.
- ⁴¹ *Метнер Э.* Рок и провидение // ОР ГРБ. Ф. 167.
- ⁴² *Метнер Э.* Чемберлен. Культура и раса // ОР ГРБ. Ф. 167.
- ⁴³ *Шрадер О.* Индоевропейцы. СПб., 1913. С. 23.
- ⁴⁴ *Шюре Э.* Указ. соч. С. 27.
- ⁴⁵ *Белый А.* Памяти А. Блока // Памяти А. Блока. Вольная Философская Ассоциация. Томск, 1996. С. 39.
- ⁴⁶ *Иванов-Разумник Р.* Испытание в грозе и буре. С. 37.
- ⁴⁷ *Лундберг Е.* Указ. соч. С. 137.
- ⁴⁸ *Майдель Р. фон.* О некоторых аспектах взаимодействия антропософии и революционной мысли в России // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 917. Тарту. С. 69, 74.
- ⁴⁹ *Агурский М.* Указ. соч. С. 41.
- ⁵⁰ Газета футуристов. 1918. № 1.
- ⁵¹ *Каменский В.* Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 176. Идеи третьей духовной революции активно разрабатывались и в группе «Творчество» (Н. Асеев, Д. Бурлюк, С. Третьяков), сформировавшейся в первые годы после революции на Дальнем Востоке вокруг Н. Чужака, поддерживавшего «левых» художников. Кроме того, один из участников первого выпуска «Садка Судей», С. Мясо-едов, организовал в это же время в Петрограде «Союз духовной революции» «для борьбы с теми пережитками прошлого, которые свили себе прочное гнездо в психике каждого человека». См.: Новая жизнь. 1917. 17(30) мая. С. 6.
- ⁵² *Иванов-Разумник Р.* Испытание в грозе и буре. С. 12–13. Сфера культуры рассматривалась «скифами» как та сфера, где совершаются революции, по силе и значению не уступающие, а то и превосходящие революции социальные и политические. В 1918 году один из основателей «скифства», А. Белый, писал: «...революция начинается в духе; в ней мы видим восстание на материальную плоть; выявление духовного облика наступает позднее; в революции экономических и правовых отношений мы видим последствия революционно-духовной волны... Революция производственных отношений есть отражение революции, а не сама революция... Революция чистая, революция-собственно, еще только идет из туманов грядущей эпохи. Все иные же революции по отношению к этой последней — предупреждающие толчки, потому что они буржуазны и находятся внутри эволюционного круга огромной эпохи, именуемой нами “история”; эпоха грядущая вне-исторична, всемирна». — *Белый А.* Революция и культура // Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 297, 303.
- ⁵³ В этом плане и само «скифство» оказывается связано (зачастую не вполне осознанно со стороны его пропагандистов) с глубочайшими

истоками многих религиозных течений, начиная с первых веков христианства. Поэтому не случайным представляется настойчивый интерес к сектантской мистике, который проявляли многие участники «скифского» движения: Блок, Белый, Клюев, Ремизов. Среди футуристов подобный же интерес к сектантству можно отметить у Крученых, Хлебникова, Гуро, Каменского, Матюшина. Принципиальное значение сектантской мистики для «скифской» идеологии подчеркивал и М. Агурский: «Одним из источников скифства оказалось радикальное сектантство, а именно та его часть, которая была чревата революционным нигилизмом, выражавшимся в религиозном отвержении государства, общества, всех светских законов и даже религиозных заповедей, как утративших силу для того, кто имеет личное откровение Св. Духа... Русский религиозный нигилизм, так же как и средневековые нигилистические секты, носил ярко выраженный апокалипсический характер. Он жил в ожидании катастрофы, в преддверии которой мерзость запустения на земле достигла такой меры, что мир нуждался в очистительном огне». — *Агурский М.* Указ. соч. С. 25.

⁵⁴ *Eliade M.* Aspects du mythe. Paris, 1963. P. 218.

⁵⁵ *Лундберг Е.* Указ. соч. С. 150.

⁵⁶ Цит. по: *Янгфельдт Б.* Majakovskij and Futurism 1917–1921. Stockholm, 1977. С. 70.

⁵⁷ *Лившиц Б.* Указ. соч. С. 227.

НОВЫЙ ЧЕЛОВЕК В ЭСТЕТИКЕ РУССКОГО АВАНГАРДА 1910-х ГОДОВ

«Пробуждающееся сознание новой меры пространства и предметности дало чудные, странные ростки творчества **новых людей** (подчеркнуто мной. — *Е. Б.*) в литературе, музыке, живописи и даже в повседневной жизни», — писал в одной из своих статей Михаил Матюшин¹. В русском авангарде 1910-х годов — ориентированном в большей мере на экзистенциальное, а не чисто формальное измерение своих художественных поисков — тема нового человека без преувеличения занимала одно из центральных мест. Ее преломления в различных художественных объединениях, у разных художников были достаточно противоречивы и вряд ли могут быть сведены к некоей общей формуле. Кроме того, едва ли правомерно было бы напрямую связывать образы новых людей, занимавшие воображение русских художников и поэтов в 1910-е годы, с аналогичной проблематикой в искусстве 1920-х годов. Рубеж, проложенный Первой мировой войной, названной Малевичем «бешенством мозга человеческого»², существенно изменил весь климат европейской культуры. На фоне послевоенной, а в России и послереволюционной, ситуации, те антропологические утопии, которые вдохновляли в 1910-е годы, в значительной степени предстают продолжением и отражением ушедшего XIX столетия и лишь иногда в них угадываются контуры парадоксальной антропологии XX века.

Мифологему о новом человеке со всеми основаниями можно отнести к разряду так называемых вечных сюжетов, имеющих, как правило, сакральное происхождение, известных с древнейших времен и в тех или иных вариантах постоянно возникающих в культуре. Авангардистская версия фокусировала в себе самый широкий спектр подходов к этой теме, начиная от архаической магии и мессианских ожиданий и кончая новейшими научными изысканиями в области биологии, медицины, генетики и психологии. Вариант мифа о новом человеке, связанный прежде всего с технико-магическими манипуляциями с человеческой формой, как принято считать, в наибольшей степени соответствует авангардистскому мышлению. Икар, Голем или другие порождения научно-магического творчества, безусловно, чаще всего привлекали внимание художников авангарда. Новый человек рассматривался в этом случае как новый механизм, а его рождение — как новая техническая задача, про-

образом для разрешения которой служит вторичная, искусственная реальность, и прежде всего мир техники.

Однако существовала и другая версия, более актуальная для русского авангарда, когда процесс создания нового человека и нового искусства представляли как результат творчества самой природы. Эволюционистский миф Нового времени о творческом потенциале, скрытом в глубинах материи, стал основой для концепции новой формы искусства и новой «формы человека» у русских художников и литераторов, связанных с футуристическим движением. Основы этой мифологии были разработаны еще в XVIII веке. Например, в известных сочинениях Ламетри «Человек-машина» и «Человек-растение» «форма человека» рассматривалась как произведение единой материальной субстанции, внутри которой возникают «организованные тела», способные мыслить («...мы можем приписывать материи удивительное свойство мышления»³). «Человек-машина» или «человек-растение» Ламетри был полностью погружен в стихию природной жизни, а его жизнедеятельность, сознание и психика были уравнены с природными процессами, автоматически срабатывающими в жизни растений, морей, гор, животных и т. д. Ламетри в своих работах вплотную подошел к формулировке эволюционистской концепции, получившей полное развитие в следующем столетии (Ламарк, Дарвин и др.). В XX веке творческая сила материи в сочинениях космистов была дополнена способностью порождать не только новые виды и формы, но и некие «духовные» феномены. («В настоящий момент, — писал, например, Тейяр де Шарден, — мы переживаем период изменения эры». Основным содержанием этого процесса является рождение «своеобразной формы духа, возникающего в недрах современной Земли»⁴.) Новый человек футуризма стал одним из персонажей этого мифа о мыслящей и творящей материи, квинтэссенцией своеобразной «мистики материи» Нового времени.

* * *

Мотивы переходности нынешнего состояния человека настойчиво возникают в культуре начала XX столетия. Теория прогресса и вера в бесконечные перспективы проникновения в тайны материи питают как интерес к возможностям научных трансформаций человеческого типа, так и различные версии неоспиритуалистических учений о «новых расах». Рассуждениям о духовном прогрессе и рождении новых рас сопутствуют предостережения о грядущем вырождении человеческого типа и призывы к установлению научного контроля за процессом изменений «формы человека». К началу XX века эта тема становится не только модным сюжетом для философско-художественных работ, но переходит нередко из сферы теории в область практических экспериментов по улучшению человеческого рода.

В России в конце XIX и начале XX столетия проблема грядущих изменений «человеческой формы» обсуждалась на самых разных уровнях. Выдержавший десятки изданий роман английского писателя Бульвера Литтона «Грядущая раса» в беллетризированной форме излагал мистическую историю о существовании в недрах земли особой цивилизации и особой человеческой расы. Исследования немецких социальных антропологов, также переводившиеся и неоднократно издававшиеся в России в 1910-е годы, предлагали свои версии научного усовершенствования «человеческой формы». Вся теософская литература, ставшая столь популярной в начале века, была пропитана расовой мистикой и настойчиво пропагандировала скорое появление новой расы людей.

Помимо широкого спектра переводной литературы в России существовало немалое количество собственных произведений, посвященных проблеме нового человека. А. Суворин, владелец издательства «Новый человек», выпускавшего в 1910-е годы самую разнообразную литературу — от медицинской до мистической, опубликовал сочинение под тем же названием. Объединив в своей книге мистику, восточную философию йоги, психологию и психиатрию, философию и новейшие исследования в области физиологии человека, Суворин утверждал: «...вопрос о новых способностях человека, о расширении его психики и без прямой связи с вопросом о Боге сам собою выдвигается как очередная задача человечества»⁵.

* * *

«Искусство идет в авангарде психической эволюции»⁶ — эта формулировка А. Крученых подчеркивает одну из принципиальных для футуристической эстетики зависимостей — между экспериментом в области художественной формы и экспериментом экзистенциальным. Новое искусство рассматривается футуристами — и итальянскими, и русскими — или как деятельность, способствующая «психической эволюции», или как форма ее проявления, ее результат, а сам человек трактуется как творческая задача, требующая нового решения и новых форм для своего воплощения.

В связи с эстетикой футуризма — помимо позитивистских источников типа эволюции видов Ламарка и Дарвина — важно отметить интерес к этой теме в философии анархизма и в теософских доктринах, зачастую обнаруживающих примечательные совпадения. Переходность современного человека — их центральное положение. П. Успенский, чьи работы были хорошо известны русским футуристам, являлся одним из наиболее последовательных сторонников и пропагандистов теософских концепций «новой расы». В книге «Внутренний круг» он писал: «Человек — форма переходная по преимуществу,двигающаяся, становящаяся, меняющаяся почти на наших глазах»; «новый тип человека, новая раса образуется теперь и среди нас... И переживаемый нами момент особенно интересен тем, что это момент начала сознательного проявления новой расы»⁷.

Идеи «текучести» и неопределенности человеческого существа утверждал также один из основоположников философии анархизма М. Бакунин. Человек для него — это «мимолетное и неприметное существо среди безбрежного океана всемирной текучести и видоизменяемости, с неведомой вечностью позади него и неведомой вечностью впереди него»⁸. И наконец, Ф. Ницше, философия которого оказала, как известно, значительное влияние на эстетику авангарда, подчеркивал: «В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он переход и гибель»⁹.

Футуристы также программно утверждали переходность нынешнего состояния человека. «Мы верим в возможность несчетного числа человеческих трансформаций и заявляем без улыбки, что в человеческом теле дремлют крылья», — писал Маринетти¹⁰. Тема «человеческих трансформаций» была не чужда и русским футуристам. Хлебников, например, предлагал «углубиться в искусство сочетания племен и выводки новых для нужд земного шара»¹¹.

Сами себя русские футуристы последовательно именовали — «новые люди». «Мы новые люди новой жизни», — заявляли они в одном из своих манифестов¹². «Футуризм не школа, — подчеркивал Д. Бурлюк, — это новое мироощущение. Футуристы — новые люди»¹³. «Будетляне — это люди, которые будут», — утверждал Маяковский¹⁴. Поэтому для футуристов новый человек — это не только рационально сконструированный образ их теории и персонаж искусства, это также человеческий тип, культивирующийся в самом «стиле» действий и поведения, отражающийся в том внутреннем, психологическом «пейзаже», который создает футуристическое искусство. Именно этот аспект футуристической концепции человека будет предметом дальнейшего описания.

Довольно часто современники, писавшие о футуризме — итальянском и русском, — отмечали определенную неадекватность между тем, что можно назвать результатом или, если использовать экономически окрашенную терминологию, конечным продуктом творчества, и количеством энергии, чувства, страсти, вкладываемых футуристами в свои декларации и публичные выступления. Это излишество и чрезмерность вызывали, как правило, недоумение или подозрения в несостоятельности футуризма. Однако для футуриста расточительство энергии, ее избыточность и безвозвратная растрата, рационально не оправданные и не подкрепленные конечным результатом, связаны с сущностными характеристиками его нового человека и одновременно — с кардинальными положениями эстетики. Мотивы бескорыстной жертвенной отдачи, расточения творческой энергии — постоянные темы в текстах Маринетти: «Нужно просто творить, потому что творить бесполезно, без награды, в неведении, в пренебрежении, словом, героически»; «Абсолютная страсть, вот что мы предлагаем Искусству, которое заслуживает и требует жертвы лучших. Жертва! Жертва! В самом деле, мы желаем, чтобы произведение искусства сжигалось вместе с трупом автора»¹⁵.

В русском футуризме эта установка нашла, может быть, не столь экстремистское выражение. Однако ее можно узнать в одном из постоянных мотивов в будетлянских текстах: ощущение избытка энергии, чрезмерного напряжения эмоций, гипертрофированных впечатлений от окружающей жизни, связывающихся с истоками, с моментами зарождения футуристического мироощущения. В «Статье о футуризме» В. Каменский отмечал: «Еще в 1907 я писал своему великому другу Давиду Бурлюку и кричал во все горло — давайте двинем мир — мы можем многое сотворить-создать-построить — слишком много у нас утренних сил невыносимо хочется работать ярко-страстно-грандиозно и гордо»¹⁶.

Мотивы избытка и жесты расточительства являются знаками экзистенциальной позиции, принципиально иной по отношению к практике, наличной в социальной и культурной жизни, — практике накопления, бережливости, хранения. Отсюда возникала ненависть футуристов к музеям, библиотекам, академиям, т. е. институтам, концентрирующим в сфере культуры принцип накопления. Футуризм, напротив, настаивал на необходимости растраты, расточения творческой энергии, утверждая тем самым господство настоящего момента, актуальной реальности или, по словам Крученых, требовал «стоять на точке зрения одинокой истины данного момента (мгновения)»¹⁷. Результатом этого был не только «бешеный» стиль футуристических выступлений, но и тяготение к эфемерным формам искусства, символизирующим это расточительство творчества. «Концепции нетленного и бессмертного мы противопоставляем в искусстве концепцию становящегося, тленного, переходного и эфемерного. Мы... учим любить красоту эмоции и ощущения, потому что она единственна и предназначена к безвозвратному уничтожению», — писал Маринетти¹⁸. Подобная же позиция узнается в манифесте «Слово как таковое»: «Речетворцы должны бы писать на своих книгах: прочитай — разорви!»¹⁹ Или у Хлебникова: «Я тоскую по большому костру из книг. Желтые искры, белый огонь, прозрачный пепел, разрушающийся от прикосновения и даже дыхания, пепел, на котором можно еще прочесть отдельные строки, слова похвалы или высокомерия, — все это обращается в черный, прекрасный, изнутри озаренный огнем цветок, выросший из книги людей, как цветы природы растут из книги земли»²⁰. Вообще вся система творчества Хлебникова — его «избыточность», его бесконечная вариативность и его легендарное невнимание к судьбе своих рукописей — демонстрирует господство принципа расточительства.

Для культуры, ставящей во главу угла именно производство и накопление определенного продукта, тенденции, проявившиеся в футуристическом движении, безусловно, получали негативную окраску, прочитывались как жесты агрессии, угрожающие основам ее существования. Эти свойства футуристической эстетики, футуристического «стиля» действия могут быть связаны с одной из кардинальных для европейской культуры проблем, которая возникает в так называемую «современную

эпоху», в недрах капиталистической системы, основанной на чуждом для прежних периодов «производственном безумии», на господстве накопления и отказе от всех форм ритуального и праздничного расточительства. Такая деформация в сфере материального производства, сформулированная и исследованная Ж. Батаем в его работе «Проклятая часть», существенно повлияла и на сферу художественной культуры, на саму концепцию творчества в искусстве Нового времени²¹. По сути дела, она явилась источником активизации субверсивных, нигилистических энергий в искусстве XX века, однако рассматривающихся теперь с позитивным знаком как средства восстановления, возобновления связи с «глубинной реальностью человека». Подобно тому как принцип расточительства, поставленный в современном обществе вне закона, приобретает чисто нигилистическое направление, превращаясь в агрессию уничтожения вместо ритуального расточительства празднества, так и глубина человека оказывается доступна только в негативном опыте, в опыте самоотрицания. «Именно нарушая границы, необходимые для его сохранения, индивид утверждает свою суть», — считает Батай²². Футуристов интересует именно «глубинная реальность человека». Поэтому для них негативные жесты расточительства приобретают такое значение и оказываются точкой отсчета в концепции новых людей.

Футурист — как человек особого типа поведения и мироощущения — часто утверждает себя через негативные и разрушительные действия, через жесты борьбы и агрессии, провоцирующие прямое столкновение с реальностью вне опосредующих культурных оболочек. С этой точки зрения знаменитые скандалы или (как это неоднократно происходило в истории итальянского футуризма) бурные уличные потасовки с вмешательством полиции следовало бы рассматривать не просто как эпатажные шоу для привлечения внимания публики и прессы, но и как — недоступный в рамках чисто эстетических — способ приближения к «глубинной реальности человека», раскрывающейся лишь в пограничном и травматическом опыте. Здесь можно также вспомнить историю появления первого манифеста футуризма. Ситуацией, послужившей для Маринетти исходным психологическим импульсом к его созданию, стала неожиданная «инициативская» встреча со смертью во время автомобильной катастрофы, пережитой им осенью 1908 года. Этот реальный момент столкновения с границей человеческого существования, описанный потом Маринетти в первом манифесте футуризма, и стал импульсом для нового футуристического мироощущения²³.

Приближение к границе субъекта, к тому в человеке, что не структурировано, не оформлено культурой, к неким предличностным, хаотическим пластам человеческого существа связано с целым рядом важных тем футуристического искусства — и итальянского, и русского.

Для итальянцев, во-первых, это сам интерес к тому, что лежит за пределами искусства, к моментам «конца искусства». (В этом, в частности, можно видеть один из истоков стремления связать художественную прак-

тику со сферой актуальных, внеэстетических действий — с политикой.) Во-вторых, это целый спектр мотивов и тем в искусстве, воспроизводящих ситуации, в которых расплавляется и размывается, условно говоря, поверхность человеческого существа, структурированная культурой. Для итальянского футуризма часто это такие мотивы, как опасность, жестокость, боль, страх, провоцирующие внеэстетический эффект от искусства. «Боль и ужас — это именно то, что должно течь в жилах сильных людей вперемешку с огнем мужества», — провозглашал Маринетти²⁴.

В русском футуризме существует свой круг мотивов, связанных с темой пограничных состояний субъекта. Это мотивы, воссоздающие, во-первых, саму деструкцию человеческого типа. Здесь можно указать, например, на нередко возникающие у будетлян образы потусторонних, нечеловеческих существ, с которыми отождествляется авторское Я. Подобные образы постоянны в поэзии Д. Бурлюка и А. Крученых. Скажем, мотив вампиризма в поэме Крученых «Полуживой», встречающийся и в других его вещах:

Завороженный я мертвец
Тянуся жду ночных объятий
Тогда я встану и пойду
Средь мертвых колыхаясь
И грозных воинов руду
Сосать начну весь усмехаясь²⁵.

Или прямое уподобление собственного лирического Я неким нечеловеческим сущностям:

На огненной трубе чертякой
Я буду выть лакая жар²⁶.

Или же примеры абсолютного снижения, обесценивания человеческого:

Отрадно быть червем могильным
Сосать убитого врага²⁷.

Во-вторых, это мотивы деструкции материального состава человека, физического распада человеческой плоти:

Разрыхлились мои ребра
от подземного счастья...
Я прожарил свой мозг как шашлык,
на железном пруте²⁸.

Или же подчеркивание деструктивных энергий в собственных автопортретах:

Моя душа эссенция кислот
Растравит кость и упругие стали²⁹.

С другой стороны, образы распада переносятся и на природный мир, лишаящийся через такую антропоморфность свойств вечности и

обнаруживающий свою внутреннюю негативность. Подобные мотивы постоянны у Д. Бурлюка:

«Небо — труп»!! не больше!
Звезды — черви — пьяные туманом
Усмиряю боль ше — лестом обманом
Небо — смрадный труп!!³⁰

Отсутствие или размытость границы между субъектом и предметным или природным миром, между человеком и миром материи — один из принципиальных элементов футуристической концепции нового человека. Так, весь метафорический строй поэзии Маяковского передает это исчезновение границы между субъектом и миром объектов:

...душу
на кольях домов
оставляя за клоком клок...
Это душа моя
ключьями порванной тучи
в выжженном небе
на ржавом кресте колокольни³¹.

Погружение человека в мир объектов демонстрируют и кубофутуристические портреты, которые воссоздают человеческий облик складывающимся из разного рода ощущений — тактильных и зрительных, из ассоциативных цепочек, в которые выстраиваются предметные и фактурные комбинации. Именно из таких хроматических, фактурных и пространственных впечатлений строятся кубофутуристические портреты: И. Клюн — «Автопортрет» (1914), К. Малевич — «Портрет Клюда» и «Портрет Матюшина» (оба — 1913). В этих работах господствует, если так можно сказать, аналитический иррационализм, так как они, акцентируя аналитическую конструкцию в основе изображения, одновременно размывают ее через подчеркивание фактурных мотивов, отсылающих к чисто тактильному, «слепому» уровню восприятия. Основной зрительный образ складывается из сочетаний плоскостей с различными фактурными свойствами. Именно эти плоскости материала и ритмический рисунок их пересечений составляют конструктивную основу человеческого облика. На портрете Клюда работы Малевича можно отметить своеобразный алогизм, рождающийся также из чисто фактурных впечатлений, когда лицо, зрительно равнозначное непроницаемой, металлической материи пыли, оказывается одновременно мягким, податливым для любой трансформации и его «металлическая» плоть с легкостью взрезается пилой. Эта игра с фактурными ощущениями вводит еще один мотив — свержорганической метаморфозности, подвижности человеческого облика. Аналогичные мотивы можно отметить и в поэзии. Например, в стихах Крученых:

Я пошел в паровую любильню
где туго пахло накрахмаленным воротничком.
Растянули меня на железном кружиле
и стали возить голым ничком...
кигнули — отрубили колени
а голову зашили в юбки баллон³².

Деформацию человека отмечали уже современники как одну из существенных черт футуристической эстетики. Причем, оценивая ее с самых разных позиций, писавшие об этом были согласны в одном: данное свойство футуризма есть отражение более широких процессов в европейской культуре. Характерно, что такие разные авторы, как Н. Бердяев и итальянский философ-традиционалист Ю. Эвола, отметили в общем-то схожую тенденцию, воплотившуюся в футуристическом движении и оставлявшую наиболее тревожные ощущения. В книге «Кризис искусства» Бердяев писал: «В искусстве футуристическом стирается грань, отделяющая образ человека от других предметов... Футуристы хотели бы с пафосом добить и испепелить образ человека, всегда укреплявшийся отделенным от него образом материального мира. Когда зашатался в своих основах материальный мир, зашатался и образ человека. Дематериализующийся мир проникает в человека, и потерявший духовную устойчивость человек растворяется в разжиженном материальном мире»³³. Эвола подчеркивал иной аспект этой тенденции (возможно, более актуальный для итальянского варианта движения) — не дематериализацию материального мира, но «материализацию духа». В статье «Символы современного вырождения: футуризм» в качестве доминирующего свойства футуризма он отмечал стремление «изъять из сферы духовных принципов любые человеческие качества» и погрузить их «в судорожный и безумный мистицизм материи». За этой тенденцией футуристического искусства он, однако, видел более широкое движение современного духа, одним из ярких воплощений которого считал философию А. Бергсона «с его “религией жизни”, с его экзальтацией инстинкта и интуиции в противовес интеллекту и воле», изгоняющей из жизни «чувство трансцендентного, вечного, неизменного». В футуристическом движении слышен, по словам Эвола, поднимающийся из глубин человеческого существа голос самой материи³⁴.

Стремление к растворению границы между субъектом и миром материи свойственно и русскому, и итальянскому футуризму. Однако направление этого движения существенно различается. Центральным символом итальянского футуризма становятся, если использовать выражение Батая, образы «смертельной высоты». Они отражаются в различных мотивах: восхождение на вершину горы, с которым ассоциируется у Маринетти футуризм, в «прекрасных и непринужденных смертях авиаторов», которыми восхищаются футуристы, в полете Газурмаха в романе Маринетти «Футурист Мафарка» сквозь царство «багряного

Императора» — Солнца в бесконечную высь. Во всех случаях эти образы связаны с темой экспансии субъекта, стремящегося выйти за свои пределы, чтобы охватить, заполнить собой весь мир. Эта экспансия осуществляется в различных формах. Два ее крайних полюса: экзальтация воли в концепции Маринетти и экзальтация чувственности, сформулированная в «Футуристическом манифесте сладострастия» Валентиной де Сен-Пуан: «Сладострастие — это выражение существа, выходящего за свои пределы»³⁵.

Для русских футуристов, если перефразировать Батая, центральным символом будут образы смертельной глубины. Мотивы нисхождения, погружения, замыкания, сокрытия постоянны в творчестве русских футуристов. Это, например, темы отшельничества, затворничества и какой-то странной подземной жизни, часто возникающие в поэзии Д. Бурлюка:

Я строю скрытных монастырь
Средь виноградников и скал...
Когда уходит свет дневной
Мы в темных норах зажигаем
Огонь лампад огонь ночной³⁶.

В одной из своих теоретических работ Бурлюк соотносит образ «абсолютного бытия» именно с темой погружения, максимального углубления, достижения некоего дна бытия через приближение к его первичным элементам: «Элементы суть первоначальное бытие, а целое есть нечто вторичное... в таком случае абсолютное бытие, т.е. бытие совершенно самостоятельное, может быть найдено только среди элементов, т.е. путем нисхождения от сложного к более простому»³⁷. Даже метафорика языка часто воспроизводит у русских художников образы замкнутости, пребывания внутри. Так, у Малевича человек предстает замкнутым в «тело» природы, являет собой ее глубинную, внутреннюю жизнь: «Мы живое сердце природы... Мы ее живой мозг»³⁸. И соответственно, если центральной темой романа Маринетти «Футурист Мафарка» было рождение сына короля Мафарки для абсолютного разрыва с земным и устремления ввысь, то в романе «Бедный рыцарь» Е. Гуро сын Эльзы — это дух, устремленный с небес к земле³⁹.

Для итальянского футуризма основным элементом, с которым ассоциируются и само движение, и новый человек футуризма, является металл — либо в образе машины, либо в более метафорической форме: «Футуризм есть огромная глыба раскаленных металлов, которую мы извлекли нашими руками из недр вулкана и подняли к небу»⁴⁰.

В русском футуризме таким элементом часто оказывается земля. Вариации этой темы в искусстве будетлян многообразны, и я укажу лишь некоторые. Возможно, один из наиболее выразительных примеров — стихотворение Крученых из сборника «Взорваль», акцентирующее также тему смертельной глубины:

Я в землю врос
и потемнел
под гривую волос
нашел предел
от славы искушенья
забился в спрят
не слышу умиленья
шепчу о свят
подай мне силы
сростись с землей
сростись с могилой
с тобой то бой⁴¹.

Мистикой земли проникнут роман Е. Гуро «Бедный рыцарь». Его герой — «рыцарь земли» говорит о существовании духа земли: «Земля сияет как святой и радостный предел, потому что свят дух, заключающийся в ней»⁴². И этот дух земли должен обрести голос и зрение через нового человека. Эта же тема звучит у Хлебникова: «Не в нас ли воскликнула земля: “О, дайте мне уста! Уста дайте мне!”... И останемся ли мы глухи к голосу земли»⁴³. Или у Малевича: «Не я ли новый земной череп, в мозгу которого творится новый расцвет»⁴⁴.

Земля для русских футуристов — это воплощение всей совокупности природного мира. Именно через слияние с ним, через растворение в стихии природного возникает их новый человек. Этот процесс погружения в первичные стихии включает в себя постоянные — например, в поэзии Д. Бурлюка — темы физического распада, растворения человека в природном веществе. Показательно, что мотивы распада появляются у будетлян и при описании процесса нового видения мира в искусстве. Например, у Хлебникова:

Когда стали видеть
В живом лице
Прозрачные многоугольники,
А песни распались, как трупное мясо,
На простейшие частицы⁴⁵.

У Матюшина мотивы растворения в природе связаны с темой расширения сознания, погружения его в ритмы и жизнь окружающего мира: «Человек одна из пылинок единого... он уже осознает себя одной из маленьких частей целого, не имеющей никаких преимуществ перед другими частями, одушевленными или неодушевленными»⁴⁶.

Можно сказать, что новый человек русских футуристов ориентирован во многом противоположно по отношению к итальянскому — не на преодоление природного в человеке, но на погружение в стихию природного. «Мы не можем победить природу, ибо человек — природа», — подчеркивает Малевич⁴⁷.

В русском футуризме человек программно связывается со стихией становления, с бесконечной чередой трансформаций природного вещества. Этой погруженности в жизнь природы соответствует интерпретация одной из центральных тем футуризма — темы смерти. В итальянском футуризме смерть — высшая точка реализации субъекта и его торжества над природой. Она прославляется и воспевается. Тема бессмертия для итальянцев всегда связана с преодолением логики природы. В системе мироощущения русских футуристов смерть человека, равного природе, была просто невозможна, немыслима. Требование бессмертия не было каким-то экстравагантным довеском их теории, но ее естественным компонентом. Умереть для будетлян было попросту нельзя. Смерть — это ошибка. «А мы, если и умрем, — пишет Гуро, — то вполне веря в бессмертие тела и открытые пространства! И наша смерть только ошибка, неудача неумелых»⁴⁸. Смерть для будетлян, как правило, связана с темой метаморфоз и лишена какого-либо экзистенциального привкуса. Для них это один из моментов в бесконечном превращении элементов и энергий, и он не переживается как точка, но как возобновляемый или длящийся процесс превращений:

Я умер, я умер
И хлынула кровь
По латам широким потоком.
Очнулся я иначе, вновь,
Окинув вас война оком⁴⁹.

Человеческая «форма», подобно художественной форме, для русских футуристов полностью погружена в мир бесконечных видоизменений и превращений элементов природы, поэтому «сколько бы мы ни старались удержать красоту природы, — пишет Малевич, — остановить ее нам не удастся по той причине, что мы сами природа и стремимся к скорейшему уходу, к преобразованию видимого мира»⁵⁰.

Отказ от трансцендентного измерения как важное свойство футуристического мироощущения уже не раз отмечался в литературе по футуризму. Имманентизм своей концепции искусства и мира подчеркивали и русские футуристы. («Трансцендентное во мне и мое». — А. Крученых.) Эта позиция является, в частности, источником повышенной сосредоточенности на всем, что связано с телом, телесными ощущениями. Тело, телесный опыт становится источником нового мироощущения и новых форм искусства. В манифестах и теоретических текстах русских авангардистов (не только футуристов) телесные аналогии и метафоры постоянны в описаниях нового искусства: «Стих есть тело живое, сердцами нашими сотворенное. Подобно телу нашему, в нем есть жилы и мускулы, и волосы и подбородок» (К. Вагинов)⁵¹. Новая супрематическая форма также соотносится в сочинениях Малевича со словом «тело». О создании «самоценных живописных форм» он пишет: «Теперь нужно офор-

мить тело и дать ему живой вид в реальной жизни»⁵². С другой стороны, собственно человеческое тело, человеческий организм описываются часто по аналогии с формами искусства: «Человек-форма такой же знак, как нота, буква, и только» (Малевич)⁵³; «По мере усложнения формы, она становится все менее правильной, сильнее звучит диссонанс. Кривая линия диссонирует. Самая диссонирующая форма та, которую имеют живые клетки, форма человека» (Кульбин)⁵⁴. Именно внутри самого человека, внутри его телесной оболочки, его материальной формы должен и может быть найден контур будущего. «Новое наше тело, — писал Матюшин, — должно быть мощным трамплином в миг гениального взлета»⁵⁵.

Мотивы, концентрирующие внимание на ощущениях тела, в тех или иных вариациях занимают существенное место в футуристической поэзии у Д. Бурлюка, Крученых, Маяковского, Хлебникова. «Телесный», ориентированный на затрудненное произношение, на активизацию физической работы речевого аппарата характер будетлянской поэзии уже неоднократно отмечался.

Выразительный, эффектный жест заменяет психологию не только в «стиле» футуристического действия, но становится одной из важных категорий эстетики. Манера рисунка во многих футуристических книгах акцентирует не столько ту или иную форму, сколько сам жест ее начертания. Некоторые портреты на страницах футуристических изданий представляют человека через неустойчивый, изменчивый процесс «жестикуляции», запечатленной в «почерке» художника. Причем, существенно подчеркнуть именно телесный характер самой природы жеста, в силу чего человек, представленный как сумма жестов художника, оказывался погружен в стихию телесного.

В одной из своих статей 1920-х годов, посвященной главным образом проблемам кино, Матюшин ясно сформулировал природу интереса нового искусства к жесту: «Кино учит понимать мир через простой непосредственный акт движения самого тела, через мимику, жест. И люди, медленно, но верно учась этому языку, обгоняют свое усталое, утомленное слово, сковывавшее так долго своими запыленными, выцветшими завесами живое тело природы и самого человека»⁵⁶.

Нередко трансформация человека в авангардном искусстве понималась достаточно буквально — как изменение человеческого тела и появление новых органов. О возможности появления новых органов восприятия у человека писали уже романтики. В начале XX века эта тема под влиянием теософской и оккультной литературы вновь получила самое широкое хождение. В уже упоминавшейся книге Суворина подробно обсуждались перспективы появления новых органов восприятия. «Человек не овладел еще вниманием, своим внутренним глазом, которым он смотрит в мир сверхчувственный, — отмечал Суворин и задавался вопросом: — Какой орган в человеке воспринимает ощущения

этого рода, ощущения сверхчувственного мира?»⁵⁷ Проблема возникновения новых — причем именно физиологически новых — способов восприятия в эстетике русского авангарда достойна была стать предметом специального исследования. Диапазон различных преломлений этих тем был достаточно широк — начиная от интереса к таким феноменам, как «цветной слух» и теософские «мыслеформы», и кончая такими концепциями, как «расширенное смотрение» М. Матюшина, основанное на научных исследованиях «чувствительности к пространству зрительных центров, находящихся в затылочной части мозга»⁵⁸ и предлагавшее не только теорию, но и ряд практических упражнений для развития новых органов зрения.

Лидер итальянских футуристов Маринетти, еще в 1910-е годы рассуждавший о скором появлении новых органов в теле человека будущего, в начале 1920-х годов создал особый вид искусства, который назвал «тактилизм». Тактилизм, основанный на различных осязательных ощущениях, должен был стать прологом, своего рода подготовительным упражнением человеческих чувств для развития новых органов восприятия. В манифесте Маринетти подчеркивал: «Разделение пяти чувств произвольно. Когда-нибудь откроют и назовут новые чувства. Тактилизм будет способствовать этому открытию»⁵⁹.

В живописи русских футуристов подчеркнутая фактура тоже ориентирует на телесный опыт — опыт осязания. Свою умозрительную версию супрематической живописи К. Малевич тем не менее также определяет в метафорике тела: «Живопись — краска, цвет, — она заложена внутри нашего организма. Ее вспышки бывают велики и требовательны. Моя нервная система окрашена ими. Мозг мой горит от их цвета»⁶⁰. Однако если новые органы восприятия, развивающиеся на основе концепции тактилизма в итальянском футуризме, ориентированы на постижение внешней реальности, на утонченное и даже эротизированное ощущение материи, то у русских футуристов — на развитие внутреннего зрения, «внутреннего глаза».

В основе концепции нового человека итальянских футуристов лежит идея преодоления тела, выхода за пределы природной телесности и создания — посредством некоей магической операции — нового, искусственного тела, построенного из природного, но не человеческого вещества путем экстериоризации воли. Важно отметить, что этот процесс всегда связан с усилием, направленным вовне на овладение природным веществом. В романе Маринетти его герой Мафарка так описывает рождение своего сына (одновременно — символическое изображение рождения футуризма): «Собственными руками я создал моего сына из древесины молодого дуба... Я нашел состав, который превращает растительные ткани дерева в живое мясо и в могучие мышцы... Я учу вас излучать из мускулов, изо рта волю, как красное дыхание печи, как сверхъестественную силу, такую волю, чтоб она покоряла, превра-

щала и вздымала дерево, железо, гранит и все металлы... Наша воля должна выйти из нас, чтобы овладеть веществом и обработать его по нашему капризу»⁶¹. Это описание напоминает больше всего алхимическую трансмутацию материи, в результате которой рождается новый — искусственный, т. е. свободный от власти природного и земного — человек. Любопытную аналогию этому описанию создания тела Газурмаха у Маринетти можно отметить в интерпретациях алхимического процесса в работах Успенского, тоже подчеркивающего волевое, психическое усилие в основе превращения материи. Алхимическая символика (если опираться на ее интерпретацию К. Юнгом) как устойчивые манифестации психических процессов не случайно возникает во многих текстах и у русских футуристов, так как психическая трансформация играет значительную роль в их концепции нового человека. Новое зрение, новое сознание, новые органы восприятия часто выступают основными аргументами в мотивации формальных экспериментов в футуристических произведениях, в которых новая форма и новая психика связываются самым тесным образом. Новый человек будетлян также рождается внутри мира материи, также путем психического усилия, но направленного не на внешний мир, а на внутренний, на превращение самой психической «материи».

Изменение психики, деформация стабильной картины «внутреннего пейзажа» — постоянная тема футуристического искусства. Русских футуристов интересуют самые различные формы смещений психики — сон, экстаз, инфантилизм, безумие, ведущие к деструкции устойчивых контуров Я, к «психическому хаосу». «Психический хаос», по сути дела, воссоздается в опере Крученых «Победа над Солнцем», в ее атмосфере иррациональной жестокости, в страхах, испытываемых персонажами, в галлюцинаторных и сновиденческих образах и картинах будетлянских стран, рисующих абсолютно замкнутое пространство и человека, блуждающего во «внутренностях» странного мира, где «все дороги перепутались и идут вверх к земле»⁶². Иными словами, мира, находящегося под землей, на глубине.

Стремление достичь предельной глубины внутреннего, дна психики — одна из характерных особенностей русского футуризма. Она определяла интерес к архаике, к опыту, коренящемуся в «коллективном бессознательном», и к различным средствам оживления «фона сознания», темной жизни души.

Направление психических трансформаций человека в русском футуризме обнаруживает нередко сходство с космистскими утопиями, в которых человек также оказывается распластан, распылен и одновременно замкнут в природном мире. Вариации этой космистской тематики в начале XX века были разнообразны. «Космическое сознание», о котором рассуждали теософы, являлось в их концепциях устойчивым признаком нового человека, новой расы. «Человек новой расы должен

быть человеком «космического сознания»», — считал, например, Успенский⁶³. Проблемы «космического сознания» Успенский видел прежде всего в состоянии экстаза, подчеркивая, что только искусство способно передать «вкус экстаза». Можно заметить, что мистический экстаз был одной из тех форм психических трансформаций, к которым нередко обращался русский футуризм.

Важно указать на еще один аспект этой темы. В творчестве Хлебникова устойчивый образ, связанный с человеком, — молния. «Нужно помнить, — пишет он, — что человек в конце концов молния»⁶⁴. Этот мотив самым непосредственным образом соотносится с темой нового человека и имеет прямую аналогию у Ницше: «молния называется сверхчеловек»⁶⁵. Кроме того, в Воззвании Председателей земного шара Будетлянского знамя Хлебникова также воспроизводит этот образ: «Перерезанное красной молнией / Голубое знамя безволода...»⁶⁶. Параллель, напрямую связывающая этот мотив с темой абсолютного преображения мира и рождения нового человека, может быть отмечена в тексте Апокалипсиса, где Второе Пришествие Христа символизирует молния от края неба до края. Однако для футуризма этот «апокалипсис» совершается внутри природы, внутри тела, магически преображая материю. Проблемы «космического сознания», воплощающие эту мистику материи, подобны вспышкам электрического разряда, возникающим внутри природного мира, внутри материи. Для русского футуризма отождествление нового человека с энергетическим потенциалом, заключенным в природной стихии и в космосе, имело принципиальное значение. В этом плане характерна та роль, какую играла в футуризме мифология электричества и различных видов энергии, спрятанных в глубинах материи. «Наша энергия — энергия радия», — писал о футуристах В. Каменский⁶⁷. Аналогичная метафорика часто встречается и у Маяковского:

...я вам открою
словами
простыми, как мычание,
наши новые души,
гудящие,
как фонарные дуги⁶⁸.

(Кстати, и итальянский футуризм был захвачен подобной же мифологией электричества, а Маринетти даже предполагал вначале назвать новое направление «электрицизм».)

И для итальянских футуристов, и для русских рождение нового человека и новой формы искусства связано с выявлением первичных энергий, лежащих в основе творчества. И в том и в другом случае раскрытие первоисточника творчества соотносится с футуристической утопией нового состояния мира. Однако характер этих утопий существенно различен.

Для итальянцев сам принцип созидания неизменно сопряжен с насилием, с преодолением хаотического состояния материи, с его оформ-

лением. Искусство рождается из насилия, и в нем изначально заложены импульсы агрессии и власти над первичным хаосом. Точнее, в мире материи насилие является для итальянских футуристов центральным действием и переживанием. Техника — как сила, покоряющая стихию, оформляющая хаотический мир материи, потому и становится главным символом футуризма. Показательно, что и выход к новому, абстрактному языку в итальянском футуризме осуществляется также через отождествление с машинной сущностью, являясь, по сути, раскрытием и утверждением насильственной, властной сущности любого творчества, любого языка. Всякое творческое действие для итальянских футуристов реализуется как насилие, отчуждающее и деформирующее облик мира. И сам мир для них должен обрести «более мощный пыл насилия», так как должен стать творческим процессом. Поэтому и новый человек итальянского футуризма будет «жестоким, всеведущим и воинственным», так как он совершает насилие над своей природой ради новой формы.

Характерно, что в итальянской живописи именно пафос утверждения формы над бесформенностью материала становится основным вектором на пути к абстракции. Все элементы живописного языка, ведущие от футуризма к абстракции, рождаются из стремления к оформлению, к выявлению скрытой формы в хаотическом движении материи. Даже У. Боччони, наиболее склонный к «материализации» искусства, в своей концепции линий-силы исходит из чисто ментальных, умозрительных конструкций, но не из самого живописного материала, не из его вещества.

Утопия творящего насилия в итальянском футуризме стала также одной из тех общих «стилевых» черт, которые связали футуризм с фашистским движением. Прекрасный анализ этого «стилевого» совпадения содержит статья Армина Мелера «Фашистский стиль», в которой в качестве одного из центральных компонентов, объединивших «стили» фашизма и футуризма, называется «вызов бесформенности»⁶⁹. Именно это качество футуризма подчеркивал Г. Бенн в своей приветственной речи во время визита Маринетти в Германию в 1930-е годы: «Нам нужен жестокий, решительный дух, твердый, как эшафот, дух, который созидает свои миры и для которого искусство остается всегда окончательным моральным решением, вызовом, брошенным чистой материи, природе, хаосу, регрессу, бесформенности»⁷⁰.

Утопия русского футуризма направлена в противоположную сторону. Это, по сути дела, утопия хаоса, пафосу овладения природой, пафосу насилия и техники противостоит растворение в природе, достижение состояния мира до творческого насилия — до формы, до языка⁷¹. Поэтому, в отличие от итальянцев, для них главное переживание связано с достижением дна бытия, дна психики, т. е. тех состояний, где существует только «черная свобода». Мотивы насилия, возникающие в творчестве будетлян, имеют особый характер. Это свойства самой сти-

хии материи, так как они лишены эмоциональной и психологической окраски, оформляющей их как насилие. Так, в поэзии Крученых и Бурлюка, в наибольшей мере склонных к такого рода темам, существует только холодная жестокость природных процессов, внегуманный мир стихий и первоэлементов, из которого изъят человек или же в котором он растворен.

В соответствии с известной формулой Ницше: «В человеке можно любить только то, что он переход и гибель» — для русских футуристов человек представлял собой, скорее, нечто уже или еще отсутствующее. Его сущность скрыта либо в неизвестности смерти, либо в неизвестности будущего. Его «форма» подвижна и практически не уловима. Его телесные и психические очертания лишь временный контур, который, распадаясь, сливается с жизнью природных элементов. Новый человек, моделировавшийся в эстетике русского футуризма, явственно наделялся апокалиптическими чертами, являя собой нередко образ не столько нового, сколько последнего человека, исчезающего в новой «эре превращения элементов»⁷².

Город, где в таинственном браке и блуде
Люди и вещи
Зачинается Нечто без имени
Странное нечто, нечто странное...
Что тонко ощущено человеком у дальнего моря
Возвещающего кончину мира с высокой сосны
Так как уходит человек
И приходит Нечто⁷³.

(В. Хлебников)

Основные слагаемые эстетики русских футуристов — актуализация бессознательного, случай, отказ от логической причинности, культивирование процессуальности и «расплавленное в своем звукоряде слово» — должны были максимально нейтрализовать насилие, связанное с творчеством. В. Марков — один из теоретиков нового русского искусства — видел в основе «свободного творчества» стремление «проникнуться анархизмом, издевающимся над выработанными правилами, уйти в мир неконструктивный»⁷⁴.

Наиболее последовательную, но, возможно, в силу этой последовательности и оформленности оставшуюся маргинальную реализацию эти тенденции получили в деятельности В. Гольцшмидта, в его концепции не-творчества. В. Каменский в восторженных интонациях излагал эту теорию в одной из своих статей: «Писать стихи на бумаге и писать картины на полотне — не есть еще все искусство. Определеннее сказать — есть истинные поэты, есть удивительные художники, которые не пишут ни на бумаге ни на полотне, а творят искусство из жизни. За последнее время стали появляться поэты — художники жизни, отрицающие бума-

гу и холотно, как средство передачи своих художественных идей. Молодой философ В. Гольцшмидт — поэт духовной жизни человека говорит: мои стихи — дни, мои картины — мир вокруг»⁷⁵.

Для русских футуристов выход к абстракции происходит через выявление характеристик «живописи самодовлеющей», а к зауми — через «самовитое слово», т.е. через работу с самим веществом искусства, через освобождение живописи и слова от насилия мира форм. Абстракция, рождающаяся из русского футуризма, — это самостоятельная жизнь чистой живописной материи, по сути дела обретшей равные права на существование рядом с материей природы. «Лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой», — пишет М. Ларионов⁷⁶. «В искусстве Супрематизма формы будут жить, как и все живые формы натуры», — подчеркивает Малевич⁷⁷. При создании супрематизма Малевич отталкивается от глубоко архаической формулы, от своего рода космогонии — создание красками на холсте новой, самоценной субстанции, новой формы, нового «тела». Но эта новая форма погружена в материал: «Исчезло все, осталась масса материала, из которого будет строиться новая форма»⁷⁸. Абстракция Малевича воплощает не процесс экспансии субъективного, не господство субъекта над природой, но процесс его растворения в космосе (в той же природе), его отождествление с космосом — с его энергией, силой, ритмом и т.д. «Я видел себя в пространстве, — пишет он в одном из писем Матюшину, — скрывшись в цветные точки и полосы, я там среди них ухожу в бездну»⁷⁹.

Эксперименты с материей, лишённые спиритуального измерения, будь то «материя» социальной жизни, человеческого тела или искусства, обнаруживают нередко типологическое родство. И так же, как итальянский футуризм «стилистически» во многом совпадал с фашизмом, так и русский футуризм даёт основания говорить о некоторых «стилистических» аналогиях. Субверсивные, хаотические энергии, свойственные революционным движениям, думается, служили основной причиной притяжения к ним русских футуристов. Известные факты активного сотрудничества многих футуристов в анархистских изданиях, очевидно, не были случайностью. Наибольшую близость русская футуристическая утопия хаоса обнаруживает именно с философией анархизма, также утверждающей чисто хаотическую структуру мира, находящегося в состоянии «вечной и вселенской текучести, в безначальном, безграничном и бесконечном движении»; мира, где «непрестанная трансформация каждого отдельного существа составляет единственную, подлинную реальность каждого»⁸⁰. Кроме того, можно отметить определенную близость космистской мистики и своеобразного «мистицизма» материи, присущего марксистской идеологии. Однако тема политического измерения для нового человека русских футуристов, безусловно, требует специального и более тщательного изучения.

- ¹ Матюшин М. Творчество Павла Филонова // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 232.
- ² Малевич К. Письма М. Матюшину. Публикация Е. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 195.
- ³ Ламетри Ж. Сочинения. М., 1976. С. 243.
- ⁴ Тейяр де Шарден П. Феномен человека. М., 1987. С. 172.
- ⁵ Суворин А. Новый человек. Спб., 1914. С. 175
- ⁶ Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 66.
- ⁷ Успенский П. Внутренний круг. О последней черте и сверхчеловеке. СПб., 1913. С. 87, 92.
- ⁸ Бакунин М. Антитеологизм // Бакунин М. Полн. собр. соч. Т. 1. СПб., 1907. С. 123.
- ⁹ Ницше Ф. Так говорил Заратустра // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 9.
- ¹⁰ Маринетти Ф. Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 74.
- ¹¹ Хлебников В. Собр. произведений. Л., 1928–1933. Т. 5. С. 159.
- ¹² Садок Судей // Манифесты и программы русских футуристов. С. 52. Само название «новые люди» в контексте русской культуры заставляет вспомнить роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?». Бурлюк подчеркивал значение этой традиции для футуризма: «Мы воспитаны на школе русских рационалистов — Писарева, Чернышевского, Добролюбова. Эта закваска в нас настолько сильна, что работы шедших за Вл. Соловьевым, Страховым, Потебней, Веселовским, группы «Мира искусства» и «Весов» — во главе с Андреем Белым — являются лишь тонкой коркой, из-под которой воспоминания юности просвечивают достаточно отчетливо и незыблемо». — Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. С. 144. Характерно, что в русском футуризме определение «новые люди» явно предпочиталось более современному — «сверхчеловек», к которому преимущественно обращались итальянцы.
- ¹³ Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. С. 63.
- ¹⁴ Маяковский В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1955–1966. Т. 1. С. 329.
- ¹⁵ Маринетти Ф. Т. Указ. соч. С. 39, 79.
- ¹⁶ Каменский В. Статья о футуризме. 1914. ОР ГРБ. Ф. 339. К. 3. Ед. хр. 11.
- ¹⁷ Крученых А. Письмо А. Шемшурину. ОР ГРБ. Ф. 339. К. 4. Ед. хр. 1.
- ¹⁸ Маринетти Ф. Т. Указ. соч. С. 79.
- ¹⁹ Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // Манифесты и программы русских футуристов. С. 57.
- ²⁰ Хлебников В. Собр. произведений. Т. 5. С. 183.
- ²¹ Bataille G. La Part maudite. Paris. 1967. См. также о влиянии этого принципа на культуру в кн.: Батай Ж. Литература и зло. М., 1994.

- ²² Батай Ж. Литература и зло. С. 53.
- ²³ Salaris C. F. T. Marinetti. Firenze, 1988. P. 68–69.
- ²⁴ Маринетти Ф. Т. Футурист Мафарка. М., 1916. С. 126.
- ²⁵ Крученых А. Полуживой. М., 1913.
- ²⁶ Крученых А. Утиное гнездышко дурных слов. СПб., 1914.
- ²⁷ Бурлюк Д. Рыкающий Парнас. СПб., 1914. С. 39.
Позднее эта тенденция обесценивания человека получает свое развитие и законченную формулировку у биокосмистов, также интересовавшихся темой нового человека и утверждавших: «У нас уже иная психика». В этой связи важно указать на программный «бестиализм» биокосмистов — А. Святогор: «Типы зверья выше типов человеческих, ведь и божеству было превосходнее представлять в образе зверином, а не человеческом. Бог, воплотившийся в зверя, выше Бога вочеловечившегося, Апис больше Иисуса» (*Святогор А., Иваницкий П.* Биокосмизм. Материалы. М., 1921. С. 9); П. Лидин: «Кто решил овладеть космосом, тот должен обладать звериной силой. Бестиализм и биокосмизм — «это один упруго смотанный клубок» (Биокосмист. 1922. № 3–4. С. 29).
- ²⁸ Крученых А. Замауль 3. Б. м., 1921; Крученых А. Фактура слова. М., 1923. С. 6.
- ²⁹ Крученых А. Фактура слова. С. 14.
- ³⁰ Бурлюк Д. Мертвое небо // Бурлюк Д., Бурлюк Н. Стихотворения. СПб., 2002. С. 96.
- ³¹ Маяковский В. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 22, 58.
- ³² Крученых А. Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 45.
- ³³ Бердяев Н. Кризис искусства. М., 1990. С. 10.
- ³⁴ Evola J. Simboli della degenerescenza moderna: il Futurismo // Evola J. Scritti sull'arte d'avanguardia, Roma, 1994. P. 84.
- ³⁵ Сен-Пуан В. де. Футуристический манифест сладострастия // Маринетти Ф. Т. Указ. соч. С. 201.
- ³⁶ Бурлюк Д. Ор. 76 // Дохлая луна. М., 1913. С. 112; Требник троих. М., 1913. С. 85.
- ³⁷ Бурлюк Д. Энтелехизм. Нью-Йорк, 1930. С. 10.
- ³⁸ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. М., 1995. С. 40.
- ³⁹ Разрыв с земным в русском искусстве даже в супрематизме не предполагал разрыва с природным. Космос — иная ипостась, иное измерение природного. Для итальянцев же, напротив, был важен пафос искусственного, технического, неприродного и в мире, и в человеке.
- ⁴⁰ Маринетти Ф. Т. Указ. соч. С. 40.
- ⁴¹ Крученых А. Взрываль. СПб., 1913.
- ⁴² Гуро Е. Бедный рыцарь // Guro E. Selected prose and poetry. Stockholm, 1988. P. 198.
- ⁴³ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 578–579.

- ⁴⁴ *Малевич К.* О новых системах в искусстве // Малевич К. Собр. соч. Т. 1. С. 158.
- ⁴⁵ *Хлебников В.* Собр. произведений. Т. 3. С. 93.
- ⁴⁶ *Матюшин М.* Дневник. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2. Ед. хр. 24.
- ⁴⁷ *Малевич К.* О новых системах в искусстве. С. 158.
- ⁴⁸ *Guro E.* Op. cit. P. 91.
- ⁴⁹ *Хлебников В.* Творения. С. 465.
- ⁵⁰ *Малевич К.* О новых системах в искусстве. С. 157.
- ⁵¹ *Вагинов К.* Жизни новой // Абраксас. 1922. № 1. С. 50.
- ⁵² *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму // Малевич К. Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 49.
- ⁵³ *Малевич К.* О поэзии // Собр. соч. Т. 1. С. 145.
- ⁵⁴ *Кульбин Н.* Свободное искусство как основа жизни // Манифесты и программы русских футуристов. С. 16.
- ⁵⁵ *Матюшин М.* О старом и новом в музыке. 1916. ОР Музея Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 1.
- ⁵⁶ *Матюшин М.* Доклад о театре, плакате, кино. 1925. ОР Музея Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 2.
- ⁵⁷ *Суворин А.* Указ. соч. С. 163, 175.
- ⁵⁸ *Матюшин М.* Не искусство, а жизнь // Жизнь искусства. 1923. № 20. С. 15.
Концепция «расширенного смотрения» Матюшина формировалась еще в 10-е годы и лишь в 20-е получила свою сугубо научную окраску.
- ⁵⁹ *Маринетти Ф.* Тактилизм // Современный Запад. 1922. № 1. С. 135.
В своем манифесте Маринетти также писал о практических упражнениях для развития новых осязательных ощущений: «Первоначально я интенсивно испытывал свое осязание, локализовывал различные смутные проявления воли на различных частях тела, в том числе особенно на ладонях». — Там же. С. 133.
- ⁶⁰ *Малевич К.* Указ. соч. С. 48.
- ⁶¹ *Маринетти Ф.* Футурист Мафарка. С. 143, 146.
- ⁶² *Крученых А.* Победа над солнцем. СПб., 1913. С. 19.
- ⁶³ *Успенский П.* Указ. соч. С. 128.
- ⁶⁴ *Хлебников В.* Наша основа // Творения. С. 626.
- ⁶⁵ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра. С. 11.
- ⁶⁶ *Хлебников В.* Творения. С. 613.
- ⁶⁷ *Каменский В.* Статья о футуризме. 1914. ОР ГРБ. Ф. 339. К. 3. Ед. хр. 1.
- ⁶⁸ *Маяковский В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 40.
- ⁶⁹ *Mohler A.* Le «style» fasciste // Nouvelle Ecole. 1985. № 42. P. 59–86.
- ⁷⁰ *Mohler A.* Op. cit. P. 64 / Пер. Н. Мелентьевой.
- ⁷¹ «Поэты-футуристы пытались выразить свое ощущение мира, как бы минувшая сложившиеся языковые системы. Ощущение мира — не язы-

ковое. Заумный язык — это язык пред-вдохновения, это шевелящийся хаос поэзии, это до-книжный, до-словный хаос, из которого все рождается и в который все уходит». — *Шкловский В.* О заумном языке. 70 лет спустя // *Русский литературный авангард*. Тренто. 1990. С. 254.

⁷² Выражение лидера биокосмистов А. Святогора. «Мы входим в эру превращения элементов, — писал он в предисловии к сборнику своих стихов, — мы накануне п измерений и оборотства». — *Святогор А.* Стихеты о вертикали. 1914. С. 3.

⁷³ Цит. по кн.: *Бурлюк Д.* Фрагменты из воспоминаний футуриста. СПб., 1994. С. 297–298.

⁷⁴ *Марков В.* Принципы нового искусства // *Союз молодежи*. 1912. № 1. С. 10.

⁷⁵ *Каменский В.* Статья о футуризме. РГАЛИ. Ф. 1497. Оп.1. Ед. хр. 143. См. также: *Гольцшмидт В.* Послание Владимира жизни с пути к истине. Петропавловск, 1919.

Существенно отметить, что В. Гольцшмидт был активным участником анархистского движения и сотрудничал в анархистских изданиях.

⁷⁶ *Ларионов М.* Лучизм. М., 1913. С. 19.

⁷⁷ *Малевич К.* От кубизма и футуризма к супрематизму. С. 53.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ *Малевич К.* Письма М. Матюшину / Публикация Е. Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 182.

⁸⁰ *Бакунин М.* Антитеологизм. С. 121, 124.

ТЕОРИЯ «МОМЕНТАЛЬНОГО ТВОРЧЕСТВА»

А. КРУЧЕНЫХ

Конец XIX и начало XX столетия были отмечены увлечением самых широких слоев русского общества исследованиями в области психологии. Интенсивное развитие психологии как специальной науки, происходившее в эти годы, вызывало одновременно и бурный интерес и настороженные отклики. Научная психология рассматривалась, с одной стороны, как многообещающий путь исследований, позволяющий от изучения внешних форм человеческой природы перейти к постижению природы внутренней. Однако введение психологии в круг естественно-научных дисциплин заставляло подозревать ее в попытках уравнивать «внутреннее» человека с физиологическими процессами, материализовать «внутреннее» и побуждало видеть в психологии, по словам Вяч. Иванова, «двусмысленную и опасную дисциплину». Но как бы то ни было, новейшие психологические исследования были чрезвычайно популярны в России. И переводная, и отечественная литература того времени давала всестороннюю информацию о новейших тенденциях и исследовательских методиках в этой области.

В связи с интересующей меня темой я хотела бы отметить две тенденции в исследованиях по психологии рубежа веков. Одна из идей, встречающаяся в самых разных сочинениях, была связана с обнаружением в открытиях и постулатах современной научной психологии многочисленных совпадений с духовными и мистическими практиками, с древнейших времен искавших ориентиры в «темных глубинах» человеческой души. «В сфере психологии, — писал, например, А. Суворин, рассуждая о перспективах расширения человеческого сознания, — та же европейская или, беря шире, мировая наука... дает весьма веско подтвержденные указания на то, что «сознаний» в прежнем смысле, т. е. в смысле духовных центров, способных воспринимать и опознавать впечатления, в человеке не два, а несколько, может быть — страшно даже сказать! — десятки»¹.

Кроме того, нужно отметить ту часть исследований, которая непосредственно соприкасалась с психиатрией. Именно в этой области появляются работы, открывшие новый путь для изучения человеческой психики. В трудах Шарко, П. Жане, З. Фрейда, а позднее К. Юнга, часто посвященных конкретным медицинским проблемам, формулировались

основы нового видения и новых средств исследования скрытых процессов в человеческой психике. Особый интерес эти исследователи нередко проявляли к изучению языка и речи, находя именно в этой сфере новые пути для проникновения в темные и не подчиненные рассудку области «внутреннего».

Интерес в кругу русских авангардистов к психологическим исследованиям достоин был бы стать предметом специального анализа. Теоретические тексты и переписка многих поэтов и художников дают много примеров их знакомства с современной литературой по психологии и психиатрии. Алексей Крученых, пожалуй, в наибольшей степени проявлял интерес к этой области знаний.

Связь между новыми формами языка и изменением человеческой психики отчетливо ощущалась будетлянами, что позволяло им рассматривать различные словотворческие эксперименты как еще одно средство трансформации сознания человека, еще один путь к «новому человеку». «Современные баячи открыли, — писал Крученых, — что неправильное построение предложений... дает движение и новое восприятие мира и обратно — движение и изменение психики рожают странные, “бессмысленные, сочетания слов и букв”»². Достаточно часто источником вдохновения для футуристических экспериментов с языком становились различные проявления деформации рационального языка — заговоры, экстатическая речь, язык детей, оговорки и ляпсусы, наконец, речь душевнобольных. Профессор психиатрии Е. Радин, написавший известную книгу «Футуризм и безумие», в своих письмах к А. Шемшурину обсуждал возможность (предполагавшуюся Шемшуриным) сознательного использования футуристами — как некоего учебного пособия — медицинской литературы по психиатрии и приводившихся в ней примеров языка, рожденного деформированной психикой, и хотя Радин сомневался в достоверности подобных предположений, но все же не отвергал их окончательно³. Переписка самих участников авангардного движения подтверждает их вполне осознанный интерес к данному материалу. Словотворческие эксперименты Платона Лукашевича⁴, и неортодоксальные филологические изыскания Д. Мартынова⁵, неоднократно привлекавшие внимание русских психологов и психиатров, внимательно изучались и в кругу футуристов. Так, в одном из своих писем Крученых 1914 года Роман Jakobson, обсуждая готовящуюся к печати «Заумную гнигу», писал: «Стихотворение это пустите пожалуйста под Алягровым с следующ. заглавием. “Пругвачу будетлянину Алексею Крученых”. Пругва = буква, острый неологизм душевнобольного Платона Лукашевича (из книжки Радина “Футуризм и безумие”). Там много интересных цитат. Впрочем, вы хорошо знакомы с поэзией сумасшедших, и бесконечно правы в утверждениях касательно их»⁶.

Одна из версий новых форм языка, предложенная Крученых в конце 1910-х годов, самым непосредственным образом была связана с ря-

дом исследований, посвященных измененным состояниям сознания и, в частности, архаическим практикам экстатической речи. Особая методика «мгновенного творчества», которую Крученых разрабатывает в этот период, позволяет также увидеть взаимосвязь формальных экспериментов русского авангарда с мифологией глубинных изменений самого человека и очертить некоторые существенные грани авангардистской антропологии.

* * *

Крученыховская антропология, тесно связанная с его концепцией заумного языка, обращена преимущественно к исследованию закрытых (надсознательных и подсознательных) сторон человеческой психики и сознания, а его способы исследования этих предельно непрозрачных сторон человеческого существа парадоксальным образом совмещают рационализм естествоиспытателя и иррационализм мистика. Позднее, вспоминая о своем сотрудничестве с футуристами, Роман Jakobson отмечал, что именно этот странный сплав интересовал и самого Крученых в те годы: «Крученых навел меня на коварные вопросы взаимоотношения и сочетаемости рационального с бессознательным в традиционной и новой поэзии»⁷. В своей творческой практике Крученых, углубляясь во внутреннюю структуру языка, интересовался не столько его историческими корнями, как Хлебников, сколько актуальным состоянием, пытался связать его не столько с историко-филологическими интерпретациями, сколько с психологическими. Интонации глубоко экзистенциального отношения к творчеству у Крученых точно уловила Елена Гуро, писавшая о нем в своем дневнике: «Он не от Хлебникова. Хлебников может от одного корня грамматически вызвать целые столбцы слов. И они все же не будут крыть той тайной сути, для которой вызывается дорогой не грамматики, а нутра Крученых, тем он и дорогой. Этого я ни у кого еще не встречала»⁸.

Однако, несмотря на то, что в своем творчестве Крученых исходил, если использовать слова Гуро, «от непосредственного нутра», он принадлежит к числу поэтов, чьи произведения едва ли могут быть адекватно восприняты без сопутствующих им теоретических разработок. И для Крученых-поэта, и для Крученых-художника ценность представляет сам дух эксперимента и возможность вступить на еще неизвестную для искусства территорию. В силу этого некоторые его работы несут отпечаток нарочито «прикладного» творчества и подобны демонстрационным моделям для его теоретических утверждений. (Таковы, например, заумные стихи на японском, испанском и еврейском языках из сборника «Взорваль».)

Одно из важных составляющих эстетики Крученых — принцип мгновенного в основе творческого процесса. Первое его упоминание, правда в несколько стертой, косвенной форме, можно отметить в сбор-

нике «Взорваль», вышедшем летом 1913 года, где именно стремительная изменчивость «переживаний вдохновенного», за которыми не успевает мысль и речь, ставила барьер между застывшим языком понятий и языком свободным, заумным. В дальнейшем Крученых неоднократно возвращается к формулировке этих теоретических положений. Во второй половине 1910-х годов в письмах к А. Шемшурину он дал наиболее развернутое описание своей концепции «моментального творчества»:

«К вопросу о моментальном письме:

1. Первое впечатление (исправляя 10 раз мы его теряем и может теряем поэтому все)

2. Исправляя обдумывая шлифуя мы изгоняем из творчества случайность, которая при моментальном творчестве конечно занимает почетное место. Изгоняя же случайность мы лишаем свои произведения самого ценного ибо оставляем только то что пережевано, основательно усвоено, а вся жизнь бессознательного идет насмарку!»

«Мгновенным написанием дается полнота определенного чувства. Иначе труд, а не творчество много камней, а нет целого пахнет потом и Брюсовым. У Хлебникова “Смехачи” “Бобзоби” и мн. др. написаны отразу и потому они так свежи. Достоевский рвал неудачно написанные романы и писал заново — достигалась целостность формы. Как писать, так и читать надо мгновенно. Моментальность — мастерство» (1915)⁹.

Наиболее последовательной реализацией этих положений в творчестве самого Крученых можно считать серию гектографических книг, созданных им во время пребывания на Кавказе (1915–1921)¹⁰.

Концепция Крученых разрабатывается в общем контексте возросшего внимания к новым техникам и методам творчества в искусстве авангарда. Именно техника, сама механика творчества, тесно связанная с психологией творчества, получает у многих художников и поэтов авангарда особое значение. В исторической перспективе «моментальное творчество» Крученых занимает промежуточную позицию между футуристической апологией скорости, связанной с утверждением интуитивного метода постижения реальности, и автоматическим письмом сюрреалистов, основанным на «возможно более быстром монологе, о котором критическое сознание субъекта не успевает вынести никакого суждения»¹¹. И в том и в другом случае ускорение ритма творчества оказывается одним из инструментов создания нового языка искусства и приближения к новому сознанию. Интерес к техникам творчества, в которых особый акцент ставился на характер длительности творческого процесса, можно отметить также у русских художников и поэтов. Например, В. Кандинский подчеркивал эти характеристики творческого метода, определяя ряд своих абстрактных композиций как импровизации. В. Марков развивал близкие принципы импровизационного, ускоренного темпа творчества, также основанного на моментальном схва-

тивании первого впечатления и эмоционального импульса. «Свободным творчеством» Марков называл такой процесс, «где отсутствует та чеканка, та обработка, которая совсем уничтожает первоначально появившийся мираж и где художник уже перестал быть творцом»¹². К. Малевич в статье «О поэзии» называл и для живописца и для поэта «ритм и темп» основными слагаемыми творческого процесса, описывая его как мгновенную вспышку, мгновенное преобразование творца.

Для Крученых акцентирование мгновенного связано с формулировкой основных принципов заумного языка. Для него это техника — в большей мере психотехника, — открывающая возможность «проецирования на экран стихов, еще темных неосознанных психо-физических рядов — ритмов, образов, звуков и проч.»¹³. «Моментальное письмо» — это особый способ актуализации бессознательного, без которого произведение искусства, как считает Крученых, лишается «самого ценного». Высшее мастерство, подчеркивает Крученых, также основывается на мгновенном творческом процессе — «иначе труд, а не творчество». Кроме того, обращение к бессознательному в искусстве позволяет достичь «целостности формы» и соотносимой с ней целостности сознания.

Крученых в концепции «моментального творчества» следует за устойчивой тенденцией авангардного искусства, проявлявшего интерес к разного рода маргинальным для европейской культуры Нового времени традициям. Он сосредоточивает внимание на тех творческих практиках, которые, с одной стороны, обращены к наиболее экстремальным состояниям сознания — экстаз и с другой — связаны с наиболее архаичными формами культуры — хлыстовство¹⁴ и шаманизм.

Архаические техники экстатической речи становятся для Крученых прообразом творческого процесса, подобного мгновенной вспышке, озарению или взрыву, соединяющему разрушительные и созидательные энергии. Данные мотивы были важны для авангардной эстетики в целом и встречаются у многих художников и поэтов¹⁵. В. Каменский определял через аналогичную метафорику существенные аспекты своего восприятия языка: «Буква — взрыв. Слово — стая взрывов»¹⁶. В известном стихотворении Е. Гуро, описывающем преобразование восприятия реальности, также подчеркивается мотив мгновенности совершающегося изменения:

И я вдруг подумал: «если перевернуть,
вверх ножками стулья и диваны,
кувырнуть часы?..
Пришло-б начало новой поры,
Открылись бы страны»¹⁷.

Отсылки к хлыстовской экстатической практике появляются в первых же текстах Крученых, формулирующих принципы заумного языка: в «Декларации слова как такового» и в его книге «Взорваль», опубли-

кованной в том же году. Очевидно, основным источником информации по этому вопросу для Крученых было известное исследование Д. Г. Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве»¹⁸, откуда он заимствует все свои примеры «заумной» речи хлыстов. Во время пребывания на Кавказе Крученых настойчиво обращается к Шемшурину с просьбой прислать книгу Коновалова («Очень бы нужен на время Коновалов Религиозный экстаз в русском сектантстве (кажется так называется)» — письмо 16.3.1916 г. «Достал проф. А. Погодина. Надо еще Коновалова» — письмо 3.11.1916 г.¹⁹). Сопоставления своих экспериментов с шаманской колдовской «поэзией» также нередко встречаются у Крученых. Например, посылая Шемшурину экземпляр гектографической книги «Туншап», он так расшифровывает ее название: «Туншап тундра шаман шарапнель... Это самая злая и футурная книга» (письмо 17.7.1917 г.)²⁰. Одно из собственных заумных стихотворений («Хо-бо-ро//мо-чо-ро//во-ро-мо//жлыч!») Крученых определяет как «колдовство шамана», а в сборнике «Молоко кобылиц» также обращается к шаманской тематике, называя одно из стихотворений «Песней шамана»²¹. Позднее в своих воспоминаниях специфическую архаизацию культуры в предреволюционную эпоху он выделит как одну из наиболее существенных тенденций русского футуризма. «В эпоху футуризма были вытянуты из-под спуда этнографических музеев не только так называемые «примитивы», т.е. работы художников раннего средневековья, но и прямо произведения дикарей. И постфутуристское новаторство до-революционного времени все больше приближалось именно к первобытному искусству с его палочками, квадратиками, точечками и т. п.»²².

Одним из важных инспираторов этих процессов можно считать своеобразную новую «мифологию», замешанную, с одной стороны, на вполне традиционных образах, а с другой — на сугубо современном естественнонаучном мышлении. Опознавательными знаками этого нового «мифа» могут служить работа Ф. Ницше «Рождение трагедии из духа музыки» и психоанализ Зигмунда Фрейда. Главным сюжетом этой «мифологии» стала таинственная мощь бессознательного, притягивающая и отталкивающая, творящая и разрушающая одновременно.

В рамках этой «мифологии» бессознательное и иррациональное рассматривались как единственно подлинная основа для любых творческих процессов. Сознание воспринималось с этих позиций как сила, сковывающая и деформирующая естественную логику творчества, как сила, чей творческий потенциал минимален и второстепенен. Для интересующей меня темы важно отметить два аспекта. Во-первых, проникновение подобных представлений в языкознание. Уже в 70-е годы XIX века И. Бодуэн де Куртенэ в своих сочинениях подчеркивал главенствующую роль в формировании и развитии языка бессознательных процессов и «негативную», тормозящую роль сознания. «Хотя влияние сознания на язык проявляется вполне сознательно только у некоторых индивиду-

умов, но все-таки его последствия сообщаются всему народу, — писал он, — и таким образом оно задерживает развитие языка, противодействуя влиянию бессознательных сил, обуславливающих в общем более скорое его развитие... Отсюда застой в известной степени в языках, подверженных влиянию человеческого сознания...»²³. Еще одним знаком этих тенденций стало повышенное внимание как среди филологов, так и среди историков и психологов к тем историческим формам языка, которые изначально не подчинялись нормативам, продиктованным рацией. Диапазон работ, так или иначе затрагивавших эти темы, был огромен: от достаточно обширной литературы (филологической и этнографической), посвященной многочисленным формам заговоров и заклинаний, сектантской поэзии и экстатической практике, до исследований различных речевых деформаций в психиатрической литературе.

Во-вторых, важно отметить выдвижение проблемы бессознательного в центр психологических исследований этого времени. Причем интерес к экстремальным и деформированным состояниям психики был отправным пунктом для большинства теорий. Все, что находится за порогом сознания, наделялось определенной (не всегда поддающейся рациональному описанию) творческой энергией, способной воздействовать на сознание. Уже во второй половине XIX века французский психолог и психиатр П. Жане — исследуя, в частности, такие феномены, как «автоматическая речь» и «автоматическое письмо», — указывал на эту странную и скрытую от сознания творческую работу, протекающую в глубинах человеческой психики²⁴. Состояния, в которых преобладают силы, деформирующие сознание, разрывающие границы очерченного его светом пространства (экстаз, сон, алкогольное опьянение, душевные расстройства), рассматривались часто как своего рода модели для постижения глубинных свойств творческого процесса. П. Успенский, чьи книги были известны многим русским футуристам, утверждал в одной из своих работ: «Все искусство есть, в сущности, стремление передать ощущение экстаза. И только тот понимает и ощущает искусство, кто чувствует в нем этот вкус экстаза»²⁵.

Апология безумия, восходящая к эстетике романтизма («базис рассудка — безумие» — Шеллинг), но имевшая скорее метафизическую и метафорическую окраску, в культуре конца XIX и начала XX столетия нередко приобретала «мистико»-медицинский оттенок. Не только в многочисленных переводных сочинениях (типа известной книги Ломброзо «Гениальность и помешательство»), но и в ряде русских исследований развивались концепции о творческом потенциале состояний «утраты» сознания. В известном сочинении Н. Вавулина «Безумие, его смысл и ценность» подчеркивалось: «Безумие двигало человечество вперед, освещая будущее... Безумие вносило содержание в эмоциональную жизнь народов, будило их мысль и способствовало развитию культуры и цивилизации»²⁶.

Физический план проявления и различные формы материализации бессознательного привлекали особое внимание в начале XX века. В этой связи следует вспомнить программный интерес футуристов к проблеме почерка: «...настроение изменяет почерк во время написания... почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов»²⁷. Интерпретация этой темы в сочинениях футуристов находит прямые аналогии в специальной литературе, изучающей различные проявления деформированного сознания. В книге Н. Образцова «Письмо душевнобольных» утверждалась важность исследования письма, «где психические процессы стали выражаться материальными графическими знаками», и подчеркивалось: «Письмо является выражением нашей душевной деятельности»²⁸.

И наконец, важно отметить еще один момент, связанный с возросшим интересом к бессознательному в культуре. Очевидно, что так называемое «окултное возрождение» этого времени также представляло собой одну из граней критики рацио. Причем и здесь существенно подчеркнуть особый интерес и пристрастие к феноменам, демонстрирующим некие физические, точнее, физиологические стороны контакта с иным миром. Выразительным примером может служить массовое увлечение спиритизмом. Транс медиумов, сопровождающийся автоматической речью и письмом, был идеальным образцом физического, материализованного проявления творческой силы, не подчиненной сознанию²⁹.

В русской культуре — помимо общеевропейской моды на спиритизм — существовало еще одно увлечение, «спровоцированное» исследованием бессознательного. Речь идет об известном интересе многих деятелей культуры того времени — и теоретическом, и практическом — к различным русским мистическим сектам. Влияние хлыстовства и связанной с ним «мифологии» бессознательного на творчество некоторых литераторов начала века уже отмечалось в ряде исследований³⁰. В 1907 году А. Блок в статье «Религиозные искания и народ», формулируя одну из принципиальных мифологем символизма (но и шире — культуры начала века), писал: «В России растет одно грозное и громадное явление... Явление это — сектантство»³¹. Сектантская мистика — и прежде всего хлыстовская — трактовалась как образец того экстатического и темного, устрашающего и притягивающего народного творчества, которое было столь тесно связано с природными стихиями, что нередко и напрямую отождествлялось с ними. Хлыстовские радения воспринимались как сохранившиеся в современности следы архаических энергий, как ритуалы, отражающие связи человека с глубинными принципами стихийного творчества самой природы, чья мощь и сила несравнима с хрупкими и эфемерными произведениями культуры. Рассуждая о грозных предостережениях природных стихий современному человеку и вспоминая потрясшее Европу землетрясение 1908 года на юге Италии, Блок в статье «Стихия и культура» задавал вопрос: «А уверены ли мы в

том, что довольно «отвердела кора» над другой, такой же страшной, не подземной, а земной стихией — стихией народной?»³². Эта пугающая и завораживающая «земная стихия» напрямую связывается им с мистикой русского сектантства.

С другой стороны, и это следует особо подчеркнуть, практика хлыстовских сект воспринималась в культурных кругах начала XX века как воплощение доступных для современного человека путей к глубинным, архаическим слоям не только культуры, но и собственной психики, собственного бессознательного.

Весь круг описанных проблем и сюжетов, широко обсуждавшийся в начале XX века, был тем общим культурным контекстом, в котором разрабатывал свои концепции Крученых и с которым они взаимодействовали достаточно прихотливым образом.

Иногда кажется, что Крученых словно идет по стопам символистской полемики, символистских метафор, отражающихся в его творчестве в «лубочных», прямолинейных и нарочито сниженных интерпретациях. Такова, например, трактовка типичных для символизма тем: существования на границе двух миров — «Полуживой», отшельничества — «Пустынники», демонических образов — «Игра в аду», апокалиптических видений — «Утиное гнездышко дурных слов». Однако увлечение хлыстовством хотя и входило в распространенный среди символистов набор тем, в творчестве Крученых было далеко от лубочной интерпретации, и в отношении к хлыстовской тематике чувствуется его особая заинтересованность. Неслучайно он настойчиво возвращается к этой теме в различных программных текстах³³.

В противостоянии между «стихией» и «культурой», которое в 1910-е годы дискутировалось в кругах символистов, увязываясь с темой стихийного религиозного творчества народа, Крученых как будто выступает на стороне «стихий», примеривая к себе самому роль «стихийных людей» (А. Блок). В этой связи можно указать на такой факт. В статье С. Рафаловича «Крученых и “Двенадцать”» описывается следующий эпизод во время диспута 1919 года, где обсуждалась теория сдвига Крученых. «Эта теория, — пишет Рафалович, — таит какой-то всепроникающий яд и является дьявольским соблазном... И напрасно отказался Крученых от наименования себя дьяволом и в ответном слове заговорил о черте, которого вдобавок еще назвал святым»³⁴. Определение «святой черт», которое Крученых готов был признать справедливым по отношению к себе, заимствовано из вполне конкретного источника. В 1916 году была опубликована книга Илиодора (С. Труфанов), посвященная скандально известному персонажу тех лет Г. Распутину, уличавшемуся как раз в причастности к хлыстовской секте. Книга называлась «Святой черт». Летом 1917 года Крученых в одном из писем к Шемшурину, снабжавшему его в эти годы необходимой литературой, сообщал: «Илиодора получил»³⁵. Тем не менее отождествление со «стихийными людьми» у

Крученых оказывается в значительной степени ролевым, поскольку он, безусловно, сохраняет дистанцию по отношению к «стихии», пытаясь с помощью рационально просчитанного анализа исследовать «логику» психического хаоса.

Совпадение с более широким контекстом культуры своего времени в данном случае в большей мере оттеняет обособленность позиции Крученых. Различие обнаруживается прежде всего на уровне отношения к собственно религиозной проблематике. Для Крученых интерес к хлыстовству в минимальной мере связан с сознательными религиозными поисками, как это было для большинства художников и литераторов того времени. Хотя возможно предположить, что определенный навык религиозно окрашенных эмоций был глубоко усвоен Крученых с детства, став, условно говоря, бессознательным фундаментом для его радикальных экспериментов³⁶. В то же время характер творческой задачи: исследовать пределы и истоки творчества, экстремальные моменты конца и начала искусства — невольно приводил Крученых к соприкосновению со своеобразной мистикой творческого процесса, с механикой творчества, скрытой в бессознательных глубинах человеческой души. Однако в хлыстовском сюжете его интересовал не религиозный смысл и даже не поэтика дионисийской стихии, а чисто методологический аспект — специфическая техника языкового творчества. Сектантские экстатические практики рассматривались Крученых как психические техники, позволяющие разбудить бессознательное человека и одновременно найти художественную форму для «еще темных неосознанных психо-физических рядов». Его обращение к архаическим техникам экстаза типологически близко обращению сюрреалистов к практике автоматического письма медиумов. Так же, как и они, Крученых использует сам метод, технику, оставаясь равнодушным к содержательной, идеологической стороне. Однако именно эта техника становится для него основным рычагом, способным, если использовать слова А. Арто, «изменить саму исходную точку художественного творчества»³⁷. Желание овладеть тайнами языковой материи и управлять ее скрытыми силами, найти способы организации языкового материала, позволяющие напрямую апеллировать к бессознательному, создавая в рационально построенных звуковых и визуальных композициях эффект, подобный тому, который рождает поэзия экзорцизмов, — все это стало основой научно-магических экспериментов Крученых с языком.

В литературе, посвященной исследованию сектантской экстатической практики, как правило, отмечается значительное ускорение темпа речи во время состояния транса. Повышенная скорость произнесения слов уже сама по себе смещает внимание на своего рода «фактурные» элементы языка, размывая семантику и слов, и всего высказывания. Возможно, не случайно, что именно в это время Крученых обращается к формулировке теоретических положений своей концепции «фактуры



А. Крученых. Страница из книги «Наступление». 1918

слова» (одна из первых публикаций в гектографической книге «Замануль», 1919, вып. 4). Важно отметить, что и в практике психоанализа, которым он увлекается в это же время, ускоренный темп и мгновенность ассоциативных реакций, вызываемых у пациента тем или иным словом, составляют основу психоаналитических тестов ассоциаций. И в том и в другом случае мгновенность, не дающая автоматически рождающимся образам попасть в сети рассудка, выступала как инструмент, позволяющий выявить «жизнь бессознательного».

В основе психоаналитической практики, разработанной Фрейдом, лежал принцип преимущественно звуковых ассоциаций между словами. Именно чистое звучание, «фактурная» характеристика слова давала возможность проникнуть в глубины бессознательного. «Моментальное письмо» и сопутствующее ему моментальное восприятие в концепции Крученых также смещает акценты со смысла и грамматического значения слов на звучание. Именно «звуковой состав слова», как считал Крученых, способен оживить бессознательные творческие энергии, скрытые в первичных элементах языка». «Звуковой состав слова, — пишет он, — дает ему окраску жизнь и слово только тогда воспринимается, живо действует на вас когда имеет эту окраску»³⁸. Стихи Крученых в гектографических книгах воспроизводят состояние своеобразной зачарованности звуковой игрой, превращениями языковой материи, перенося это

состояние через гипнотически воздействующую ритмику повторов и чередований звуков на слушателя-зрителя. «Крученых не чуждо представление о заклинательной речи, — отмечал, например, С. Третьяков. — Его чтение порой дает эффект шаманского гипноза»³⁹.

Еще одна важная техническая особенность «моментального творчества» связана с тем, что оно предполагает в значительно большей степени ориентацию на зрительное восприятие, базирующееся, в отличие от процесса чтения, протекающего во времени, на мгновенном «схватывании», целостном и моментальном постижении события или предмета. С. Третьяков так описывал эти работы Крученых: «Нет, это не стихи. Это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучаний и наросты ассоциаций, сопряженных с речезвуками»⁴⁰. В гектографических книгах Крученых мгновенность восприятия буквенно-графических композиций становится одним из важнейших элементов. При построении этих композиций Крученых стремится к максимальной лаконичности: всего лишь несколько линейных росчерков и несколько буквенно-звуковых комбинаций с минимальной вариативностью. Поэтический минимализм, к которому Крученых тяготел и ранее, в гектографических книгах находит наиболее четкую и законченную формулировку. Линейная графика, сопровождающая эти заумные стихи, напоминает уже не орнамент или случайные черновые пометки, но линии, фиксирующие в максимально сжатой, концентрированной форме динамику эмоций, уподобляя тем самым страницы крученыховских книг своеобразным партитурам. Эти линии передают траекторию движения звука или «след», оставленный эмоцией, действительно делая возможными сопоставления некоторых страниц с образцами «графической музыки», получившей позднее развитие в творчестве многих композиторов XX века⁴¹.

С ориентацией на зрительное восприятие, обращающее к конкретной материальной стороне стиха, может быть связана еще одна особенность «моментального творчества». Экстатические состояния, как их описывают в литературе, посвященной хлыстовству, всегда сопровождались активизацией «деятельности физических функций». Как подчеркивал в одной из своих работ Коновалов, «сектантский экстаз нередко производит впечатление феномена, прежде всего, физиологического... по отношению к которому душевные переживания кажутся чем-то производным»⁴². Известно, что обращение к бессознательному всегда провоцирует оживление глубинных архетипов и психических сил, которые не могут быть связаны только с языком, обусловленным сознанием. Они требуют целостности, недифференцированности языкового и телесного опыта. Речь-аффект, служившая для Крученых моделью в его языковых экспериментах, обнаруживала непосредственную связь с телом, смещая внимание со смысловой стороны на саму физиологию речи, на выговаривание звуков, на «артикуляционные жесты».

Экстатические состояния, служившие прообразом для гектографических поэм Крученых, наделены способностью «расплавлять» все субъективное и индивидуальное в человеке. «Расплавленное» состояние слова, редуцированного до уровня первичного ощущения, ускользающего от жестких семантических рамок, было устойчивым мотивом в эстетике русского футуризма. Матюшин утверждал в одной из своих работ: «Расплавленное слово в своем звукоядре даст силу новому»⁴³. Творческое состояние трактовалось будетлянами как подвижное, текучее, изменчивое. (См. у Крученых в Декларации слова как такового: «Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить»⁴⁴.) Создавая композиции на страницах гектографических книг, Крученых ищет своего рода «универсальный растворитель», т.е. такой механизм и такую технику речи, которые воссоздавали бы образ языка, «растворенного» до первичного хаоса, до состояния первичной целостности.

Эти состояния «расплавленности» связаны с актуализацией прежде всего архетипических образов коллективного бессознательного. Однако показательно, что в своей переписке с Шемшуриным Крученых подчеркивает интерес к **личному** заумному языку: «Мне кажется, что я делаю сейчас изыски сверх-обычные. Мир затрещит а голова моя уже изрядно... Достал проф. А. Погодина. Надо еще Коновалова. Все о личном заумном языке»⁴⁵. В книге Погодина, которая интересует Крученых, версии личного языкового творчества связаны, как правило, с различными нарушениями естественного контакта с внешним миром, т.е. с аутизмом, в той или иной мере присущим субъектам, создающим личный язык. Подобные аутичные состояния лежат также в основе автоматической речи сектантов, описывающейся у Коновалова. Звуковые структуры Крученых воспроизводят аналогичный механизм. Они не могут быть поняты, но только ощущаются, причем почти физиологически. «Язык» его заумных стихов из гектографических книг через акцентирование трудных звуковых сочетаний, навязчивых ритмических повторов и чередований апеллирует не к мысли, но к бессознательной — **не считающейся** сторонним наблюдателем — ритмике человеческого организма.

Как отмечают исследователи экстатической речи, она, несмотря на свою видимую бессмысленность и хаотичность, обладает рядом устойчивых характеристик и своей логикой построения. В качестве одной из наиболее типичных ее особенностей называют обычно навязчивую, форсированную ритмичность. Так, А. Погодин в книге «Язык как творчество» (это сочинение Крученых изучал в период работы над гектографическими книгами) отмечал такие общие свойства «речи, не контролируемой сознанием»: «стремление к рифме, к повторению тех же звуковых сочетаний или к ритму», «стремление к удвоению слогов, созвучиям и т.д.»⁴⁶. Р. Якобсон в статье «О русском фольклоре» также подчеркивает «строгую избирательность и повторяемость используемых звуков» в хлыстовском словотворчестве⁴⁷. Стихи Крученых в гектогра-

фических книгах несут на себе следы тщательного изучения этой внутренней структуры экстатической речи. Иногда его звуковые конструкции похожи на прямую стилизацию под хлыстовскую глоссолалию. «Тер-фа-ти-ко-лум-ши-ка-сит / тер-ло-ка-тум-со-ти-фар» — этот образец сектантской поэзии приведен в работе Коновалова⁴⁸. В своих заумных стихах Крученых использует часто аналогичную систему чередования и повтора звуков: «инта-цуа-цум-лач-чла-сез-фал» или «раз-фаз-газ-цаз-фак-гя»⁴⁹. Однако эти архаические техники речи оказываются перенесенными в неэкстатическую по сути структуру произведения, напоминая в какой-то мере технику коллажа, которым, кстати, Крученых увлекается в этот период.

Возможно, именно этот «коллажный» эффект вызывает ощущение диссонанса, искусственности и неподлинности экстаза, воссоздающегося на страницах крученыховских книг. Отношение к стилистике у Крученых, как правило, окрашено в тона игры, некой театральной мистификации, лишь на мгновение позволяющей уловить ускользающий смысл. Крученых интересует прежде всего механика творческого процесса и механика восприятия искусства, которую игровая, «коллажная» техника способна акцентировать наилучшим образом. Этот аналитический интерес был основным стимулом также и в экспериментах с экстатической речью. Хлыстовскую мифологию и архаическую утопию символистов Крученых представляет в своей поэзии как реализованную метафору: «оживляет» условные тропы символистских текстов о дионисийской стихии в некоем игровом действе, разыгрываемом на страницах его книг звуком и буквенной графикой, «артикуляционными жестами» и жестами письма. Не только внешняя механика игры, в которой случай становится одним из способов обнаружения бессознательной творческой энергии, но и глубокое экзистенциальное переживание игры в ее предельных возможностях как разрушительно-созидательной силы постоянно интересовали Крученых. В одном из писем к Шемшурину, рассказывая о драматической ситуации, связанной с увлечением карточной игрой, он отмечал: «В моей жизни было очень много страшного случайно-трагического и проч. Вероятно это оказало влияние на мое творчество и следующую жизнь... Может мне и нужно было заглянуть вглубь игры чтобы разгадать и превзойти ее окончательно!»⁵⁰. Шаманский и сектантский экстаз были, скорее всего, своеобразной игровой маской, позволившей аналитической натуре Крученых исследовать глубину иррациональной мистики творчества и языка.

Интерес к архаической практике экстатической речи парадоксально связывался у Крученых с сугубо современным, рациональным и даже медицинским сюжетом. Его практика дешифровки первичных элементов языка опирается, с одной стороны, на оккультнистскую мистику азбуки, а с другой — на психоаналитические разработки Фрейда.

Своеобразная футуристическая «кабалистика» — выявление скрытых значений элементарных слагаемых языка — практиковалась многими будетлянами. Крученых, наделяя языковую материю психическими свойствами, продолжает эту линию. В одном из писем к Шемшурину он пишет: «Что означает буква у? По-моему... полет, глубь. Остальные гласные более покойны, у — движение, тревога... Что означает буква ц, ф и др. со стороны эмоции и проч.»⁵¹. «Психизация» материи языка — имеет более или менее точные аналогии в различных оккультистских теориях, чрезвычайно популярных в начале XX века. Трудно сказать с документальной точностью, в какой мере Крученых мог быть знаком с подобными концепциями, но то, что они были известны в его среде и обсуждались среди художников и литераторов, связанных с кубофутуризмом, можно утверждать с уверенностью. Однако важно отметить, что для Крученых более актуальна непосредственная «мистика» эксперимента, «мистика» творчества, чем ученое увлечение оккультизмом. Среди тех материалов, которые Крученых посылал Шемшурину, есть листы, где он пробует, соединяя два метода «мистического» вчувствования и психоанализа, дешифровать образцы хлыстовской глоссолалии, заимствованные из сочинений Коновалова. Эта работа по выявлению бессознательных содержаний первичных элементов языка (через сопоставление графического начертания и звука), во многом инспирированная концепцией «моментального творчества», была продолжена Крученых в 1920-е годы в его фрейдистских интерпретациях скрытых эротических значений русского языка.

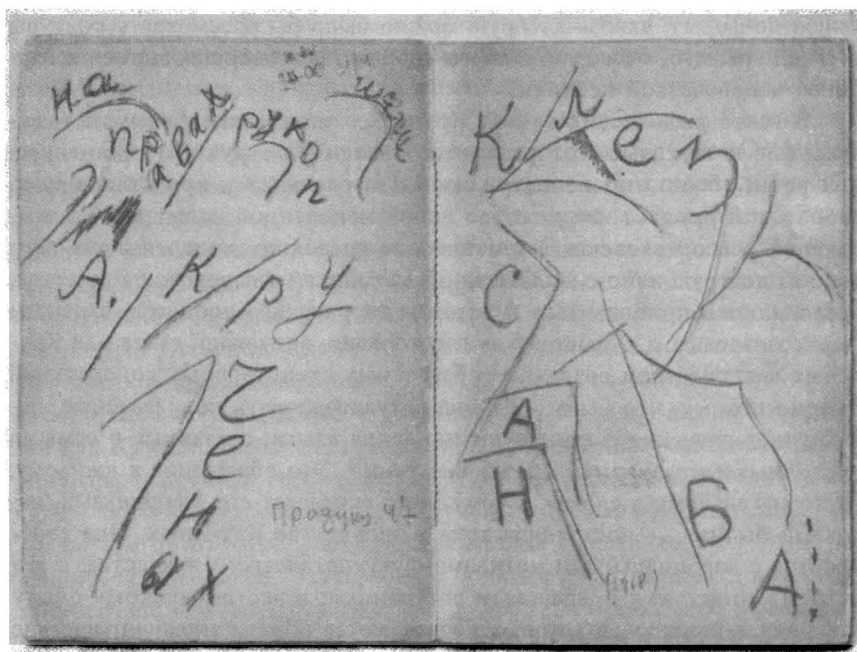
Антиномичное соединение научного рационализма и хаотического мира бессознательного, постоянно присутствующее в творчестве Крученых, стало основой для особой методики описания непроницаемых для сознания пластов в человеческой психике.

Аффектированная речь, воспроизводившаяся на страницах гектографических книг Крученых, представляла парадоксальный образ целостности человека, обретаемой через предельное напряжение психической ткани и программный отказ от коммуникации⁵². Непрозрачность, непроницаемость, необъяснимость — это те характеристики психического опыта, в которых проступают контуры своего рода «отрицательной» антропологии Крученых, для которого человек (а также искусство) даже при свете холодного анализа всегда остается окутан тьмой. Аналогию этой крученыховской позиции может составить описание поэта в одной из статей К. Малевича: «Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает как повернется его Бог... Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т. е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он поэт закован формой, тем видом, что мы называем человеком»⁵³. На страницах своих книг Крученых пытался найти

такую не-форму, сквозь которую можно было бы рассмотреть контуры всегда скрытого, бессознательного творчества, совершающегося в глубинах человеческой психики.

В гектографических книгах Крученых ищет некие формулы — визуальные и звуковые, которые воссоздавали бы структуру экстатической речи, абсолютно непостижимой для рассудка и представляющей творческий процесс как подобие некой мгновенной вспышки, охватывающей всего человека. Экстатические состояния наделены для него особой деструктивно-созидательной методикой языкового творчества, позволяющей приблизиться к истокам творческого процесса, скрытым в бессознательном. Хлыстовская глоссолалия, возможно, стала для Крученых моделью при создании собственных стихотворных конструкций именно потому, что была способна актуализировать полутелесные, полуфизиологические формы существования языка, связанные с самыми первичными механизмами рождения речи⁵⁴. Это обращение к «живому, надсознательному в слове», к тому, «что связывает его с родниками, истоками бытия», — постоянная тема в творчестве Крученых. Она соотносится с кардинальными мотивами футуристического искусства: с его устремленностью к предельным состояниям, к экстремальному опыту сознания и психики, в которых пересекаются образы апокалиптические и образы «райского» бытия, вернувшегося к своим истокам. Не случайно Крученых использует в своей Декларации для определения заумного языка словосочетание «дикий рай». Подобная метафорика также воссоздает характерное для футуризма мироощущение — «на крайнем пределе веков», где время сжимается в одно мгновение, а человеческий язык существует только как точечные вспышки.

Мифологизированные конструкции языка без слов или с размытыми семантическими границами, языка более первичного и более подвижного, чем застывший язык понятий, часто строились в начале прошлого века на прямом соединении поэтического текста с разного рода физическими действиями. Здесь можно вспомнить и многочисленные опыты совмещения танца и исполнения поэтического текста, и специальную декламационную жестикуляцию, разработанную Маринетти, и знаменитую «Поэму конца» Василиска Гнедова, читавшуюся «одним ритмодвижением». Слово во всех этих экспериментах растворялось в телесной, фактурной механике движения и жеста. Работы Крученых также приближаются к пространству пред-акционной поэзии. Это не столько стихи в привычном понимании, сколько языковые конструкции — совмещающие в себе звуковую и визуальную стороны, — созданные в большей мере для провоцирования конкретных психических реакций и ощущений, чем восприятия их смысла. Иными словами, они имеют прежде всего функциональный характер. Их действие направлено на «раскачку» бессознательного в восприятии слушателя или читателя-зрителя, невольно втягивающегося в игру с автоматическими ассоциа-



А. Крученых. Страница из книги «Клез сан би». 1918

циями созвучий и скрытыми за ними «смыслами» языковой материи. Именно в этой функциональности обнаруживается их художественный смысл, что сообщает им, с одной стороны, некий прикладной характер технического приспособления, а с другой — превращает, по словам Крученых, в новый вид поэтического творчества — «эко-эз (экономич. поэзия) высшая и окончательная»⁵⁵, апеллирующая непосредственно ко всему организму человека, к «чистым эмоциям», минуя сковывающие нормативы языка понятий.

Некоторую аналогию экспериментам Крученых может составить творчество К. Малевича этого времени. Его супрематическая форма также апеллирует к скрытым и целостным способам восприятия. Не случайно Малевич видел в эти годы в Крученых своего единомышленника. В 1921 году он писал ему из Витебска: «Поздравляю с вхождением в Уновис... Теперь объявляй на Кавказе Манифест о присоединении Кав. поэтов к Уновису, надо для единства к Эко-эз сделать приставку Ун-эко-эз»⁵⁶. Однако, несмотря на сходство некоторых позиций, поиски Крученых и Малевича оказываются направлены в прямо противоположные стороны. Для Малевича работа с «буквенно звуковыми массами» представляет средство, условно говоря, ухода от человека. «Эти массы, — рассуждает он, — повиснут в пространстве и дадут возможность нашему сознанию проникать все дальше и дальше от земли»⁵⁷.

Поиски Крученых идут буквально в обратном направлении — в сторону максимального углубления в скрытое пространство человеческой психики. Однако этот процесс никогда не предстает у Крученых с позитивным знаком, т.е. не мыслится как процесс, позволяющий достигнуть полной освещенности темных глубин человека. Все творчество Крученых конца 1910-х годов при постоянной направленности на исследование самых потаенных граней человеческого существа в то же время настойчиво воспроизводит неинтерпретируемые, непроницаемые для сознания художественные структуры. Не случайно для Крученых психический автоматизм, тесно связанный с его концепцией зауми, стал основой для эстетики *сокрытия*, эстетики, в основе которой лежала не только психологическая, но и своего рода метафизическая невозможность прямого высказывания о «внутреннем» человека. В одном из писем к Шемшурину в 1917 году он писал: «Сказать: люблю это связывает и очень определенно, а человек никогда не хочет этого. Он скрытен, он жажен, он тайнотворец. И вот пишется вместо л-ю, другое равное и пожалуй сугубое — это и будет: лефанте чиол или раз фаз газ... Намеренно ли художник *укрывается* (курсив мой. — Е.Б.) в дупле зауми — не знаю»⁵⁸.

Сознание, согласно общей «мифологии» бессознательного, делает язык утилитарным, превращает его в удобный в обращении инструмент, но оно же постепенно отсекает от языка все избыточное, неутилитарное, располагая его, условно говоря, на плоскости и лишая глубины. Эта языковая модель проецируется и на человека, который также подчиняется прежде всего законам утилитарности. Замкнутость на субъект речи и специфический аутизм в гектографических книгах Крученых выступает как форма подчеркнуто неутилитарного языка, противящегося принудительной социализации и включению в плоскостную рацию. Автоматизм письма и звуковых комбинаций, воспроизводящийся Крученых и в визуальной и в звуковой структуре своих стихов, был одним из неперменных компонентов в его гипнотической эстетике, манифестируя отказ от требований воли, которые также диктуются извне сознанием и застывшим языком понятий. Акцентированные автоматизм и аутизм стихотворных конструкций в гектографических книгах (причем воспроизводящиеся именно как «стиль», как сумма формальных приемов) выступали у Крученых в качестве знака художественной структуры, исходящей только из глубинной внутренней потребности и не обусловленной какими-либо внешними импульсами.

В серии своих гектографических книг — через их предельно концентрированные и «закрытые» структуры, воссоздающие экстатический взрыв в сознании, через целостность сознания и телесного опыта, достигаемых в экстатической речи, — Крученых смог указать на наличие на дне человеческой психики некой абсолютно непроницаемой для раскуда территории, тем самым вплотную приблизившись к тревожной и парадоксальной антропологии XX столетия.

- ¹ *Суворин А.* Новый человек. СПб., 1914. С. 209.
- ² *Крученых А.* Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 68.
- ³ Письмо Е. Радина А. Шемшурину. ОР ГРБ. Ф. 339.
- ⁴ П. Лукашевич — помещик Полтавской губ. — был вполне просвещенным человеком, имевшим филологическое образование. С 1845 г. он издал собственные сочинения: Корнеслов Латинского языка. Киев, 1871; Ключ к познанию на всех языках мира. Киев, 1851; Чаромуте, или священный язык магов, волхвов и жрецов. 1846; Мнимый индогерманский мир. 1873. Главный постулат всех работ Лукашевича — утверждение происхождения всех языков из славянских корней. В книге Н. Образцова «Письмо душевнобольных» приводятся образцы словотворчества Лукашевича, пытавшегося освободить русский язык от иностранных влияний: орбита — облокруг, облоход; горизонт — чер; нуль — ничь и проч. (*Образцов Н.* Указ. соч. С. 182–186.)
- ⁵ См. *Мартынов Д.* Раскрытие тайны языка человеческого и обличение несостоятельности ученого языкознания. 1898.
- ⁶ Цит. по: *Якобсон-будетлянин* / Сост. и коммент. Б. Янгфельдт. Стокгольм 1992. С. 73.
- ⁷ *Якобсон Р., Поморска К.* Беседы. Иерусалим, 1982. С. 7.
- ⁸ Цит. по: *Guro E.* Selected Prose and Poetry. Stockholm, 1988. P. 65.
- ⁹ ОР РГБ. Ф. 339. К. 4. Ед. хр. 1.
- ¹⁰ Крученых выпустил за это время несколько десятков книг, напечатанных в большинстве случаев гектографическим способом или написанных от руки через копирку. Тираж каждой книги был от нескольких штук до десятков экземпляров. В 1925 г. в своей книге «Заумный язык у: Сейфулиной, Вс. Иванова... и др.» он опубликовал собственную библиографию, включающую наиболее полный список данных изданий.
- ¹¹ *Бретон А.* Первый манифест сюрреализма // Называть вещи своими именами: Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX в. М., 1986. С. 54.
Ускоренные ритмы современной жизни, согласно Маринетти, существенно влияют на характер нового мироощущения, изменяя также структуру речи и соответственно литературных текстов: «Быстрота поездов и автомобилей, которые смотрят сверху на города и деревни, сообщила нам оптическую привычку к ускорению и к зрительным синтезам. Отвращение к медленности, к мелочам, к анализам и к подробным объяснениям. Любовь к скорости, к сокращению, к резюме, к синтезу. «Скажите мне все, живо, живо, в двух словах!» — *Маринетти Ф.* Футуризм. СПб., 1914. С. 170–171.
В «Первом манифесте сюрреализма» А. Бретон так описывал технику автоматического письма: «Начинайте писать быстро, без всякой заранее намеченной темы, — настолько быстро, чтобы не запоминать и не пытаться перечитать написанного». Цит. по: Называть вещи своими именами. С. 59. Различные градации скорости письма были важнейшими компонентами при создании «Магнитных полей» А. Бретона и Ф. Суппо. (См. Антология французского сюрреализма // Сост. С. Исаев и Е. Гальцова. М., 1994. С. 356).

- ¹² Марков В. Принципы нового искусства // Союз молодежи. 1912. № 2. С. 11.
Более отдаленные аналогии могут быть отмечены в эстетике романтизма, в которой культ импровизационности играл существенную роль. Еще один круг аналогий можно указать в дальневосточной эстетике. Темповая характеристика письма была важным компонентом в китайском искусстве каллиграфии и живописи. Среди русских футуристов В. Марков был одним из наиболее последовательных пропагандистов импровизационной восточной эстетики, подчеркивая прямые аналогии между своей концепцией «свободного творчества» и дальневосточным искусством.
См. также: *Sullivan M. The Meeting of Eastern and Western Art*. Berkeley, 1989.
- ¹³ Крученых А., Петников Г., Хлебников В. Заумники. М., 1922. С. 17.
- ¹⁴ Многие исследователи хлыстовских сект указывали на связь их ритуальной практики с языческими обрядами и в более широком плане с мироощущением, характерным для языческих культов. См., напр., *Айвазов И. Русское сектанство*. М., 1915. Повышенное внимание к хлыстовству в культуре начала XX века существовало на фоне возросшего интереса к архаическим языческим культурам. Оживший языческий пласт был важным компонентом в творчестве многих художников и литераторов начала века — Хлебникова и Вяч. Иванова, Кузмина и Блока. К. Вагинов в одном из стихотворений сформулировал эту тенденцию с афористической точностью: «Пусть Вифлеем стучит и воет / Я волнами языческими полн». — *Абракасас*. 1922. № 1. С. 50.
- ¹⁵ О поэтике взрыва в русском авангарде см. в ст.: *Ершов Г. Взрыв сознания и мотив бомбы у русских футуристов* // *Хлебниковские чтения*. СПб., 1991. С. 123–134.
- ¹⁶ Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 123.
- ¹⁷ Гуро Е. Шарманка. СПб, 1909. С. 160.
- ¹⁸ Коновалов Д. Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве // *Богословский вестник*. 1907 (март, июль-август, октябрь); 1908 (апрель).
- ¹⁹ ОР РГБ. Ф. 339. П. 4. Ед. хр. 2.
- ²⁰ Там же. Ед. хр. 3.
- ²¹ Шаманская мифология в эстетике Крученых требует более подробного исследования, так как некоторые парадоксальные мотивы его творчества находят типологические параллели в традиционных ритуалах и мифах, связанных с шаманской культурой.
- ²² Крученых А. Наш выход. М., 1996. С. 32.
- ²³ *Бодуэн де Куртенэ И.* Некоторые общие замечания о языковедении и языке // *Избранные труды по языкознанию*. М., 1963. Т. 1. С. 59. Близкую проблематику разрабатывал в это же время и ученик Бодуэна де Куртенэ — Н. Крушевский. См. ст. *Якобсона Р.* К языковедческой проблематике сознания и бессознательности // *Якобсон Р. Язык и бессознательное*. М., 1996. С. 13–26.

- ²⁴ На русском языке была опубликована книга *Жане П.* Неврозы. М., 1911, где излагалась его теория глубинных бессознательных психических процессов, развивающихся «ниже порога сознания» и проявляющихся, в частности, в феноменах автоматической речи и письма. Д. Коновалов в своих исследованиях сектантской экстатической речи непосредственно опирается на работы Жане.
- ²⁵ *Успенский П.* Внутренний круг. О последней черте и сверхчеловеке. СПб., 1913. С. 128.
- ²⁶ *Вавулин Н.* Безумие, его смысл и ценность. СПб., 1913. С. 128. Эта тема непосредственно интересовала Крученых. См. его статью «О безумии в искусстве» // *Новый день*, 1919, № 5, 26 мая.
- ²⁷ *Хлебников В., Крученых А.* Буква как таковая // *Манифесты и программы русских футуристов*. С. 60.
- ²⁸ *Образцов Н.* Письмо душевнобольных. Казань, 1904. С. 10, 67. Аналогичные трактовки письма как своеобразных стенограмм психических процессов можно отметить и в сочинении Д. Коновалова, описывающего состояния сектантского транса, сопровождающегося также актами письма. Можно также напомнить, что письмо медиумов в состоянии транса было одним из важнейших инспирированных сюрреалистической концепции автоматического письма. См. об этом: *Nadia Choucha.* Surrealism and the Occult. Vermont, 1992.
- ²⁹ Некоторые исследователи указывают на переориентацию у многих художников и поэтов второй половины XIX века трансцендентно ориентированной мистики на чисто сенсуалистическую. Так, известное стихотворение Ш. Бодлера «Соответствия» сохраняет только поверхностные следы влияний мистического учения Сведенборга, заметные в использовании близких понятий и образов, однако Бодлер ограничивается только сферой земных чувств и его стихотворение является ярким примером трансформации спиритуальной поэзии в сенсуалистическую. См.: *Balakian A.* The Symbolist Movement. N.Y., 1967. P. 35.
- ³⁰ *Ivask G.* Russian Modernist Poets and the Mystical Sectarrians // *Russian Modernism. Culture and the Avant-Garde*. Ithaca: Cornell University Press, 1976; *Он же.* О хлыстах и хлыстовской поэзии // *Возрождение*. Париж, 1970. ССХХV; *Никольская Т.* Тема мистического сектанства в русской поэзии 20-х годов XX века // *Учен. зап. Тарт. гос. ун-та*. Вып. 883. Тарту, 1990. *Эткинд А.* Содом и Психея. М., 1996; *Он же.* Хлыст. М., 1998.
- ³¹ *Блок А.* Религиозные искания и народ // *Избр. произведения*. М., 1946. С. 418.
- ³² *Блок А.* Стихия и культура. С. 427. Аналогичный образ стихии, скрытой под тонким покровом культуры, возникает в работах итальянского художника, поэта и философа Ю. Эволи, сотрудничавшего в 10–20 годах с футуристами и дадаистами. Однако у Эволи этот образ существует с прямо противоположным знаком. Скрытый внутренний огонь, сметающий с лица земли эфемерные постройки культуры, как раз позволяет приблизиться к глубинам подлинного Я, осознать себя в полном смысле слова. Этот огонь способен очистить и возродить культуру. Вся

человеческая жизнь, как пишет Эвола, протекает «на охлажденной поверхности громадного океана огня, от которого до нас доходит лишь далекое и слабое тепло... На земле все измеримо, последовательно, познаваемо. Здесь отсутствует нечто, что требует иного пламени, — индивидуальность... В своей не-жизни человек рынка не знает, что ему делать с огнем внутренним... Внутреннее пламя, неприкаянно лежащее у него под ногами, если бы оказалось в его владении, то смело бы с лица земли все его теплохладные города, уничтожило бы все его нелепые идеалы, удобства и сладострастное небытие. Оно истребило бы и его самого. Безотчетно он знает это и ищет забвения, отсутствия самого себя». — *Evola J. L'arte come liberta e come egoismo // Evola J. Scritti sull'arte d'avanguardia. Roma, 1994. P. 24.* Позиция Крученых, как мне представляется, в большей мере приближается к радикальным взглядам Эволы.

- ³³ Хлыстовская тема возникает в работах Крученых: Взорваль. СПб., 1913; Декларация слова как такового, 1913; Новые пути слова // Трое. СПб., 1913.

Определение «огненные языки», которое употребляет Крученых в Декларации заумного языка (1921), также соотносится не только с евангельским сюжетом. Оно было устойчивым определением, использовавшимся в хлыстовских сектах для обозначения экстатической речи.

- ³⁴ Рафалович С. Крученых и «Двенадцать» // Бука русской литературы. М., 1922. С. 44.

- ³⁵ ОР РГБ. Ф. 339. П. 4. Ед. хр. 3.

- ³⁶ О религиозном окружении Крученых в его детские годы см. в кн.: Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост., вступит. ст. С. Сухопарова. München, 1994. С. 17.

- ³⁷ Арто А. Письма о языке // Арто А. Театр и его двойник. М., 1993. С. 119.

- ³⁸ Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов. С. 66.

- ³⁹ Третьяков С. Бука русской литературы // Бука русской литературы. М., 1923. С. 16.

См. также воспоминания Д. Молдавского об исполнении Крученых собственных стихов: «Крученых начал читать. Мне приходилось слышать заговоры деревенских колдунов. Я записывал русские песни и внимал пению таджикских гафизов. И вот то, что произошло тогда, заставило меня вспомнить все это сразу!.. Крученых провел подлинный сеанс шаманства. Передо мной был самый настоящий колдун, вертевшийся, покачивавшийся в такт ритму, притоптывавший, завораживающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие. Это казалось невероятным! Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности». — Цит. по: А. Крученых в воспоминаниях современников. С. 162.

- ⁴⁰ Третьяков С. Указ. соч. С. 6.

- ⁴¹ Стремление уподобить поэтическое произведение музыкальной партитуре можно отметить у некоторых футуристов (И. Зданевич, И. Игнатев) и позднее — конструктивистов (А. Чичерин, Б. Агатов и др.).

Д. Бурлюк утверждал прямую взаимосвязь: «Между листом партитуры и страницей стихов нет разницы: там и здесь даны пространственные записи, заметы протекающего во времени, того что может возникнуть потом при наличии понимания и заражения». *Бурлюк Д. Энтелехизм. N.Y., 1930. С. 7.*

Тенденция к минимализации поэтического текста, к превращению его в графические и звуковые структуры, задающие лишь вектор восприятия, встречается у многих конструктивистов. См., например, программную декларацию конструктивистов: «Принцип конструктивного распределения материала — максимальная нагрузка потребности на единицу его, т. е. — коротко, сжато, в малом — многое, в точке — все». (*Чичерин А., Сельвинский Э., Зелинский К. Знаем // Забытый авангард. Wiener slawistische Almanach. Sb. 21. С. 185.* См. также интересные сопоставления эстетики Крученых и американского композитора Дж. Кейджа в кн.: *Дроздецкая Н. Джон Кейдж: творческий процесс как экология жизни. М., 1993.*

⁴² *Коновалов Д. Психология сектанского экстаза. Сергиев-Посад, 1908. С. 8.*

⁴³ *Матюшин М. О «Трагедии» Маяковского. ОР Музея В. Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 4.*

⁴⁴ *Крученых А. Декларация слова как такового // Манифесты и программы русских футуристов. С. 64.*

⁴⁵ ОР РГБ. Ф. 339. П. 4. Ед. хр. 2.

⁴⁶ *Погодин А. Язык как творчество. Харьков, 1913. С. 134, 135.*

⁴⁷ *Якобсон Р. О русском фольклоре // Якобсон Р. Язык и бессознательное. С. 101.*

⁴⁸ *Коновалов Д. Религиозный экстаз в русском мистическом сектанстве // Богословский вестник. Апрель 1908. С. 743.*

⁴⁹ *Крученых А. Замауль 2. Баку, 1919; Ф-НАГТ. Тифлис, 1918.*

⁵⁰ ОР РГБ. Ф. 339. П. 4. Ед. хр. 2.

⁵¹ Там же.

Н. Харджиев указывал в одной из своих статей на значение для формирования концепции зауми Крученых именно мистико-фольклорных источников: «В поисках, направленных на абстрагирование фонетики от смысла, он опирается на некоторые принципы словообразования Хлебникова и в еще большей степени — на приемы фольклорной поэзии, поэзии экзорцизма и магических формул». — *Харджиев Н. Крученых и русский авангардизм // Rinascita. 1966. 23 июля. — РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 283.*

⁵² Аналогичный отказ от коммуникации утверждался в одной из статей И. Игнатъева: «Когда человек был Один, Ему не нужно было способов сношения с прочими, ему подобными существами. Человек «говорил» только с Богом, и это был так называемый «Рай»... Когда же каждая особь преобразится в объединительное Его — Я, — слова отбросятся самособойно. Одному не нужно будет сообщения с Другим». — *Игнатъев И. Пресловие // Гнедов В. Собр. стихотворений. Тренто, 1992. С. 126–127.*

⁵³ *Малевич К. О поэзии // Малевич К. Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 145.*

- ⁵⁴ Определенные параллели этому интересу Крученых к первоистокам языка, связанным с физической стороной речи, могут составить эксперименты А. Арто и его концепция «театра жестокости». См., например: «Стоит хотя бы отчасти воротиться вспять к дыхательным, пластичным, активным истокам языка, стоит присоединить слова к породившим их физическим движениям, стоит логической и дискурсивной стороне речи исчезнуть, сокрывшись в ее физическом и аффективном звучании, — иначе говоря, стоит словам, вместо того чтобы браться исключительно со стороны своего грамматического смысла, прийти к восприятию со стороны звучания... стоит этому произойти, и сам язык литературы перестроится, станет поистине живым». (*Арто А. Письма о языке. С. 130–131*). Источником вдохновения для возрождения «живого» языка Арто служат также архаические культурные традиции, в частности известен его интерес к шаманской культуре.
- ⁵⁵ ОР РГБ. Ф. 339. П. 4. Ед. хр. 3.
- ⁵⁶ Письмо К. Малевича Крученых // РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1.
- ⁵⁷ Письмо К. Малевича М. Матюшину / Публикация Е.Ковтуна // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 192.
- ⁵⁸ Письмо А. Шемшурина // ОР РГБ. Ф. 339. П. 4. Ед. хр. 3.

1998 г.

МИФ ОБ АНДРОГИНЕ И ОБРАЗЫ ЦЕЛОСТНОСТИ В ТВОРЧЕСТВЕ П. ФИЛОНОВА

Одна из особенностей русской культуры начала XX века, проявлявшаяся в самых разных областях — художественной, научной, социальной, была связана с поисками в секуляризованной культуре новых сакральных ценностей. Их могли видеть в «инстинктуальных силах» — интуиции, «жизненном порыве», в волевом начале, в сверхиндивидуальных категориях — природе, человечестве, нации, социальном классе. Однако одно из центральных мест принадлежало различным формам сакрализации творчества, взятого не только с художественной точки зрения, но значительно шире — как деятельность человеческого духа во всех своих проявлениях. Вероятно, можно даже говорить о том, что сакрализация творчества перекрывала нередко все прочие тенденции. «Творческий акт, — провозглашал, например, Бердяев, — есть самоценность, не знающая над собой внешнего суда»¹.

Поиск новых сакральных устоев для культуры и утверждение самоценности творчества, определявшие в очень широком плане атмосферу жизни в начале XX века, оказывались также источником вдохновения для многих течений в искусстве. Тематика «теургического искусства, преображающего бытие», в первую очередь связана с представлениями о символизме. Однако у художников и поэтов авангардного лагеря прообразом для концепций творчества также нередко становится область сакрализованных действий. Религиозная практика и образцы сектантской глоссолалии рассматриваются Крученых как аналог процессу футуристического словотворчества. К. Малевич видит в самом поэте и художнике служителя «религиозного духа». Он, по словам Малевича, «являет собой церковь, образ которой меняется ежесекундно»². В статье, посвященной творчеству Павла Филонова, Матюшин писал: «Все стало понято по-новому. Другая широкая радость зацвела. Мир стал населен не распыленным человечеством, а великим общим телом Бога... Не для показа стали творить, а велением духа, для путей нового тела»³.

Творческое претворение современного человека, современного типа сознания было одной из центральных тем в культуре рубежа XIX–XX веков. П. Успенский в своих теософско-окультистских концепциях «нового человека» подчеркивал особую роль в его становлении творчества, причем именно художественного творчества. «Человек будуще-

го, — писал он, — должен обладать всеми художественными талантами рассеянными в современном человечестве... Вообще искусство должно получить совершенно непостижимое для нас значение в будущем. Оно должно стать регулятором всей жизни». И далее: «К идее сверхчеловека нужно подходить именно с художественной стороны. Она сама по себе всегда художественное произведение»⁴.

В русском авангарде 1910-х годов концепции творчества были, как правило, непосредственно связаны с обнаружением путей к «новому сознанию», «новой психике» и «новому человеку». Именно поэтому такое значение приобрела для многих представителей авангардного искусства идея художника-философа, творческая методика которого есть одновременно его философия — философия творчеством, демонстрирующая синтез чувственного и умозрительного, действия и мышления, конкретного и отвлеченного. Матюшин в предисловии к сборнику «Трое» подчеркивал важность для новой культуры таких синтезирующих тенденций: «Новая философия, психология, музыка, живопись, почти неприемлемые для нормально-усталой современной души, — так радостно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга»⁵. Такое творчество часто наделялось — по сути дела магической — способностью преображать и самого творца. В рассуждениях многих русских авангардистов нередки указания на такое «преображение», совершающееся в приверженцах нового искусства. Очень часто они пишут о себе как о людях, уже обладающих измененным сознанием и психикой. «Нам доступны чувства, нежившие до нас», — утверждали русские футуристы в своем манифесте⁶.

Один из вариантов размышлений над проблемами творчества и его возможностей преображать человека представлен в ряде произведений Филонова.

* * *

В 1912–1913 годах Павел Филонов выполнил несколько работ, связанных общей тематикой и общими изобразительными мотивами, позволяющими поставить их в контекст проблематики творчества «нового человека» и преображения человеческого сознания. Речь идет о его картине «Мужчина и женщина» (1912–13, х., м.) и нескольких рисунках — «Мужчина и женщина» (1912–13, акв.), «Мужчина и женщина» (1912–13, чернила, кар.), «Мужчина и женщина (Адам и Ева)» (1912–13, чернила, кар.), «Девушка с цветком» (1913, акв.). Во всех работах основным мотивом являются мужская и женская фигуры, представленные в большинстве случаев на фоне городских видов. Практически во всех произведениях (исключение рисунок «Адам и Ева») схоже организована композиция — в центре фронтально расположены мужская (слева) и женская (справа) фигуры, достаточно резко выделенные масштабно. И позы, и лица лишены психологизма, неиндивидуализированы и, несмотря на бытовые

детали, сопровождающие некоторые варианты рисунков, больше напоминают застывшие «иероглифы», чем живые человеческие фигуры.

Схожие мотивы в конце XIX и начале XX столетия неоднократно привлекали внимание художников. Назову лишь некоторые примеры: Мунк «Разделение», «Обмен веществ» (1899) и др.; Ходлер «Весна» (1901), Штук «Вода и Огонь» (1913); Кирхнер серия гравюр на дереве «Мужчина и женщина» (1905); М. Дюшан «Рай» (1910), «Юноша и девушка весной» (1911); Петров-Водкин «Юность (Поцелуй)» (1913). Почти во всех названных работах в той или иной мере присутствуют эротические интонации. В произведениях Филонова они, в общем, не читаются. На его картине и рисунках представлены скорее сцены какого-то ритуала, в котором эротика безусловно вторична⁷.

Многочисленные вариации одного и того же мотива показывают глубокую заинтересованность Филонова этой темой, исследовавшего различные ее преломления в серии работ. Два рисунка («Мужчина и женщина» и «Девушка с цветком») представляют современные городские сцены, но сквозь бытовую простоту уже просвечивает их архетипическая, знаковая природа, обращающая к воспоминанию об исходной ситуации — Адам и Ева в раю. Символически наиболее нагруженный акварельный рисунок раскрывает «эзотерический» подтекст сюжета, используя сложную систему аллюзий, намеков и метафор. В живописном варианте сгущенная литературная символика акварели уже разрезается, «литературное» претворяется в материю самой живописи. И наконец, рисунок «Мужчина и женщина (Адам и Ева)» представляет ситуацию в момент ее зарождения, в чистом, архетипическом виде, данном в библейском сюжете.

Вечный сюжет, принимающий различные обличья, положенный в основу филоновских работ, всегда сохраняет свое основное смысловое ядро, выступая как знак фундаментальной двойственности в основе мироустройства. Как правило, обращение к этому архетипическому сюжету связано (прямо или косвенно) с размышлениями над проблемой целостности человека, точнее — с переживанием ее утраты, символизируемой разделением полов. Во всех случаях важным (иногда получающим конкретное воплощение, а иногда лишь подразумеваемым) мотивом является воспоминание об изначальном андрогинном типе человека в период его райского существования⁸.

Миф об андрогине — один из наиболее древних и устойчивых в европейской культуре. Об изначальной андрогинности человека упоминается в «Пире» Платона, где описывается особый «третий пол», вбиравший свойства и мужчины и женщины. Аналогичные воззрения можно отметить в неоплатонизме, в гностицизме, в кабале, в корпусе текстов, связанных с именем Гермеса Трисмегиста. В «Асклепии», например, Гермес описывает природу Бога как андрогинную: «Единственный и Все, обладающий полной плодовитостью обоих полов». И на вопрос

Асклепия «Ты ведь говоришь сие о Боге, что Он имеет два пола, о Тривыдывеличайший?» отвечает: «Не только о Боге, но обо всех вещах одушевленных и неодушевленных»⁹. Наконец, в Новом Завете — как в его каноническом тексте, так и в некоторых неканонических евангелиях — встречаются указания на близкий мотив. В Послании к Галатам говорится: «Нет уже Иудея, ни язычника; нет раба, ни свободного; нет мужского пола, ни женского: ибо все вы одно во Христе Иисусе» (3, 28). В Евангелии от Фомы аналогичный мотив выражен еще более отчетливо: «Когда вы сделаете два “существа” одним, и когда вы то, что внутри, сделаете таким же, как то, что снаружи, а то, что снаружи, таким же, как то, что внутри! И если вы сделаете мужское и женское единым, так, чтобы мужское не было более мужским, а женское не было более женским, вот тогда вы войдете в Царствие»¹⁰. Во всех случаях обретение андрогинных качеств связывается с преображением наличного — разделенного, нецелостного — состояния человека и с приближением к божественному прототипу.

Особое значение миф об андрогине получил в литературе романтизма и позднее декаданса. Он привлекал внимание Ф. Шлегеля, В. Гумбольдта и Франца Баадера. Андрогин в концепциях немецких романтиков, часто непосредственно вдохновлявшихся мистическими сочинениями Я. Беме, представлял собой образ идеального, преображенного человека будущего, восстановившего свой божественный первообраз. М. Элиаде в одной из своих работ отметил важный для интересующей меня темы момент. «Алхимия, — указывает он, — была одним из источников, из которых черпали немецкие романтики для реактуализации мифа об андрогине»¹¹.

В XIX веке Бальзак посвятил этому сюжету свой фантастический роман «Серафита», в котором образ совершенного человека вновь был связан с его андрогинными качествами.

В искусстве декаданса миф об андрогине занимает также одно из центральных мест. Он привлекает внимание Гюисманса и Сара Пеладана, Бодлера и Суинборна. Однако часто утрачивает связь с метафизической глубиной своих архаических источников, а вся философия возвращения к совершенному человеку сводится к проблеме достижения максимальной полноты чувственного опыта. Место андрогина в литературе этого времени нередко занимает образ гермафродита, не столько воплощающий метафизическую полноту человека, сколько ставящий под сомнение устойчивость и незыблемость биологических параметров человеческого существа.

В русской культуре конца XIX и начала XX века, впитавшей традиции немецкого романтизма, современного западного декаданса и символизма и столь увлеченно в лице ведущих писателей и философов исследовавшей в эти годы гностическую и оккультную литературу, миф об андрогине получил свою особую интерпретацию. Хорошо известно,

какое влияние на современников оказала работа Вл. Соловьева «Смысл любви» (1892), в которой была сформулирована идея «абсолютной индивидуальности» андрогинной по своей сути. «Требуется такое сочетание двух ныне данных ограниченных существ, которое создало бы из них одну абсолютную личность», — писал Соловьев¹². «Но чтобы наполниться абсолютным содержанием (которое на религиозном языке называется вечной жизнью или царствием Божиим), сама человеческая форма должна быть восстановлена в своей целостности (интегрирована)... истинный человек в полноте своей идеальной личности, очевидно, не может быть только мужчиной или только женщиной, а должен быть высшим единством обоих»¹³. Особенность интерпретации этой темы у Соловьева состояла в перемещении целостного, андрогинного состояния из прошлого в будущее, в интерпретации андрогинности как задачи для человека современного. Кроме того, именно на путях обретения «абсолютной индивидуальности», как считал Соловьев, возможно также преобразование всего материального состава мира. Любовь (но в особой соловьевской интерпретации), как он пишет, «производит или освобождает духовно-телесные токи, которые постепенно овладевают материальной средой, одухотворяют ее и воплощают в ней те или иные образы всеединства»¹⁴. Именно в этой работе Соловьева, в его «эротической утопии»¹⁵, как считают некоторые исследователи, в наибольшей мере проступают черты магизма. Отблеск этого «магизма», магического изменения глубинных материальных основ мира будет постоянно присутствовать в русской культуре рубежа XIX и XX веков при обращении к проблеме пола и его преобразования. «Через пол, — писал, например, Бердяев, — должно совершиться не только соединение двух в вечную полноту индивидуальности, но и соединение всех в общественность... В поле, в любви заключена и тайна индивидуальности, личности и тайна универсальности, соборности»¹⁶. Многими символистами «эротическая утопия» Соловьева воспринималась не просто как теоретические размышления, но как своего рода практическое руководство. А. Белый вспоминал: «В те огромные годы мы жили сознанием: переменяется смысл человеческих отношений: преобразается женщина в женщину; и мужчина в мужчину»¹⁷.

Проблематика преобразования человека, преобразования не только его сознания, но и физического состава и, в частности, преобразования пола занимала существенное место в эстетических, религиозных и философских поисках на рубеже веков. Филоновская работа над мотивом мужчины и женщины в какой-то мере, безусловно, представляет отражение этих интересов, существовавших в русской культуре. Однако, впитав чисто современную напряженность и противоречивость, Филонов разворачивает свою интерпретацию этой темы в несколько иной плоскости. Живой мифологизм мышления, столь отличавший Филонова, позволил ему воскресить архаический пласт этого сюжета и коснуться

тех глубинных психологических архетипов, которые лежат как в основе биологического бытия человека, так и в основе его творческой деятельности.

Намеченная в работе Соловьева «Смысл любви» концепция преобразования энергией любви «материальной среды» обнаруживает определенную типологическую близость с филоновской концепцией творчества, несмотря на свой прокламировавшийся (особенно в 20-е годы) рационализм, также не лишенной элементов магизма. Подобно тому как у Соловьева «духовно-телесные токи» любви трансформируют материю, так у Филонова «духовно-телесное» напряжение художника в процессе творчества преобразует не только его собственное сознание, но и материю его произведения. «Максимум интенсификации изобразительной силы, откуда результат — претворение материала в энергию»¹⁸, — писал Филонов.

Сюжет, неоднократно возникающий в творчестве Филонова в 1912–1913 годах, т. е. в период формулировки им принципов своей теории «сделанности», дает, на мой взгляд, возможность увидеть внутреннюю связь между филоновской концепцией творчества и проблемой изменения современного состояния человека.

* * *

Прежде чем перейти к непосредственному анализу произведений Филонова, хотелось бы сделать несколько предварительных замечаний, касающихся возможности очертить круг конкретных литературных и изобразительных источников для его работ. Помимо известной и уже отмечавшейся исследователями немногословности самого художника, практически не оставившего никаких указаний на источники своего вдохновения, есть еще один момент. Сам характер филоновского творчества, думаю, не дает оснований (даже при наличии каких-либо конкретных данных) строго привязывать к тем или иным источникам интерпретацию филоновской мифологии. Иногда образы и сюжеты картин художника как будто наталкивают на возможность прямого соотнесения их с какими-то широко известными иконографическими и сюжетными комплексами. Однако весь образный строй филоновских произведений, условно говоря, сама структура его мышления в большей мере могут быть соотнесены с той универсальной и одновременно сугубо индивидуальной символикой, которая, как отмечают многие исследователи, возникает спонтанно в сновидениях и фантазиях современных людей, часто даже отдаленно незнакомых с первоисточниками этих образов¹⁹. Иными словами, Филонов, вероятно, как никакой другой русский художник начала века, сумел найти свой, современный изобразительный язык для образов коллективного бессознательного, спрятанных на дне человеческой психики. Натуралистичность, биологичность и в то же время абсолютная метафизичность филоновского мышления созда-



Иллюстрация из книги *Donum Dei*,
XVII век

воспоминание о рае, так и напоминание о его утрате. В истории европейской живописи можно назвать многочисленные примеры обращения художников к этой теме²⁰.

Рисунок Филонова «Мужчина и женщина» с подзаголовком «Адам и Ева» представляет, следуя вполне традиционным воззрениям, классическую сцену: Адам и Ева в раю рядом с двумя деревьями — Деревом познания добра и зла и Деревом жизни. То, что на рисунке Филонова Адам изображен спящим, позволяет соотнести данную сцену как раз с драматическим моментом утраты изначальной андрогинности, так как именно во время сна Адама Бог сотворил Еву. «И навел Господь Бог на человека крепкий сон; и, когда он уснул, взял одно из ребр его... И создал Господь Бог из ребра, взятого у человека, жену...» (Бытие 2, 21–22). Этот библейский миф разделения полов приобрел особую окраску в интерпретации Я. Беме, мистические сочинения которого были хорошо известны в России. «Ева сотворена была из Адама во сне его...» — повторяет он в одном из своих сочинений библейскую формулировку. Однако факт разделения на два пола первичного андрогинного человека, который «магическим образом», по словам Беме, мог «рождать из себя подобных себе, не разрывая и не разверзая тела своего, ни духа своего»²¹, факт этого разделения немецкий мистик связывает с разрушением изна-

вали все условия для рождения и претворения в художественную форму этих парадоксальных образов. Думаю, поэтому нет смысла пытаться буквально расшифровать филоновскую символику. Можно лишь указывать цепочки вероятных смысловых ассоциаций, дающие возможность увидеть различные грани мифологии художника.

Я останавлиюсь только на отдельных аспектах традиционных воплощений мифа о возвращении к целостному первообразу человека, которые позволяют приблизиться к пониманию некоторых особенностей филоновских работ.

Иконографический прототип для изобразительного мотива, положенного в основу картины и нескольких рисунков Филонова, в европейской традиции вполне очевиден — Адам и Ева, архетипическое изображение, содержащее как

ной целостности, произошедшей в самом Адаме, с неким духовным «ением», предшествовавшим появлению в мире дуальности: «Понен не хотел остаться в покорности Божественной гармонии, в тех ствах, чтобы быть орудием духа Божия, то и попустил Бог ему ь из Божественной гармонии в свою гармонию, то есть в возбужые свойства добра и зла»²².

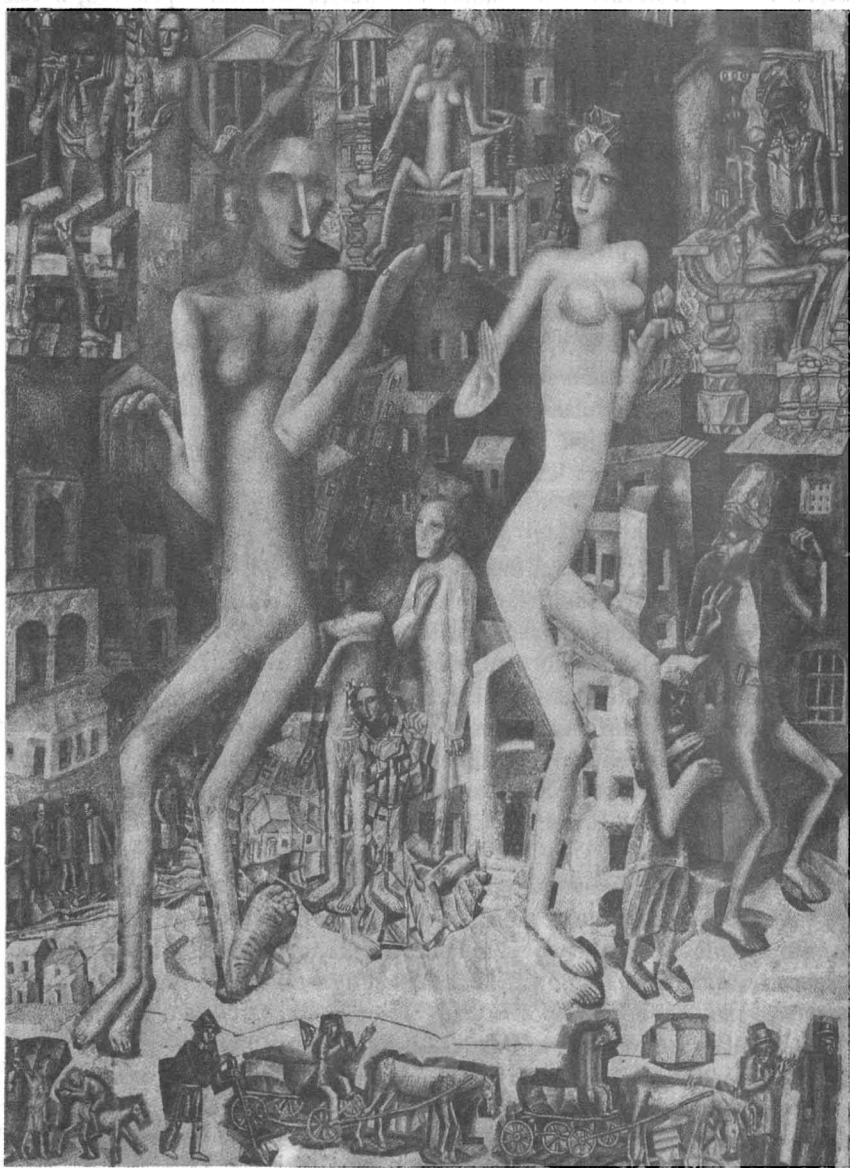
Стилистически этот рисунок Филонова, выполненный в духе прива, значительно отличается от других работ. Здесь, естественно, городского фона, отсутствуют драматизм и эмоциональная экспрессость. Только жест женских рук вносит некоторое напряжение в спокойную линейную ритмику, отдаленно напоминая изломанную жестицию мужчины и женщины на других работах Филонова. В этом рисунке сняты современные интонации и стилистически и иконографически все выдержано в духе немного наивной мифологии и эпического оийствия. Запечатленный на рисунке момент — еще не прервавшийся Адама и уже стоящая рядом с ним Ева — представляет самый последний миг исчезающей андрогинности и первые мгновения разъединения человеческого существования.

* * *

Миф об андрогине занимал существенное место во всех версиях алхимических трансмутаций материи. Загадочные образы алхимии глубоко коренились в европейской культуре и, как уже не раз отмечалось, огадываются за многими изобразительными мотивами и литературными сюжетами. Соединение противоположностей, на уровне химической терминологии символизируемых серой (солнце, Король) и меркурием (луна, Королева), — главное событие во время алхимической работы. В результате этого химического брака рождается андрогин — мический Ребис (букв. «две вещи», «двойное существо») или философский камень.

Алхимические гравюры могут служить одним из иконографических источников, позволяющих найти еще один возможный подход к интерпретации филоновских работ. На многих из них, изображающих алхимическую свадьбу, также представлены мужчина и женщина, изображенные, как правило, фронтально и часто окруженные различными юлическими фигурами, поясняющими происходящее.

Своеобразная нечитаемость, «внеисчислимость» филоновских работ, редельно усложненная метафорика и символика подобна «нечитаемости» алхимических рисунков. В алхимических манускриптах гравюры давали в принципе автономным характером и не выступали прямыми иллюстрациями к тексту. Как сказано в одном из трактатов, эти изображения делались для активизации воображения («Эти рисунки были исполнены, чтобы заставить лучше действовать воображение») ²³. Интерпретация загадочных изображений, сопутствующих алхимическим



П. Филонов. Мужчина и женщина. 1912–1913

текстам, должно было способствовать той внутренней психической работе, которая с помощью активизации бессознательного производила изменения в сознании самого алхимика. Установка на трансформацию сознания творящего человека — причем не только создающего произведение искусства, но и созерцающего его — была одной из важнейших для Филонова. «Творчество есть организационный фактор, — писал он, — претворяющий интеллект и того, кто творил (т. е. делал), и того, кто смотрел произведение искусства в новую высшую форму. Результат активного творчества есть фиксация процесса становления высшим. Результат аналитического усилия понять созерцаемую вещь — равен тому же»²⁴.

Сама алхимическая работа часто изображалась в виде двух фигур — мужчины и женщины у алхимической печи, в которой возникает совершенное существо — первичный Андрогин. Иными словами, алхимический процесс интерпретировался как творческое действие, в котором должны участвовать мужское и женское начала, трансформирующиеся в целостность, «абсолютную индивидуальность».

Акварель Филонова «Мужчина и женщина», демонстрирующая парадоксальный сплав реминисценций из иконописи, образов и мотивов, которые можно встретить на гравюрах к эзотерическим сочинениям, и современных бытовых сцен, обнаруживает наибольшую среди других работ этого круга связь с традиционной иконографией алхимических изображений. Фигуры мужчины и женщины представляют на ней почти зеркальные отражения поз и жестов друг друга. Эта же зеркальность неизменно присутствует на традиционных алхимических гравюрах, подчеркивая одноприродность временно разделенных субстанций алхимического процесса. Симметричность поз, кроме того, усиливает именно ритуальный характер сцены, переводя на метафизический уровень трактовку эротической символики. На филоновской работе человеческие фигуры больше похожи на условные знаки, репрезентирующие отвлеченные начала мужского и женского. Не случайно на этом рисунке обе обнаженные фигуры лишены собственно признаков пола.

Важный в контексте алхимической иконографии и философии мотив — изображение (нередко непосредственно над алхимическими Королем и Королевой) младенца, андрогина, или Ребиса — символизирующего заключительную стадию алхимической трансмутации, — присутствует также на акварели Филонова. В верхней ее части над фигурами мужчины и женщины представлен один из странных персонажей — восседающее на троне существо с чертами гермафродита. Обычно рождение алхимического андрогина символизируется красным цветом — цветом заключительной стадии трансмутации материи. На акварели Филонова изображенное в верхней ее части андрогинное существо также красного цвета и восседает на красном троне.

Один из персонажей своеобразной процессии, изображенной внизу акварельного рисунка, — человек в царской короне в повозке — так-



Иллюстрация из книги
Materia Prime Lapidis Philosophorum,
нач. XVIII века

Некоторые элементы традиционной алхимической иконографии можно отметить и на картине «Мужчина и женщина», хотя по сравнению с акварельным рисунком символические детали здесь сведены к минимуму. Одна из таких деталей — две головы у женщины. Именно так обычно изображался алхимический андрогин, Ребис. Однако более интересная интерпретация может быть связана с изображениями одной из главных алхимических субстанций — Меркурия. Меркурий (символизирующий, в частности, и женский принцип) также нередко представлялся двухголовым существом, выступая в данном случае как символ трансформирующей субстанции. Именно Меркурию в алхимии, как правило, приписывалась андрогинная природа²⁷. Алхимический Меркурий соответствует также гностическому Антропосу и, по словам Герхарда Дорна, он — «истинный гермафродитный Адам и Микрокосм»²⁸. «Соответственно, — как пишет Юнг, — Меркурий... есть, по сути, Первоначальный Человек, рассеянный по физическому миру, а в своей сублимированной форме он есть восстановленная целостность»²⁹.

Другой, но уже лишь косвенно соотносимый с алхимической символикой момент связан с характеристиками самой живописи картины. Вероятно, одна из наиболее примечательных (и в целом нехарактерная для Филонова) особенностей ее исполнения связана с эффектом растекающейся, буквально льющейся по холсту краски. Вторая стадия алхимического процесса (альбедо), во время которой и происходит алхимический брак, часто описывается как растворение тела в водах Меркурия, как момент разделения души и тела. Один из алхимических трактатов

же соотносим с традиционной алхимической символикой. Царь — одно из основных действующих лиц алхимического опуса. «Переход царя из несовершенного состояния в совершенную, цельную и не подверженную разложению сущность»²⁵ составляет основу символических алхимических сюжетов. Эти сюжеты представляют обычно мистику трансформации царя «как его возрождение в форме божественного брака»²⁶. Структура акварельного рисунка, подобно традиционным иконным композициям, представляет в нижней своей части, условно говоря, предысторию или путь, ведущий к основной мистике — трансформации «царя», изображенной в центральной части.

так представлял этот момент: «Растворение есть знание, или алхимическое единение мужчины с женщиной... Это есть начало особого воспроизводства, в результате которого чувственно воспринимается результат нашего алхимического брака, а именно, единение двух семян, образующее эмбрион»³⁰. На картине Филонова представлено буквально расплавляющееся состояние фигур или «алхимическое» соединение мужского и женского начал в смешениях самой живописной материи, в потоках краски, размывающих контуры тел.

Еще один аспект традиционной алхимической символики может быть отмечен на картине «Мужчина и женщина». Сера, или алхимический Король, и меркурий, или алхимическая Королева, традиционно соотносятся с основными элементами мира материи — землей и огнем, воздухом и водой соответственно, которым приписывались свойства горячего и твердого, холодного и жидкого. На картине Филонова эти характеристики распределены между двумя частями холста — горячие цвета сконцентрированы на стороне мужчины, а на стороне женщины доминируют холодные голубые краски.

И наконец, хотелось бы отметить еще один момент. Из всех многочисленных символических фигур акварели только два загадочных персонажа, восседающих на тронах в верхней части композиции и погруженных в состояние глубокого раздумья и созерцания, остаются также и на картине. Однако здесь характер одеяний³¹ дает основания с достаточной степенью уверенности интерпретировать их как символические воплощения Востока и Запада — еще одна оппозиция, как известно, неоднократно привлекавшая внимание Филонова. Придавая всей сцене космический, универсальный характер, эти фигуры позволяют также отметить еще один смысловой слой изображения. Как указывает в своем исследовании К. Юнг, символические образы Адама и Евы во многих традициях часто соотносились с различными космическими принципами, элементами и частями света³². Причем иногда непосредственно указывалось на принадлежность Адама Востоку, а Евы — Западу. На картине Филонова (скорее всего, спонтанно и интуитивно) выдержано именно это соответствие: персонаж, облаченный в восточные одеяния, находится со стороны мужчины, а в западные — со стороны женщины.

Поиски Филонова в искусстве были связаны с попытками выйти за пределы обычного творчества и создать искусство «нечеловеческого напряжения воли», точнее — особый род интеллектуальной и психической деятельности, в основе которого «могучая работа человека над вещью», подобная духовной практике, работа, «в которой он (человек. — Е.Б.) выявляет себя и свою бессмертную душу»³³. Аналогии такому искусству (кстати, в иных формах искавшегося многими русскими авангардистами) можно видеть в Королевском Искусстве — *Ars Regia* или *Ars Magna*. Конечно, речь идет не о прямых сопоставлениях, а лишь об общих векторах, о совпадениях в значительной степени метафорических, рожаю-

щихся в результате схожих психических процессов в основе творческой работы. Алхимическая работа традиционно рассматривалась и как творчество, и как философское исследование. «Философ», «поэт» и «алхимик» — эти слова часто использовались как синонимичные понятия³⁴. Алхимик, создавая из *prima materia* философский камень — одновременно совершенного человека, или андрогина, — тем самым словно «повторял» творческую работу Бога. Иначе говоря, можно утверждать, что *Ars Regia* содержало в себе базовые элементы философии творчества как таковой.

Алхимическая трансмутация материи в современных интерпретациях, основанных на исследованиях К. Юнга, представляет собой символическое выражение сложных психических процессов, позволяющих человеку освободиться от глубинных внутренних противоречий и обрести истинно индивидуальный (от лат. *in-dividuus*, т. е. неделимый) статус. «Не может быть никакого сомнения, — отмечал Юнг, — в том, что “хризопея” (изготовление золота) считалась психической операцией, идущей параллельно физическому процессу и независимо от него»³⁵.

Важно отметить, что этот психический процесс алхимического творчества был связан с погружением в пространство бессознательного, содержания которого, достигая сферы сознания, открывали возможность обретения целостности психики, того индивидуального статуса (Юнг называет этот процесс индивидуацией), который своим мифологическим коррелятом может иметь образ андрогина. Вполне вероятно, что само обращение Филонова к архетипическому сюжету могло спровоцировать его на своеобразное путешествие в область бессознательного, образы которого, являющие часто, по словам Юнга, «адскую смесь высокого и смешного», погружая человеческое сознание на определенный уровень психической глубины, неизменно ставят его перед фактом парадоксального и не поддающегося рациональной интерпретации исчезновения оппозиций. И не случайно именно андрогин оказывается одним из центральных образов среди различных манифестаций бессознательного³⁶.

Аналогии алхимическим мотивам в произведениях Филонова возникают, вероятнее всего, не как осознанно построенная система символов, а во многом как пробужденные в глубинах сознания и психики художника архетипы, ожившие в процессе размышлений, аналитической работы над проблемой целостности человека.

* * *

Еще один возможный источник для интерпретации филоновских работ также связан с алхимией — с особым ее вариантом, представленным индийской алхимией. В контексте интересующей меня темы важна ее версия, связанная с тантризмом. Согласно ей, мир создан и управляется двумя космическими принципами — Шива (неподвижное, мужское

начало) и Шакти (подвижное, женское). Мистический брак Шивы и Шакти, цель которого — объединить два противоположных принципа мироздания — стоит в центре тантристских ритуалов³⁷.

Индийская йога также обнаруживает ряд совпадений с европейской алхимией. Главный момент, который хотелось бы отметить, это лежащая в основе той и другой традиции одновременная работа над телом (материей) и психической, умственной структурой человека.

Интерес к Востоку был широко распространен в кругу Филонова. Путешествие художника через Константинополь в Палестину (1907) дало ему возможность непосредственного соприкосновения с художественным миром Востока. Уже в период обучения в мастерской Дмитриева-Кавказского и в Академии художеств Филонов увлекался восточными сюжетами, правда, выдержанными в духе традиционного ориентализма³⁸. Искусство и философия Востока серьезно интересовали также многих членов петербургского Союза молодежи, с которыми был связан Филонов.

На возможную близость филоновской концепции творчества и философии тантризма уже указывала в одной из статей Ш. Дуглас, подчеркнувшая особое значение таких компонентов философии тантризма, как внимание к процессам органического развития и своеобразное одушевление всего материального мира³⁹.

В России в 1910-е годы издавалось огромное количество литературы, посвященной восточной философии. Среди этих изданий особенно популярными были книги Свами Вивекананды, Свами Абедананды, Рамачарки (В. Аткинсона), излагавшие различные аспекты восточной философии.

П. Успенский также посвятил одно из своих сочинений восточной философии и йоге («Искания новой жизни: Что такое йога: Новые течения в психологии Запада и их сходство с древними учениями Востока»). В нем он, отмечая, в частности, близость йоги и художественного творчества («Йога напоминает искусство»), писал: «Общая цель всех видов йоги, это — изменение человека... В основе всех йог лежит один принцип: именно, что человек — существо незаконченное и могущее быть значительно измененным»⁴⁰. Одной из основных задач йоги Успенский называл стремление освободить сознание человека от мышления оппозициями, йога «стремится оторвать человека от его дуалистических воззрений, от ощущения “пар противоположностей”... и привести его к новым ощущениям единства всего и отсутствия отдельности и противоположности, которые совершенно изменяют для него картину мира и его самого»⁴¹.

Еще одно важное в контексте интересующей меня темы произведение принадлежало М. Лодыженскому — автору, известному своими сравнительными исследованиями христианской мистики и современных психологических теорий или восточной философии. Одна из его работ — «Сверхсознание и пути его достижения» была посвящена сравнению индийской йоги и христианских аскетических практик.

Я отмечу лишь несколько моментов, позволяющих наметить возможные аналогии между филоновской методикой творчества и некоторыми аспектами восточных практик преобразования человека.

Среди различных типов сверхсознания, описанных в книге Лодыженского, он подробно останавливается на так называемом «ментальном ясновидении» («ясновидение, управляемое мысленной силой человека»), которое считает центральным моментом в индийской Раджа йоге. «Теория Раджа йоги, — пишет Лодыженский, — основана на ... принципе развития силы человеческой мысли и его мысленной воли»⁴². Хорошо известно, что именно предельное напряжение мысли, аналитической работы интеллекта, его развитие с помощью творческой практики лежало в основе аналитического искусства Филонова.

Важнейшим элементом в концепции сделанности и органической формы у Филонова является подчеркнутое внимание к самому процессу работы и особенно к процессу мышления, которые должны быть буквально впечатаны в само изображение. «Любое произведение искусства, — пишет он, — что бы оно ни изображало, есть прежде всего фиксация интеллекта делавшего мастера»⁴³. «Прямое назначение искусства, — подчеркивал Филонов, — быть фактором эволюции интеллекта»⁴⁴. Проекция мышления, психических состояний в материальный процесс создания картины составляла едва ли не главный стержень аналитического искусства: «Искусство в целом и любое его произведение есть производное и фиксация интеллекта через материал»⁴⁵.

Еще один момент связан с особенностью иконографии акварельного рисунка и картины «Мужчина и женщина». И в том и в другом случае обе фигуры представлены как будто исполняющими танец. Танцующие позы часто присутствуют в изображениях двух главных персонажей индийской алхимии — Шивы и Шакти. Одно из наименований индийского бога Шивы было Господин танцоров и Король актеров, театром которого являлся весь космос. Одно из значений танца Шивы⁴⁶ связывалось с манифестацией изначальной ритмической энергии, лежащей в основе космического творчества. Нередко и богиня Кали (одно из воплощений Шакти) также изображалась танцующей. Эти танцы символизировали высшее божественное творчество, божественную игру, созидающую мир.

Ритм как первоисток всех космических процессов часто связывался именно с танцем. Причем интересно отметить, что в интерпретации, например, Лукиана, ритмы танца, как наиболее древние формы творческой энергии, самым непосредственным образом соотносились также с эросом. В своем сочинении «О пляске» он писал: «Одновременно с происхождением первых начал вселенной возникла и пляска, появившаяся на свет вместе с ним, древним Эросом. А именно: хоровод звезд, сплетение блуждающих светил с неподвижными, их стройное содружество и мерный лад движений суть проявления первородной пляски»⁴⁷. Мужчина и женщина Филонова, изображенные в танцующих позах, в соот-

ветствии с этой традицией представляли символическое приобщение к перворитмам творчества.

Еще один возможный аспект этой «философии» танца, связанный с проблематикой преображения человека, имеет источники уже в христианской традиции. В работе Коновалова «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве», известной в кругах футуристов, есть любопытное рассуждение о значении хлыстовских «святых плясок» и хороводов, сопровождавших радения. Коновалов, ссылаясь на ряд специальных исследований по истории танца, связывает происхождение этих плясок с кругом ассоциаций и устойчивых мотивов в культуре, отсылающих к теме райского ангельского бытия: «В картинах многих средневековых художников встречается изображение танцующих ангелов и даже целых ангельских балетов, — пишет он. — Это можно объяснить тем, что св. Василий в своем послании к Григорию говорит, “что танцы единственное занятие ангелов на небе”»⁴⁸.

Танец вообще занимал значительное место в художественной философии русского авангарда, а ритмика, как известно, рассматривалась в эти годы — во многом благодаря популярности системы Далькроза — в качестве одного из важнейших компонентов в становлении нового человека⁴⁹. Однако если для большинства художников ритмы танца были связаны прежде всего с ритмами нового времени, то для Филонова именно с архаическими ритмами. Для него танец являлся не столько воплощением духа и стиля современности, как, например, танго для многих художников 1910-х годов, сколько одним из символических воплощений первоэлементов творческого действия.

Одна из причин интереса к восточной философии, и в частности к йоге в начале XX века, безусловно, была связана с тем, что в них предлагалась развивавшаяся веками техника работы над сознанием, психикой и телом, в которой, по словам Юнга, «удивительно совершенным образом сливаются воедино физическое и духовное»⁵⁰, в них демонстрировалась особая версия мышления, в котором преодолены оппозиции, особый «метод слияния тела и сознания», приближающий к восстановлению утраченной некогда целостности человека.

* * *

Снятие противоположностей в сознании было одной из центральных тем в размышлениях многих деятелей русской культуры рубежа веков. Проблема нового сознания, в котором сняты оппозиции и преодолена дуальность, часто связывалась с устранением важнейшей для христианской традиции оппозиции — телесного и духовного.

Именно с разрешением этой проблемы Бердяев, например, связывал исход всей мировой истории: «Спасение есть победа над первоисточником мировой испорченности... спасение есть полное преобразование всего бытия, рождение к новой жизни самой материи мира...

Достоинство человека — в его жизни, а не в смерти, в соединении духа с плотью»⁵¹. С. Булгаков развивал в эти годы концепцию особой «духовной телесности». Мережковский в преодолении оппозиции между духовным и телесным видел главную тайну именно современного этапа истории: «Отныне должна раскрыться во всемирной истории... правда не только о духе, но и о плоти, не только о небе, но и о земле...»⁵². Как правило, эти мотивы связывались в русской культуре тех лет с преображением не только человека, но и всего мира, с апокалиптическими ожиданиями и чаяниями нового земного рая.

Отсутствие полярности, противопоставленности и главенства каких-либо свойств — одна из устойчивых характеристик рая. Я. Беме, например, именно через отсутствие оппозиций описывал рай: «Из сей единичной стихии состоял рай; ибо свойства естества мира огня и тьмы и мира света были в оной в совершенном согласии, мере и весе; ни одно из них не было открыто в особенности, почему и не было в них разрушимости; ибо ни одно свойство не превосходило другого, и между силами и свойствами не было никакой борьбы, ни противности»⁵³. Соответственно, и в человеке изначально «свойства всех трех миров в душе и теле состояли в согласии и равновесии... Сие-то был Рай; и таким образом человек находился и в себе и во внешнем мире...»⁵⁴. При «падении» же человека — «каждое свойство открылось само по себе».

Едва ли можно говорить, что художественный мир Филонова свободен от раздвоенности. Ему как раз отнюдь не чуждо мышление оппозициями: Восток и Запад, мужчина и женщина. Однако, вероятно, никто другой в русском искусстве начала прошлого века не был так погружен в поиски тех состояний сознания, тех творческих методик, в которых бы вновь начали проступать контуры утраченной «райской» целостности. Интересно также отметить, что фундаментальный дуализм Земля — Небо у Филонова в его работах 1910-х годов отсутствует. Иначе говоря, у него нет членения картинного пространства, следующего этой логике. Некоторые его картины воспроизводят мир, в котором все формы находятся в «живом движении», словно пытаются вернуться к первичному единству, взорванному в момент Творения. Эту внутреннюю подвижность и слитность филоновского мира отметил в своей статье Матюшин: «Сдвиг лица и тела у него не только в моменте движения, но и во времени; так от ребенка возникает, мужая, старческое и почти разлагающееся, идущее опять снова и снова к созданию творческих формул живого движения»⁵⁵.

Акварель «Мужчина и женщина» являет в большей мере образ разъединения, и в ней, скорее, звучат тревожные ноты ностальгии по утраченной целостности. Характерно, что только в этой композиции Филонова появляется зримый образ существа, наделенного свойствами обоих полов, — образ гермафродита, всегда интерпретировавшийся лишь как биологический монстр, некое отклонение от природной нормы.

Не случайно также, что фоном для всего действия становится город. Одним из возможных источников обращения Филонова именно к городскому пространству для своих версий сюжета «Мужчина и женщина» можно считать известное место в Песни Песней: «...пойду по городу, по улицам и площадям, и буду искать того, которого любит душа моя...» (3, 2). Поиски единения души и тела часто в христианской иконографии, но в еще большей степени в алхимической также представлялись как символический брак, союз мужского и женского начал.

Сам городской стиль жизни, структура городского пространства и его атмосфера в эстетике русских художников и поэтов, связанных с футуризмом, нередко выступали как символ разделенности, разобщенности. Именно такими характеристиками наделен город у Хлебникова, Маяковского, Крученых, Гуро.

Тюрьмы правильны и спокойны.
Шляпки дамские с цветами в кружевном дымку.
Взоры со струпиями, взоры безнадежные
Умоляют камни, умоляют палача...
Сутолока, трамваи, автомобили
Не дают заглянуть в плачущие глаза.
Проходят, проходят серо-случайные,
Не меняя никогда картонный взор⁵⁶.

(Е. Гуро)

Филоновская мифология городского пространства в его акварели «Мужчина и женщина» следует этой традиции и одновременно вносит в нее ряд существенных нюансов. С одной стороны, фигуры мужчины и женщины могут быть восприняты как фундаментальные символы глубинной разобщенности, разделенности царящих в том состоянии мира, которое воплощено в Городе. Эти мотивы разобщенности прочитываются и в самих образах городского пространства. На акварели представлены два разных города — город мужчины, в котором господствуют мотивы классической архитектуры — колонны, фронтоны, арочные проемы, т. е. элементы так или иначе подчеркивающие пространственные просветы в каменной массе и вертикальные ориентиры. В этом городе, похоже, отсутствует также и земная тяжесть — его обитатели парят в пространстве. Другой образ — город женщины, где в глухих массивных стенах видны лишь маленькие окошки, где господствуют массы тяжелых геометрических форм, и в основании всей груды камня расположено здание тюрьмы с решетками на окнах.

В то же время дома и тела — органическое и искусственное — часто находятся у Филонова в отношениях странного родства-отторжения. Человеческое тело (как, например, на акварельном рисунке — в нижней его части между двумя фигурами) как бы распадается на первичные кристаллы, сливаясь с неживой материей. (Из такой же кристалли-

ческой массы, в которой смешаны тела и дома, возникает город на другом рисунке Филонова — «Постройка города».) Филоновский город часто лишен свободного пространства. Дома, громоздящиеся друг на друга, иногда создают впечатление роста парадоксальной субстанции, особой материи, в которой сплавлено живое и неживое. Или же органическая форма словно прорастает из кристаллов неорганической материи города («Победитель города»).

Преображение механического, искусственного, «городского» в организм происходит в процессе творчества, в процессе делания картины. Оно совершается внутри особой материальной субстанции — живописи, которая для Филонова и представляет идеальный образ целостности. Метафоры неделимости постоянно присутствуют в текстах Филонова, формулирующих принципы сделанности: «Упорно и точно рисуй каждый атом. Упорно и точно вводи прорабатываемый цвет в каждый атом, чтобы он туда въедался, как тепло в тело или органически был связан с формой, как в природе клетчатка цветка с цветком»⁵⁷. Филоновская методика творчества, несмотря на колоссальное значение атомарных структур, на которые опирается его художественное мышление, работает на соединение, собирание целостной формы из ее мельчайших первоэлементов, а не на разъединение, расщепление, расчленение формы, как у большинства его современников.

Концепция сделанности Филонова, формирующаяся в эти годы, может рассматриваться как продолжение его размышлений над темами целостности человека и методами ее обретения в процессе творчества. Сделанность, работа над сделанной картиной для Филонова по существу представляет тот же психический процесс поиска индивидуальности, неделимости, целостности. Не случайно Филонов часто отмечал, что сделанность и есть содержание его картин. «Знайте, что самое высшее содержание картины — это ее сделанность»⁵⁸.

Сделанность Филонов определяет как «революцию прежде всего в интеллекте, в психике каждого субъекта действия ИЗО»⁵⁹. Иначе говоря, сделанные картины — это особый вид искусства — искусство-философия-делание, в котором снята оппозиция интеллектуального и чувственного, работы с материалом и процесса мышления. Сделанная картина обладает особой «преображенной» материей и одновременно, как подчеркивает Филонов, — «сделанность... фактор эволюции совершенства мастера».

¹ Бердяев Н. Смысл творчества. М., 1916. С. 11.

² Малевич К. О поэзии // Малевич К. Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 148.

³ Матюшин М. О Филонове // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 232.

⁴ Успенский П. Внутренний круг. О последней черте и сверхчеловеке. СПб., 1913. С. 100, 145.

- ⁵ Матюшин М. Предисловие // Трое. СПб., 1913. С. 3.
- ⁶ Садок Судей // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 52.
- ⁷ Ближе всего к филоновской интерпретации этих сюжетов стоят работы М. Дюшана. Они также практически свободны от эротики, а композиция его картины «Юноша и девушка весной» напоминает филоновскую и выстроена согласной той же логике ритуального действия, лишенного каких-либо психологических и частных аспектов. О данной работе Дюшана написано несколько статей, интерпретирующих ее в плане близком к некоторым аспектам работ Филонова. Прежде всего их авторы указывают на алхимические источники иконографии данной композиции Дюшана. См.: *Arturo Schwarz. The Alchemist Stripped Bare in the Bachelor, Even* // Marcel Duchamp. N.Y., 1989. P. 82–98; *Moffitt J. F. Marcel Duchamp: Alchemist of the Avant-Garde* // *The spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1895*. Los Angeles, 1986. P. 257–271.
- ⁸ Собственно тема андрогина в искусстве начала XX века также иногда привлекала внимание художников. В 1910-е годы к ней обращался, например, М. Шагал в своей картине «Hommage a Apollinaire» и в подготовительной работе к ней. Позднее, в 20-е и 30-е годы, большое внимание этой теме уделяли сюрреалисты. См.: *Knott R. The Myth of the Androgyne* // *Artforum*. 1975. № 14. P. 38–46.
- ⁹ Асклепий // Гермес Трисмегист и герметическая традиция Востока и Запада. М.; Киев, 1998. С. 111.
- ¹⁰ Цит. по кн.: *Элиаде М. Мефистофель и Андрогин*. СПб., 1998. С. 166.
- ¹¹ Там же. С. 159. Я. Беме, вероятнее всего, как отмечают многие авторы, также заимствовал идею андрогина из алхимической литературы.
- ¹² *Соловьев В. Смысл любви* // Соч.: В 2 т. М., 1988. Т. 2. С. 513.
- ¹³ Там же.
- ¹⁴ Там же. С. 547.
- ¹⁵ Определение В. Зеньковского. См.: *Зеньковский В. История русской философии*. Л., 1991. Т. 2, ч. 1. С. 56.
- ¹⁶ *Бердяев Н. Sub specie aeternitatis*. СПб., 1907. С. 360.
- ¹⁷ *Белый А. Воспоминания о А. Блоке* // Эпопея. 1–4. 1922–1923. См. также: *Matich O. Androgyny and the Russian religious Renaissance* // *Western Philosophical Systems in Russian Literature*. Los Angeles: University of Southern California Press, 1983.
- ¹⁸ *Филонов П. Конспект программы преподавания* // Мислер Н., Боулт Дж. Филонов. Аналитическое искусство. М., 1990. С. 180.
- ¹⁹ См. примеры подобных образов в работе К. Юнга «Психология и алхимия». М.; Киев, 1997.
- ²⁰ На севере Европы и в Германии живописцы проявляли особый интерес к данному сюжету, получая, вероятно, поддержку в разнообразной мистической и богословской литературе, с увлечением интерпретировавшей проблему утраты изначальной андрогинности человека. (Этот сюжет привлекал внимание Ян ван Эйка, Гуго ван

- дер Гуса, Дюрера, И. Босха и др.) «Тевтонский», по определению Боулта, характер стиля и интерес к мастерам северного Возрождения неоднократно отмечался в исследованиях, посвященных Филонову. Этот «тевтонский» элемент позволяет не только видеть в работах Филонова стилистические параллели с произведениями мастеров северного Возрождения, но в какой-то мере узнавать в них отпечатавшиеся в самой иконографии и стилистике смыслы.
- ²¹ Беме Я. *Christosophia*, или Путь ко Христу. СПб., 1994. С. 123.
 - ²² Там же. С. 125.
 - ²³ Цит. по: *Arté e Alchimia*. A cura di A. Schwarz. Venezia, 1986. P. 18.
 - ²⁴ Филонов П. Выводы из доклада // Мислер Н., Боулт Дж. Указ. соч. С. 196.
 - ²⁵ Юнг К. *Mysterium Coniunctionis*. М.; Киев, 1997. С. 298.
 - ²⁶ Там же.
 - ²⁷ См.: *Burckhardt T. Insight into Alchemy // Studies in Comparative Religion*. V.13, n. 3–4. Summer-Autumn 1979. P. 210.
 - ²⁸ Цит. по: Юнг К. *Mysterium Coniunctionis*. С. 478.
 - ²⁹ Там же. С. 27.
 - ³⁰ Там же. С. 302.
 - ³¹ Приношу свою благодарность за указание на возможность такой интерпретации Р. М. Кирсановой.
 - ³² См. Юнг К. *Mysterium Coniunctionis*. С. 428.
 - ³³ Филонов П. Сделанные картины. Цит. по: Ковтун Е. Вступительная статья // П.Н. Филонов. Каталог выставки. Л., 1988. С. 32.
 - ³⁴ См. об этом: *Arte e Alchimia*. A cura di A. Schwarz. Venezia, 1986. P. 17.
 - ³⁵ Юнг К. Указ. соч. С. 296. О связях алхимии и психологии см. также: *Fabricius J. Alchemy*. London, 1994.
 - ³⁶ Не случайно образы андрогина занимали столь существенное место в искусстве и художественной философии сюрреалистов. См.: *Ghoucha N. Surrealism & the Occult*. Vermont, 1992.
 - ³⁷ См. *Eliade M. The Forge and the Crucible. The Origins and Structures of Alchemy*. Chicago, 1978. P. 127–141.
 - ³⁸ Мислер Н., Боулт Дж. Указ. соч. С. 18.
 - ³⁹ *Douglas C. Beyond Reason: Malevich, Matiushin, and their Circles // The spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1895*. Los Angeles, 1986. P. 191–192.
 - ⁴⁰ Успенский П. Искания новой жизни. Что такое йога. СПб., 1913. С. 11.
 - ⁴¹ Там же. С. 38.
 - ⁴² Лодыженский М. Сверхсознание и пути его достижения. СПб., 1911. С. 201.
 - ⁴³ Там же. С. 204.
 - ⁴⁴ Там же. С. 196.
 - ⁴⁵ Филонов П. Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы // Мислер Н., Боулт Дж. Филонов. Аналитическое искусство. С. 200.

- ⁴⁶ Coomaraswamy A. The Dance of Shiva. N.Y. 1957. P. 66, 75.
- ⁴⁷ Лукиан. О пляске // Избр. проза. М., 1991. С. 582.
- ⁴⁸ Коновалов Д. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве // Богословский вестник. Апрель 1907. С. 714.
- ⁴⁹ См. об этом: Суворин А. Новый человек. СПб., 1914.
- ⁵⁰ Юнг К. К психологии восточной медитации // О психологии восточных религий и философий. М., 1994. С. 39.
- ⁵¹ Бердяев Н. Философия свободы. М., 1911. С. 189.
- ⁵² Мережковский Д. Грядущий хам. СПб., 1906. С. 123.
- ⁵³ Беме Я. Указ. соч. С. 122.
- ⁵⁴ Там же. С. 123.
- ⁵⁵ Матюшин М. О Филонове. С. 234.
- ⁵⁶ Гуро Е. Небесные верблюжата. Бедный рыцарь: Стихи и проза. Ростов-на-Дону, 1993. С. 256.
- ⁵⁷ Мислер Н., Боулт Дж. Филонов. Аналитическое искусство. С. 199.
- ⁵⁸ Филонов П. Письмо Вере Шолпо // Ежегодник рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 231.
- ⁵⁹ Там же. С. 227.

1998 г.

НАТУРФИЛОСОФСКИЕ МОТИВЫ В ТВОРЧЕСТВЕ ЕЛЕНЫ ГУРО

Мифология природы, сложившаяся в европейской культуре в эпоху романтизма, нередко давала импульсы для переосмысления основ самого творческого метода художника. Создание картины, не просто передающей тот или иной природный вид, но являющейся своего рода зримой натурфилософией, такой картины, где изображенные элементы природы и элементы самого изобразительного языка находились бы в отношениях глубокого внутреннего соответствия, — создание такой картины стало одной из проблем живописи, опирающейся на эстетику романтизма. Программная семантизация живописной техники и материала, получившая развитие в творчестве многих представителей авангардного искусства, уже угадывалась в некоторых положениях романтической эстетики. Глубокий символизм и самого материала, и даже чисто технических приемов его обработки был, как известно, одной из основных характеристик традиционного искусства. В Новое время именно романтики (и особенно немецкие) и прежде всего в жанре пейзажа возродили на новый лад этот архаический принцип творчества. Уже в пейзажах Рунге и Фридриха исследователи отмечают стремление к поиску соответствия между первичными творческими силами самой природы и первоосновами живописного изображения. Уже для них характеристики самой красочной материи — ее прозрачность или плотность, насыщенность или приглушенность цвета — выступали символическими средствами для воссоздания на картинной поверхности особых натурфилософских концепций.

Другой существенной стороной мифологии природы, вошедшей в европейское искусство в эпоху романтизма, было соединение с впечатлениями от природного ландшафта религиозных переживаний. Природа — новый храм, в который должны быть перенесены религиозные ритуалы и чувства современного человека, — таков один из важнейших мотивов немецкого романтизма. Оживление натурфилософской мифологии в эстетике романтизма было самым непосредственным образом связано с этим новым культом природы. Важно отметить, что натурфилософские концепции в это время создавали не только философы, но также художники и поэты, в творчестве которых проникновение в существо природных процессов с помощью искусства оказывалось инст-

рументом осмысления мироздания и построения собственной — обленной в художественную форму — философии природы.

Сакрализация природы у романтиков лишь частично была основана на пантеистических концепциях. В не меньшей степени она опиралась на традиционную средневековую и возрожденческую натурфилософию, в которой христианские мотивы жертвы и искупления, преображения и воскрешения получали воплощение в таинственных мистериях природы. «Человек всегда выражал в своих творениях, своих деяниях и волениях символическую философию своего существа. Он возвещает себя и свое Евангелие природы, он — Мессия природы», — писал Новалис¹.

В конце XIX и начале XX столетия романтическая традиция интерпретации природы и более конкретно — романтическая натурфилософия оказала заметное влияние на эстетику символизма. И. Ореус (Коновской) — один из представителей символизма в русской поэзии, чье творчество имеет особое значение в контексте интересующей меня темы, — в одной из своих статей отмечал влияние на современное сознание «германских философов всебожников», подчеркивая также определенное родство современных исканий и романтической школы начала XIX века: «И то, и другое искусство пытаются воскресить мистическое чувство средних веков... Современная мистика старается глубже заглянуть в бессознательные недра средневекового мирозерцания»².

Среди тех художников и литераторов, которых принято связывать с авангардным искусством, романтическая линия восприятия природы получила развитие и самостоятельную интерпретацию прежде всего в творчестве Елены Гуро.

Творческая практика Гуро развивалась в русле общей ориентации русского футуризма на органическую версию культуры, в которой руководящими были природные ритмы и господствующие в природе «творческие» методы. Сопоставление процессов в природе и в искусстве было постоянной темой в теоретических работах у многих соратников Гуро: Н. Кульбина, Д. Бурлюка, В. Каменского. Однако важным отличием и литературного и изобразительного творчества Елены Гуро можно считать не только чисто профессиональный интерес художника к природе, но и своеобразную философию природы, самым тесным образом связанную с общей философией нового искусства.

Как и многие другие живописцы и литераторы авангарда, Гуро стремилась согласовать свои художественные эксперименты с собственной мировоззренческой системой, создать для них особый философско-религиозный контекст.

Достаточно сложное переплетение многообразных влияний (религиозных, философских, научных) в эстетике и мировоззрении Гуро отмечают все обращающиеся к исследованию ее творчества³. Воздействие пантеизма, теософии и, вероятно через ее посредство, буддизма, интерес к европейской и православной мистической традиции, как прави-

ло, этот общий и расплывчатый круг источников для собственной мировоззренческой системы художницы отмечается в исследованиях о ее творчестве. Для философии природы Гуро особое значение имело ее знакомство с теми сочинениями, через которые она могла воспринять основные положения натурфилософии, развивавшейся прежде всего в так называемой герметической философии и позднее многими немецкими романтиками⁴. Дневники и письма Гуро позволяют в какой-то мере реконструировать более конкретный круг источников, на которые могла опираться ее философия природы.

Однако прежде чем переходить к описанию этих отчетливо прослеживающихся влияний, необходимо оговорить существование едва ли поддающегося строгой каталогизации спектра религиозных и философских традиций, которые в той или иной мере могли быть восприняты Гуро через обширный ряд, условно говоря, косвенных источников. Так, отсутствие в (известном на сегодняшний день) наследии Гуро упоминаний имени Я. Беме тем не менее не дает оснований отвергать возможность как непосредственного знакомства ее с работами немецкого мистика, так и усвоения важнейших элементов его натурфилософской системы через произведения некоторых русских авторов. Сочинения Я. Беме, соединявшие в себе традиционную натурфилософию, алхимические и христианские мотивы, были переведены в России еще в начале XIX века, но особую популярность обрели на рубеже веков в религиозно-философских и литературных течениях, близких к символизму. С другой стороны, немецкий романтизм, буквально пропитанный мистической натурфилософией Беме, мог (и в литературном, и в живописном варианте) служить еще одним проводником его идей. Подобная же ситуация может быть отмечена и в связи с возможным знакомством Гуро с идеями Сведенборга или Франциска Ассизского, на что уже указывалось в некоторых работах, посвященных ее творчеству⁵.

Среди авторов, упоминаемых в дневниках и письмах Гуро, нередко встречается имя известного французского астронома К. Фламариона, последовательно развивавшего во множестве своих сочинений, переведенных на русский язык и с XIX века регулярно издававшихся в России, окрашенные пантеизмом натурфилософские концепции. «В природе есть еще нечто иное, кроме слепой материи; закон духовного совершенствования управляет всем творением в его целом», — утверждал Фламарион⁶. Одна из его книг — «Бог в природе», изданная в конце 60-х годов XIX века, вышла под редакцией М. Чистякова — деда Гуро по материнской линии, и есть все основания полагать, что она была хорошо известна Гуро. Основной пафос этого сочинения Фламариона был направлен на устранение противоречия между современной наукой и верой. Исследование природы было для него именно той сферой, где открывалась такая возможность: «Мы отыскивали Бога, созерцая жизнь земли; старались найти его в роскошной природе, в сверкающих лучах солнца,

на берегу бушующего моря, на берегу журчащего потока, под таинственным шепотом леса, отливающего разнообразными и прихотливыми цветами осени, и в немой простоте весенних полей и благоухающих цветов, и в тишине звездной ночи; мы повсюду отыскивали его. И в природе, озаренной наукой, мы увидели Бога. Он является, как сила, все движущая как начало всего существующего»⁷.

Деятельность Фламариона была связана с движением спиритуализма, необычайно популярного со второй половины XIX столетия, а к началу XX века ставшего повальной модой практически во всех европейских странах, в том числе и в России. Влияние спиритуализма на культуру начала XX века было значительно более серьезное и глубокое, чем это принято считать. Увлечение им отнюдь не всегда предполагало непременно участие в спиритических сеансах и прочих «мистических» действиях. Спиритуалисты разработали достаточно развитую систему общих взглядов на природу и человека, пропагандировавшуюся в самых различных сочинениях. Их авторы могли посвящать свои исследования, например, описанию феноменов физического мира, как это делал один из приверженцев спиритуализма известный физик Уильям Крукс. Его сочинение «Лучистая материя, или четвертое состояние тел» (Новгород, 1898) было хорошо известно и Гуро и Матюшину. В нем Крукс выдвигал предположение о существовании в человеческом организме неведомой энергии, частично родственной электричеству. В своем дневнике Матюшин цитировал такой характерный для спиритуалистской философии фрагмент из работы Крукса: «Мысли и образы могут передаваться от одного духа к другому без посредства внешних чувств. Знания могут проникать в человеческий дух не проходя ни по одному из известных путей»⁸.

Воздействие спиритуализма на искусство авангарда было достаточно ощутимым, особенно на процесс формирования различных версий беспредметного искусства, далеко не всегда ограничивавшегося, несмотря на заверения художников, проблемами самоценной живописи⁹. Материализация «духовных», или психических, феноменов и одновременно опровержение сугубо материалистических воззрений были наиболее привлекательными моментами в деятельности спиритов для самых широких кругов их последователей. Центральная доктрина спиритуализма была связана с концепцией магнетизма, т. е. утверждала наличие некой силы или флюида (это слово нередко встречается в записях Гуро), излучаемого из небесных тел, человеческих существ и любых других субстанций, одушевленных или неодушевленных. Флюиды связывают незримыми лучами все вещи и существа друг с другом. Один из фрагментов в дневнике Гуро точно воспроизводит это спиритуалистское видение мира: «Только душа очутится в примолкнувшем чистом воздухе — от нее натягиваются нити к другим однородным — но этого не видно, в это надо уметь просто поверить»¹⁰.

Спиритуализм дал важные импульсы для формирования философии природы Гуро, воспринявшей от него представления о скрытой внутренней жизни всего окружающего мира, одушевленного и неодушевленного, о неких энергетических потоках, позволяющих улавливать звучание невидимых «нитей», натянутых между человеком и природой. Кроме того, необходимо отметить, что «философская» система спиритуалистов в силу своей необычайной эклектичности служила часто проводником и для других влияний (некоторые свои теории спиритуалисты черпали, например, у поздних алхимиков).

В одной из работ начала 1920-х годов Матюшин особо подчеркивал значение оккультистских теорий для многих течений нового искусства в 1910-е годы: «Вопрос об измерениях в начале нашего века остро волновал всех, особенно художников. О четвертом измерении создалась целая литература. Все новое в искусстве, науке принималось выходящим из самых недр четвертой меры. Сюда примешался в сильной степени оккультизм»¹¹. Сочинения Петра Успенского, безусловно, могли быть еще одним источником для философии природы Гуро. Расхожие концепции четвертого измерения подавались в них в обрамлении оккультистской философии, кроме того, самым прямым образом увязываясь с новейшими изысканиями в области психологии. (Особенно это относится к первому изданию книги Успенского «Четвертое измерение», опубликованной в Петербурге в 1910 г.) «Теория “психических лучей”», «четвертое состояние материи “лучистая материя”», «тонкие состояния материи», в которых возможен переход материи из одного состояния в другое, причем с помощью психического воздействия на материю, — эти и другие положения книги Успенского узнаются в философии природы у Елены Гуро.

И наконец, необходимо назвать еще один важный источник для эстетики Гуро — это наследие декадентской культуры. В истории русского декадентства были две фигуры, на чье непосредственное влияние указывали и сами авангардисты. Речь идет о поэтах 1890-х годов — А. Добролюбе и И. Ореусе (псевдоним — И. Коневской). В своих воспоминаниях М. Матюшин говорит о знакомстве с их творчеством как о важном этапе в развитии нового искусства. Сообщая об увлечении поэзией некоторых французских символистов, он добавляет: «Мы тогда нашли у нас Ивана Коневского и Александра Добролюбова»¹².

Александр Добролюбов¹³ был одной из наиболее парадоксальных личностей в русской культуре конца XIX и начала XX века. Страстный поклонник Гюисманса, подражавший и в жизни героям его романов, склонный к эпатажным «жестам», в число которых входили не только странного покроя черный костюм или меховые перчатки, никогда не снимавшиеся их владельцем, не только удивлявшая многих обстановка квартиры поэта, стены которой он обклеил черными обоями, но и его увлечение оккультизмом, причем в наиболее радикальных формах. Од-

нако самым шокирующим стали все же не эти «причуды», а резкая перемена, произошедшая с Добролюбовым в конце 1890-х годов. Достаточно неожиданно для своего окружения он отказался от прежних пристрастий и прежнего образа жизни, отказался от литературного творчества, уехал из Петербурга и вел странническую жизнь среди народа, став основателем особого сектантского движения, последователей которого называли «добролюбовцы». Этот «уход» Добролюбова был, бесспорно, важным событием в культурной жизни и энергично обсуждался в кругах символистов¹⁴.

«Уход» Добролюбова представлял наглядный — и мало кому доступный — пример творчества, выходящего за грань искусства, творчества, понятого как конкретное действие. Такое «внелитературное» творчество можно считать одним из главных свойств добролюбовского опыта, которое привлекло к нему внимание Гуро и Матюшина. Ощущение зыбкой границы между искусством и жизнью, постоянное напряжение между ними — один из существенных мотивов в творчестве Гуро, во многом связывающий ее с декадентской культурой. В одном из писем к Матюшину она подчеркивает: «...мне кажется жизнь очень серьезна и может быть плодотворна помимо успеха в искусстве... может не книгой своей и выставкой можно творить, а так же самой жизнью»¹⁵. Эта тесная связь творчества и жизни стала важной исходной установкой для философии природы у Елены Гуро.

Из некоторых писем Гуро можно заключить, что книги Добролюбова ею не просто прочитывались, но тщательно изучались, с ними она сверяла многие собственные эксперименты и поиски в искусстве: «Читаю былины и песни, оказались чудные, и хорошо уясняющие народное стихосложение. Зачитываюсь прямо по вечерам, когда ничего уже нельзя делать. Сличаю с Добролюбовым и кажется начинает мне что-то мерещиться, может, найду ключ к этому стихосложению?»¹⁶

Важным источником для философии природы Гуро было ее знакомство не только с поэзией, но и с религиозным учением А. Добролюбова. Соединение элементов пантеизма, христианской и восточной мистики, образов и тем, постоянно встречающихся в герметической философии, с их глубоко личным и претворенным в поэтической форме переживанием придавало религиозному учению Добролюбова окраску своеобразного «откровения», главную ценность в котором представлял именно субъективный опыт соприкосновения с мистической традицией. Одна из центральных тем в религиозном учении Добролюбова — искупление всей природы, всего материального мира, вплоть до мельчайших, незначительных его элементов, освобождение «души вещей» из плена материи и воскрешение природного космоса в новой, преображенной, очищенной жизни. Тема искупления земли, символизирующей весь материальный мир, — одна из центральных в творчестве Гуро. Она непосредственно связывает Гуро с традиционной натурфи-

лософией и, очевидно, восходит к религиозной концепции Добролюбова. Одухотворение и воскрешение всей плоти, всего мира материи было главной идеей добролюбовского учения: «И одухотворится вся плоть, станет подобной духу могущества, воскреснет всемирное духовное тело. Всякая песчинка преобразится и зажжется как солнце в царстве твоём»; «У Отца Моего живо все, не умрет ничто./Даже камни будут огнистые в царстве Его,/Братья камни будут петь дивные песни в царстве Его»¹⁷. Эта тема составляет также стержень философии природы Гуро и наиболее последовательно реализуется в романе «Бедный рыцарь»: «Все претворенное, унесенное в духовность освободится скоро! Пусть увидят живой дух везде, и легче станет миру... Ни одна крупинка красоты не потеряна у Бога... У каждого мига будет утро и день его воскресения»¹⁸.

Влияние литературного и религиозного творчества Добролюбова на Гуро можно считать одним из ключевых в формировании ее собственной философии природы. Через произведения Добролюбова восприятие природы Гуро оказалось (иногда, возможно, неосознанно) пропитано традиционными оккультистскими и мистическими темами. Но что еще более важно отметить — его наследие давало парадоксальный сплав европейского оккультизма и мистики с мистикой русского сектантства. Этот сплав, присутствующий и в самом русском мистическом сектантстве начала прошлого века, отмечался его исследователями и был одним из наиболее важных моментов, привлекавших к нему внимание многих деятелей русской культуры. Бердяев писал в своих воспоминаниях: «Некоторые из сектантов были настоящими народными гностами и развивали целые гностические системы. Чувствовались в некоторых течениях подземные манихейские и богумильские влияния... меня поражал ум многих сектантов. Я часто узнавал мысли, знакомые мне из чтения Я. Беме и других христианских мистиков-теософов. Я заметил, что Беме у нас с начала XIX века просочился в народную среду. Его даже в народе считали святым»¹⁹.

Сектантская мистика, отзвуки которой явно слышны в некоторых литературных произведениях Гуро (особенно «Бедный рыцарь», «Пир земли»), была еще одним важным компонентом в ее философии природы. Ее влияние на Гуро можно узнать, в частности, в некоторых словесных оборотах, напоминающих распространенные в сектантской среде образы («пиво земли», «светлая горница»), в ее приверженности идее эсхатологического преображения мира, совершающегося здесь и сейчас, в романтизации экстатических состояний. Одна из важнейших для Гуро тем — смерть и бессмертие и характер ее трактовки также находят определенные параллели в некоторых сектантских учениях. Бердяев, например, вспоминал о популярной в начале XX века секте бессмертников: «Более всего меня заинтересовали бессмертники, и я отдал много сил на беседы и споры с ними... Основная идея бессмертников была та, что они никогда не умрут и что люди умирают только потому, что ве-

рят в смерть или, вернее, имеют суеверие смерти»²⁰. В некоторых произведениях и дневниковых записях Гуро можно отметить аналогичную трактовку этой темы: «А мы, если и умрем, то вполне веря в бессмертие тела и открытые пространства! И наша смерть только ошибка, неудача неумелых — потому что наследники инерции»²¹. Аналогичные мотивы представлены и в учении Добролюбова: «Кто мне дал этот закон смерти? Я хочу жить, поэтому буду жить. Вы говорите — есть закон смерти. Я искал его в себе и не нашел»²². Важно отметить особый акцент, ставящийся на творческое напряжение воли, психическое усилие для преодоления инерции и законов материального мира и в сектантстве, и у Гуро, и у Добролюбова. Этот мотив можно считать важнейшим в натурфилософии Гуро.

В сфере изобразительного искусства основными ориентирами для Гуро стали модерн и импрессионизм. От модерна ее трактовка природы получила стремление к стилизации и «философичности» формы. От импрессионизма — во многом противоположные начала: опора на прямой контакт с натурой, нелюбовь к отвлеченности, умозрительности. Эти, казалось бы, взаимоисключающие свойства изобразительного языка в творчестве Гуро получают возможность органического синтеза.

Стиль модерн, в котором — через приобщение к растительной стихии — происходило своеобразное преобразование всех форм видимого мира, очевидно, выступал для Гуро и в качестве одного из связующих звеньев с традицией немецкого романтизма²³. Едва ли можно говорить о каких-то прямых стилистических параллелях между немецким романтическим пейзажем и произведениями Гуро. (Ее литературное творчество дает гораздо больше оснований для таких аналогий.) Однако определенный круг проблем и даже иногда прямых пересечений в подходе к решению тех или иных живописных задач позволяет отметить определенную общность творческих установок или исходных импульсов.

Романтическая традиция, как известно, проявила особую живучесть в северных европейских странах. Подчеркнутый интерес Гуро к современному ей скандинавскому искусству и ее любовь именно к северному пейзажу отмечали все писавшие о ее творчестве. В письмах Матюшину она не раз выделяла одно особенно ценное в ее глазах свойство северной природы — фантастичность. Именно оно может служить своего рода ключом для понимания ее воззрений на природу. Сравнивая в своих письмах северные пейзажи с южными, Гуро отмечает: «Хотя в солнечный день и любуешься на яркие краски, все же не хватает решительной, сильной, фантастической природы севера»; «...здесь довольно много сосен, но они совсем другого типа и настроенье их другое, без северной твердости и фантастичности, какие-то реально мягкие, главное реальные, страшно реальные»²⁴.

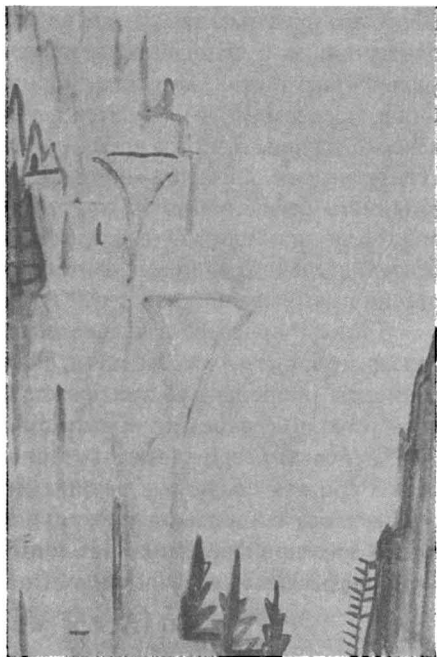
В русском искусстве, связанном со стилем модерн, Гуро выделяла работы Врубеля, Борисова-Мусатова, Кандинского и Поленовой. Имя

последней художницы имеет особое значение в контексте интересующей меня проблемы. В 1903 году Гуро написала о Поленовой специальную статью, где обозначила наиболее привлекательные для нее стороны в творчестве художницы: «смесь реального с фантастическим» и «преlestь детского мировоззрения». Эти свойства, отмеченные в произведениях Поленовой, имеют непосредственное отношение к собственной философии природы Гуро. Подобным же образом и описание главных принципов творчества Поленовой точно передает характеристики творческого метода самой Гуро. «Чувствуешь, как она любила природу, просто захватывающим детским чувством, — пишет Гуро. — Страстно наблюдала ее, и потом уже изображала, не задаваясь удивить техникой мастерства, искусственно выдумать, вы[растить] что-то новое»²⁵. Особый интерес у Гуро вызвала серия работ Поленовой, в которых она разрабатывала растительные орнаменты, различные образцы стилизованных цветов. «Здесь каждый орнамент картина, — пишет она об этих работах Поленовой, — это дивная музыка, положительно симфонии в красках! Это целый мир; самое глубокое, что только создала ее душа! Именно может оттого, что нет определенности, нет рамок воображению. Тут самые причудливые сплетения рисунка, самые фантастические сопоставления красок»²⁶.

Опыты стилизации природных мотивов были существенным этапом в формировании собственного изобразительного языка Гуро. Она часто упоминает о них в письмах к Матюшину: «занимаюсь срисовыванием цветов и отчасти их стилизацией»; «нашла несколько мотивов для стилизации пейзажа»²⁷. Понимание Гуро некоторых сторон, условно говоря, самого «механизма» стилизации может прояснить существенные для ее восприятия природы моменты. В одном из писем к Матюшину она замечает: «Рисовала сегодня вечером цветов... Мне приходит в голову, что расположение этого цветка напоминает фантастическое созвездие! И можно его включить в таком виде в какую-нибудь арабеску во вкусе Фламариона»²⁸. В книге Фламариона «Живописная астрономия», которую скорее всего имеет в виду Гуро, есть несколько изобразительных мотивов, сопоставимых с ее рисунками. Прежде всего это различные природные арабески: снежинки, кристаллы и проч., созданные под влиянием тех внутренних сил материального мира, которые Фламарион отождествляет со скрытым в природе высшим творческим духом. Сопоставляя опыты стилизации с природными орнаментами, Гуро соотносит и свои эксперименты с этой игрой творческого духа, заключенного в самой природе. Во всех своих работах она ищет сплава природного мотива и зримых знаков психических усилий, преобразующих природную материю. Стилизуя и трансформируя исходную природную форму, она словно разрушает границы между психическим и материальным, стремясь запечатлеть в своих стилизациях следы творческих усилий человеческого духа.

Фантастичность, сказочность, над-реальный характер восприятия самых обычных природных мотивов — одно из важнейших свойств творчества Гуро. «Решительно природа это колыбель самой дикой, богатой, необузданной фантазии», — пишет она в одном из своих писем²⁹.

Импрессионизм Гуро также оказывается окрашен в неожиданные для этого течения «фантастические» тона. Уже в ранних работах у нее есть элементы парадоксального соединения рационализма и игры воображения, строгой просчитанности композиции и ее свободной незавершенности, фрагментарности, рождающейся из импрессионистической привязанности к непосредственному наблюдению, и загадочных, «придуманных» об-



Е. Гуро. Пейзаж. Конец 1900-х

разов. Во многих ранних работах Гуро, еще непосредственно связанных с импрессионизмом, рядом с несколько простодушным любованием самыми обычными предметами иногда проступает таинственный, сказочный, уводящий от реальности план. Таков, например, этюд (собрание Костаки), на котором деревянная спинка садовой скамейки неожиданно вспыхивает фантастическими бликами.

Как правило, в пейзажах Гуро нет движения, в них как будто и не происходит никаких органических процессов — роста, изменения. На первый взгляд, такие свойства характерны только для изобразительного творчества Гуро, а в ее литературных вещах господствует импрессионистическое видение, чутко реагирующее на все изменения в природном мире. Однако при более внимательном взгляде и в литературных произведениях ее природа лишена, как правило, витальной энергии. И в литературе и в изобразительном искусстве большинству пейзажей Гуро присущ некий ускользающий, полусновиденческий, полумиражный характер. Пейзаж-греза, пейзаж-сказка, в которых элементы природы предстают в преображенном, очищенном и в силу этого — застывшем виде.

Пейзажи Гуро обычно пустынные. Иногда в них встречаются только косвенные следы человеческого присутствия. Один из наиболее частых знаков — лодка, типичный атрибут романтического пейзажа, воспринимающийся как символ пути, странствия, причем не только в геогра-

фическом пространстве. И тем не менее ее пейзажи всегда сохраняют соотношенность с человеческим масштабом. Природные элементы — как мельчайшие (ветка, камешки, корни деревьев), так и отдельные стихии (вода, лес, земля) — находятся в глубинном родстве со стихиями человеческой души. В то же время пейзажи Гуро — и изобразительные и литературные — далеки от известного психологизирования природы, свойственного работам многих художников XIX века. Для Гуро природа — аналог не психологии (в ее литературном эквиваленте), а глубинным бессознательным творческим процессам или, если использовать ее собственное выражение, «творчеству духа».

Тайна творчества в человеческой душе и ее связь с тайной творчества в природе — это, по сути, главный «сюжет» пейзажей Гуро. Все элементы природы для нее прежде всего точки опоры в ее созерцании, вехи в ее внутреннем путешествии, отражения внутреннего ландшафта. Лес, деревья, озеро, цветы — словом, весь мир природы рассматривается Гуро как символы, знаки духовных процессов и превращений и очень часто как символические знаки религиозных переживаний. Нередко в ее произведениях различные мотивы природного мира напрямую связываются с сакральными образами:

Раскрылась заря и рассеялась
в прозрачности.
Многострунные серые осинки
в ясности,
Хором откровений воздвигается лес...
Посвященный можжевельник
Жреческим светильником
Стоит на опушке
И делает знак тишины³⁰.

Квинтэссенцией философии природы Гуро, вобравшей в себя и традиционные герметические темы, и христианскую мистику, можно считать мифологию земли, освобождающейся, очищающейся и преображающейся в мистерии «творчества духа». В дневнике Гуро есть формулировка основных мотивов этой темы: «Дело Бога является через воплощения — иногда самые плотные, тяжелые. Он хотел это чудо Света дать именно через землю, самую закрепощенную в воплощении. Он себя соединил с землей и дал день слепому, прозрение миру. (Через соединение — брак с землей)»³¹. Наиболее последовательно эта мифология была представлена в романе Гуро «Бедный рыцарь» и в «поэме-сказке» «Пир земли». Один из постоянно возникающих в них образов — «рыцарь земли», освобождающий землю, или «дух земли», ждущий освобождения, воплощения. Традиционный натурфилософский источник этой мифологемы очевиден. «Дух земли» — устойчивый образ в герметической философии.

Пожалуй, наиболее интересные параллели этому сюжету, позволяющие понять внутреннюю логику, связывающую философию природы

и философию творчества у Елены Гуро, можно отметить в одном из центральных для герметической литературы персонажей — Меркурии. Он был главным творцом и деятелем в натурфилософских концепциях и алхимических процедурах превращения вещества. Именно с ним главный герой романа Гуро «Бедный рыцарь» обнаруживает некоторые параллели. В герметической литературе Меркурий описывается часто как «дух, ставший землей»³² или как «благороднейшая, просветленная земля»³³. Карл Юнг в одном из своих исследований характеризовал Меркурия как «духа, проникающего в глубины телесного мира и преобразующего его»³⁴. Проникновение в темные, непросветленные глубины материи и преобразование их было главной миссией «рыцаря земли» в романе Гуро. «Я часть Бога, — говорит герой Гуро, — я отделился от света и упал на дно самого темного места, куда приходит самое темное от людей»³⁵. Эта мифологема и у Гуро, и в традиционной герметической философии часто сопрягается с христианской тематикой, точнее — христианская мистерия искупления прочитывается в категориях натурфилософии. В этом плане Меркурий часто отождествлялся в различных герметических сочинениях с Христом. Это колеблющееся — никогда не прямое — сопоставление также является одной из центральных тем в романе Гуро.

«Рыцарь земли» у Гуро — символический образ, воплощающий ее философию творчества, понимающегося как мистерия искупления и преобразования природы. Он способен проникать в скрытую тайну материального мира, буквально сливаться с миром природы, раскрывая в нем его «душу». Одна из сцен в романе, описывающая это проникновение в «сердце вещей», по сути дела, представляет символическое изображение собственного творческого метода Гуро³⁶.

Система глубокого проникновения, «вчувствования» в природу или в «душу» вещей у Гуро подобна традиционной для натурфилософских построений проекции психических процессов на мир материи. Подобная система вчувствования лежала, например, в основе алхимической процедуры трансмутации материи, построенной на постулатах натурфилософии. В алхимии феномен отождествления психических переживаний и превращений материи сопутствует всем этапам работы и отражается в загадочных, фантастических образах и ситуациях, сопоставимых, согласно современным исследованиям, с содержаниями бессознательного, с глубинными архетипическими образами. Оживление этих — обычно подчеркнуто фантастических образов — рассматривалось как мощный инструмент в процессе творческого преобразования и материального мира, и самого алхимика³⁷. Алхимическая работа с ее странными аппаратами и процессами химических превращений должна была давать импульс для рождения потока свободных ассоциаций, не сдерживаемых рацией. Иными словами, должна была активизировать творческую, преобразующую способность в человеке.

Для Гуро аналогичная проекция связана с центральной идеей ее натурфилософских построений — искупления, преобразования всего мате-

риального мира в процессе его творческого переживания, в процессе открытия красоты в мельчайших и неприметных его элементах. Не случайно у Гуро именно искусство — стихи или музыка — дают человеку доступ к тайнам природы, оживляют невидимые нити, связывающие «внутренний пейзаж» человека и пейзаж природный. Искусство обладает для Гуро возможностью разрушать преграды между внутренним пространством человека и окружающим миром, именно оно выступает главным инструментом преображения и мира материи, и самого человека. Такое, условно говоря, оперативное понимание искусства как начала, обладающего возможностью воздействия на окружающую реальность, было одной из характерных особенностей романтической, а позднее символистской эстетики. И у романтиков и у символистов этот оперативный характер искусства был связан с его магической природой. Гуро усваивает этот взгляд на искусство, и для нее он становится исходным моментом в философии природы³⁸.

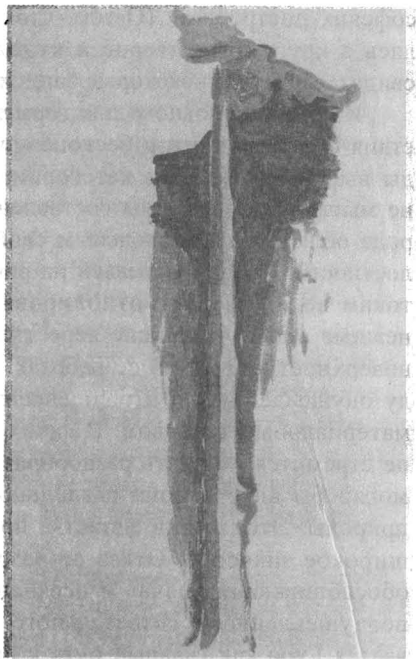
Восприятие искусства со стороны его действенных возможностей наделяет для Гуро самоценностью сам процесс создания литературного или живописного произведения, а завершенная работа рассматривается лишь как знак, след творчества.

Матюшин в своих воспоминаниях неоднократно подчеркивал особую методику работы Гуро, построенную на почти мистическом чувстве слитности с природой и стремлении стенографически точно отразить мгновенно сменяющуюся ритмику чувства в заметках и набросках, из которых потом выстраивались законченные работы: «...я всегда поражался ее контакту с природой. По обыкновению она держала тетрадь и карандаш, шла, смотрела, рисовала и записывала. Когда она смотрела или слушала, то вся проникалась вниманием, ее интеллект загорался в контексте к воспринимаемому. Она как бы знала “тайны” вещей и умела переводить их в слово и рисунок»³⁹. Стремление уловить внутреннюю ритмику вещей, каких-либо ситуаций или отдельных персонажей было руководящим для Гуро и в создании ее литературных произведений. В своих дневниках и записных книжках она посвящала многие страницы разработке специальных ритмических партитур для своих литературных вещей, выстраивая или в отдельных словосочетаниях, или в схематических графических фиксациях ударений «ритм сосны», «ритмы августа», «ритм осени» и т. д. Это углубленное проникновение в природную ритмику требовало особого созерцательного метода творчества, и Гуро специально подчеркивает значимость состояний «ничегонеделания», чисто созерцательных пауз как наиболее плодотворных для творчества моментов: «...истинное творчество происходит на гораздо большей глубине, чем обыкновенно принято это считать в каждодневном обиходе литераторов и художников. Не в момент делания часто происходит оно, но в момент ничего неделания и созерцания, и делание только воплощение уже совершившегося в душе, необходимое для его жизни

тело. И ужасно легко из-за пред-
рассудка делания прервать, спуг-
нуть созерцание»⁴⁰. И в живопис-
ных и в литературных пейзажах
Гуро постоянно акцентирует ситуа-
ции созерцания, молчания, тишины.
«Мы стояли и слушали молчание»;
«на опущенных лапах ели висло
молчание. Оно стояло застывшими
потоками... Меркло, — и еще седе-
е становилось молчание»; «черные
металлические отражения уходят в
свинцовую (молчаливую) глубь
молчания»; «река молчания с побе-
левшими могучими барками с мол-
чаливыми белыми берегами»⁴¹.

Созерцание, медитативное по-
гружение в природу было одним
из существенных компонентов
многих натурфилософских концеп-
ций. Именно через ситуации созер-
цания, согласно многим авторам,
открывается возможность уловить
таинственный «*lumen naturae*»,
приблизиться к скрытой в материи «истине»⁴². Эта традиционная на-
турфилософская тема могла быть воспринята Гуро также через сочине-
ния Добролюбова.

Мотив молчания был центральным в религиозно-эстетической кон-
цепции Добролюбова. Не случайно последователей его учения называли
не только «добролюбовцами», но и «молчальниками». «На горе молчание
и жизнь. Сегодня взойдемте, друзья, в Ханаан, в страну молчания. Есть
страна молчания, где растут самые прекрасные цветы. И есть ангел мол-
чания»⁴³. Именно ситуации молчания, тишины дают, согласно Добро-
любову, возможность услышать таинственную музыку, звучащую и в
человеке, и в окружающем его природном мире. Сам интерес к молча-
ливой жизни природы у Добролюбова, также как и у Гуро, во многом
вытекал из мистики молчания: «И долго молчал я и все звуки замолк-
ли и внимательно всматривался я среди тишины. И я видел, как неудо-
ержимо вращались все капли крови во всех жилах моих по неизменным
кругам своим. Музыку их подобную музыке звезд слышал я»⁴⁴. Угады-
вающийся в этом фрагменте из работы Добролюбова традиционный
для герметической философии мотив соответствия микро- и макрокос-
ма и возможности через углубление во внутреннюю жизнь человека «ус-
лышать» «музыку звезд», как правило, лежал в основе всех натурфило-



Е. Гуро. Ствол сосны, освещенный
солнцем. 1910–1911

софских построений. (О том, что эта герметическая тематика обсуждалась в кругу литераторов и художников, с которыми общалась Гуро, свидетельствуют некоторые записи в ее дневнике.)

Из этого основного для герметической философии мотива соответствия самого малого и бесконечного, глубин человека и глубин природы вырастают многие категории натурфилософии Гуро. Она никогда не мыслит мир природы составленным из разнородных частей. Ее природа обладает поразительным свойством внутренней однородности, целостности. Стволы деревьев на рисунках Гуро могут быть подобны потокам воды, озеро — отполированной тверди окружающих его скал, нежные просвечивающие лепестки цветов — плотной и непроницаемой поверхности земли. В ее работах отсутствуют границы не только между одушевленным и неодушевленным миром, но и различия между их материальным составом. В своих пейзажах Гуро практически никогда не стремится передать разнообразные фактурные впечатления, которые могли бы внести ноты раздельности, противоположности в материю природы. Этот мотив единства приобретает в творчестве Гуро и более широкое значение. Отказ от разобщенности, от всех разделяющих и обособливающих начал и осознание единства всего одушевленного и неодушевленного, сознательного и бессознательного мира рассматривается Гуро как главный путь к преображению. В романе «Бедный рыцарь» эта тема получает, кроме того, и вполне отчетливую алхимическо-магическую трактовку. «Если откажетесь от действия единолично, — провозглашает его герой, — то будете присутствовать и творить как Духи, во всех вещах и во всех действиях. А на высшей ступени присутствовать и в химических соединениях веществ, изменять их свойства и давать им как бы новое химическое сродство»⁴⁵.

Из этих свойств вытекает и основное качество стилистики Гуро — ориентация на обобщение и синтез природы в «формулах», рассчитанных на «лаконизм подразумевания». Отказываясь от фактурного и структурного разнообразия мира природы, Гуро строит свои пейзажи, опираясь на две основные категории, также ориентирующие прежде всего на созерцание — цвет и свет.

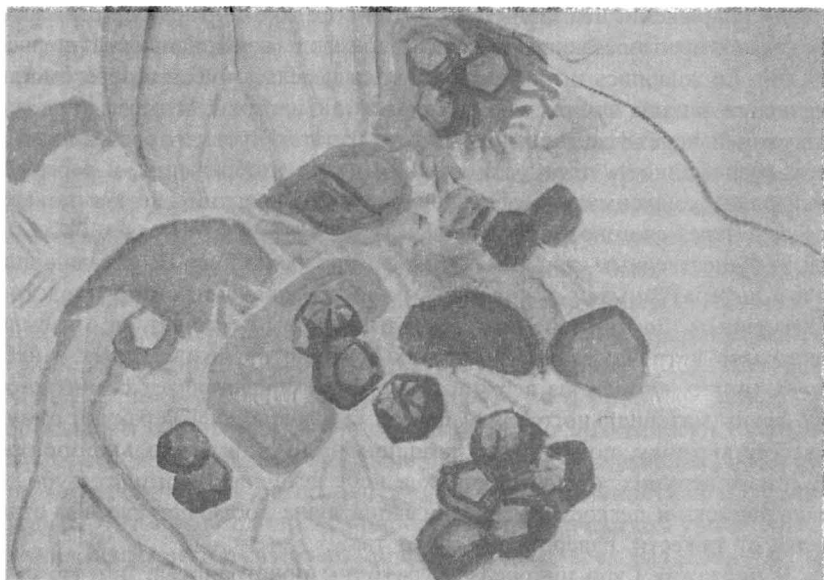
Особое пристрастие Гуро к «прозрачным» краскам (не случайно она довольно мало работала маслом, предпочитая акварель), к эффектам просвечивания белого листа сквозь красочный слой также соотносится с одной из центральных категорий ее эстетики. Вяч. Иванов в заметке о драме Гуро «Осенний сон» писал об «абсолютной проницаемости» как основной черте воплощаемого в ее искусстве мироощущения. Оно определяет и облик героя пьесы Гуро. Для него, как пишет Иванов, не существует деления «на я и не-я, на свое и чужое... Это именно иные люди, не те, что мы теперь, — люди с зачатками иных духовных органов мировосприятия»⁴⁶. Прозрачная краска у Гуро, кроме того, позволяет создать зримый образ легкого мира, свободного от «духа тя-

жести» (выражение Ницше). Легкость в эстетике Гуро воспринимается как начало, преодолевающее тяжесть — символ закрепошенности творческих сил. Ее живопись и графика стремятся передать чувство невесомости, ощущение выхода за пределы тяжеловесной материи. Этот эффект воссоздается и через всегда значимые в ее работах пустые пространства, и через разреженность плотности краски и всего изображения, и через как бы парящие, максимально облегченные следы касаний кисти к поверхности, и через светоносность цвета. Вражда с «духом тяжести» была одной из существенных сторон в философии природы Гуро. Воссоздающийся и в литературных и в живописных ее произведениях мир предстает облегченным, почти лишенным тяжести, готовым оторваться от земли. Постоянно встречающийся в текстах Гуро мотив вознесенных к небу самых тонких веточек на верхушках деревьев представляет символическую грань материального мира, самую его хрупкую и дерзкую, самую невесомую точку, почти развоплощенную, доступную только зрению. «В самых верхних, существующих в небе веточках, — пишет Гуро, — такая радость и легкость. Вот если наша душа достигнет света и отделается от тяжести, наверное, ей будет так»⁴⁷.

В пейзажах Гуро никогда нет глубины пространства, нет, по сути дела, реального ощущения пространства. Они представляют в большей мере отражения внутренних видений природы. Пространство в некоторых ее пейзажах воспринимается скорее как просвет в плотности природной материи, открывающийся при ее углубленном созерцании. Отсюда же у Гуро рождается один из центральных лейтмотивов в ее понимании языка. Все самое ценное в тексте сосредоточено для нее не в словах и даже не в сочетаниях слов, а в своего рода просветах, паузах в текстовой материи. «Когда мы читаем поэтическое произведение, — записывает Гуро, — мы читаем не слова, а пространство между словами, где лежит некоторая реальная суть, которая высовывается на поверхность лишь кончиками своими в символизирующих ее словах»⁴⁸.

Круг мотивов, к которым Гуро обращается в своих пейзажах, всегда отличается простотой: берег моря, озеро, сосны, камешки, разбросанные на земле, корни деревьев, цветы, растущие у лесного ручья. Сам по себе набор этих мотивов прост и абсолютно бессюжетен. В принципе, ее природа всегда предстает в одном и том же состоянии, которое, если использовать выражение самой Гуро, можно определить как «радостная тишина». «Интрига» всех ее работ сосредоточена только в самом «языке», в методе преображения природы.

Несколько мотивов, к которым Гуро обращается неоднократно, — цветы и камни представляют как бы два полюса в ее «космосе» природы. Один из них связан непосредственно с растительной стихией. Другой, напротив, принадлежит к неорганическому миру. В дневниковых записях Гуро есть фрагмент, прямо связывающий два этих мотива: «Я построю дворец из просветов неба. Все приходящие туда получают светлые, зеленоватые, чуть розовые или водянисто голубые кристаллы неба.... А из



Е. Гуро. Камни. 1910–1911

цвета цветов им тоже будут кристаллы. Из пансе, лилово-глубокие, как бездна. Желтые блестящие из лютика. Голубые из незабудок»⁴⁹.

Особый интерес к цветам можно отметить в творчестве многих художников, пытавшихся создать в своих работах некую зрительную версию натурфилософии. Цветы, растущие из темных недр земли и преодолевающие в своем движении к солнцу ее непроницаемость, были живым воплощением натурфилософской мифологии о духе, скрытом в мире материи. Изысканные и разнообразные орнаментальные формы цветов трактовались часто как символические проявления скрытого в глубине материи «внутреннего» и «невидимого». Не случайно именно цветы стали основным сюжетом для живописной натурфилософии, созданной в начале XIX века Отто Рунге. Среди художников, работавших непосредственно рядом с Гуро, цветы особенно интересовали Н. Кульбина. В работах Кульбина главное ощущение — напряжение тайны и даже драматизма, которыми окутаны его цветы. Этому соответствует и напряженная, взрыленная, как бы колеблющаяся фактура многих его картин, словно передающая тяжелое дыхание красочной материи. У Гуро (например, в «Ирисах»), напротив, подчеркнута прозрачность краски, ее невесомость и неосязаемость. Кроме того, она (в отличие от Кульбина) практически никогда не изображает букетов цветов, т. е. цветов сорванных, осязательно освоенных. Осязательный контакт с вещью для Гуро всегда второстепенен, что довольно неожиданно на фоне фактурных увлечений в ее кругу.

В натурфилософских рассуждениях Рунге два начала — камень и вода являют собой символическое воплощение первооснов всего мироздания. «Мы ощущаем, что в ожесточенной борьбе между собой пребывают вечное начало, неумолимо суровое и наводящее ужас, и начало сладостной, вечной, безграничной любви, — они противостоят друг другу, как жесткое и мягкое, как камень и вода... Чем грубее их стычка, тем дальше от совершенства вещь, но чем более объединяются они между собой, тем ближе вещь к своему совершенству»⁵⁰. Рисунки камней Гуро словно демонстрируют зримое воплощение этой концепции. На них камни предстают почти прозрачными, словно соединенными с «водой», преодолевшими свою подчиненность непроницаемой и тяжелой материи.

Вообще, в мире природы для Гуро не существует никаких оппозиций небесного и земного, живого и неживого, растительного и минерального. «Нет во вселенной пустого места, — утверждает герой ее романа “Бедный рыцарь”, — и все дух и душа везде»⁵¹. Растительный и шире — земной мир в пейзажах Гуро (и литературных, и изобразительных) подчеркнуто устремлен вверх, а небесное пронизывает собой земные стихии («нежное падшее небо, опустившее к земле ладони ласки»).

Многие пейзажи Гуро как будто увиденны детским взглядом, свободным от рассудочности и априорности. В эстетике романтизма культ детства воплощал одну из важнейших сторон романтического мироощущения, связываясь не только с образами невинности и чистоты в их лирическом переживании, но и с определенной философией истории, запечатленной в стихии жизни, в ее органических процессах. «Где дети, там золотой век» — так формулировал эти воззрения Новалис. Образ младенца занимал одно из центральных мест в натурфилософских построениях, и прежде всего в алхимии, символизируя последний этап в процессе трансмутации, когда материя предстает в очищенном, возрожденном к новой жизни состоянии. Пейзажи Гуро, увиденные детским, младенчески чистым взглядом, также воссоздают грезы о золотом веке, о земле просветленной, уже пережившей свой Апокалипсис. У многих художников ее круга (Ларионов, Кульбин, Д. Бурлюк) инфантилизм реализуется в гротесковой манере. Он понимается, скорее, как разрушительная энергия золотого века, резко, демонстративно и воинственно вторгающаяся в «ветхий» мир и деформирующая его. У Гуро этого нет. Нет крученыховского «зло деформировать натуру было так радостно после рабского и тупого следования ее случайным обрывкам»⁵². Для Гуро природа никогда не представляет что-либо внешнее, но только отражения ее «внутреннего пейзажа», и чем глубже она проникает в природу видимую, тем яснее проступает в ее пейзажах внутренняя природа человека.

Интуитивное проникновение в логику традиционных натурфилософских построений стало для Гуро основой ее своеобразной «религии» красоты, в которой христианская идея спасения, искупления и жертвы реализуется через искусство и творчество. Именно в этом ключе Гуро

рассматривала и авангардный эксперимент в искусстве своего времени. В дневнике она пишет: «Момент спасения вне времени и пространства — кубисты. Перспектива устраняется. Победа над временем и пространством как бессмертие. Появились уже люди, видящие глазами ангелов совмещающие в одном миге пространство и время. Они способствуют спасению...»⁵³.

¹ *Новалис*. Ученики в Саисе. СПб., 1995. С. 189.

Некоторые исследователи прослеживают эту линию сакрализации природы в западной живописи вплоть до современности: от Фридриха и Рунге, Тернера и Пальмера через мастеров эпохи модерна до различных версий абстрактного искусства. — *Rosenblum R. Painting and the Northern Romantic Tradition*. N.Y., 1975.

² *Коневской И.* Стихи и проза. М., 1904. С. 137.

³ См.: *Миц З.* Футуризм и неоромантизм. К проблеме генезиса и структуры «Истории Бедного рыцаря» Ел. Гуро // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 822; *Миц З.* Неопубликованное произведение Гуро «Бедный рыцарь» // *Russian Literature*, 29. Amsterdam, 1991; *Усенко Л.* Русский импрессионизм и Елена Гуро // Е. Гуро. Небесные верблюжата. Ростов-на-Дону, 1993; *Гурьянова Н.* Толстой и Ницше в «творчестве духа» Елены Гуро // *Europa Orientalis*, 13, (1) 1994.

⁴ Следует отметить, что творчество Гуро, конечно, не позволяет говорить о натурфилософских концепциях в собственном смысле слова, но только об отдельных мотивах или отдельных элементах, обнаруживающих некоторые параллели в традиционных версиях натурфилософии.

⁵ См. ст. *Усенко Л.* Русский импрессионизм и Елена Гуро // Е. Гуро. Небесные верблюжата.

⁶ *Фламарион К.* Земля. СПб., 1911. С. 127.

⁷ *Фламарион К.* Бог в природе. СПб., 1869. С. 5.

⁸ Цит. по: *Guro E. Selected Writings from the Archives*. Ed. A. Ljunggren & N. Gourianova. Stockholm, 1995. P. 122.

⁹ Со второй половины XIX века внутри спиритуализма все большее значение стала получать тенденция к слиянию с научными исследованиями, что, безусловно, должно было импонировать представителям нового искусства. В 1882 году в Англии было создано Общество психических исследований с целью изучения с научной точки зрения различных феноменов, наблюдающихся во время спиритических сеансов (телепатия, медиумизм, гипноз и проч.). Президентами этого общества в разное время были, в частности, Уильям Крукс и психолог Уильям Джеймс. В России проблемами спиритуализма серьезно интересовался Бутлеров, написавший несколько специальных работ, посвященных этой теме.

¹⁰ *Гуро Е.* Дневник // *Guro E. Selected Prose and Poetry*. Stockholm, 1988. P. 61.

- ¹¹ Матюшин М. Опыт художника новой меры. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 2. В какой мере Гуро могла быть знакома с кругом специальной литературы по оккультизму и алхимии (кстати, в огромном количестве издававшейся в России в начале XX века — см., напр.: Антошевский И. Библиография оккультизма. СПб., 1911) — этот вопрос требует специального исследования. Можно указать, что среди знакомых Гуро и Матюшина меценат Союза молодежи Л. Жевежеев обладал известной многотомной коллекцией рукописей (предположительно происходивших из библиотеки Новикова) так называемой «герметической библиотеки», включавшей в себя различные масонские и мистические сочинения.
- ¹² Матюшин М. Русские кубофутуристы // Гуро Е. Небесные верблюда. С. 270.
- ¹³ О Добролюбове см.: Русская литература XX века / Под ред. С. Венгерова. Кн. 3. М., 1911; Азадовский К. Путь А. Добролюбова // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та. Вып. 459. Тарту, 1979.
- ¹⁴ Коневской в своей статье «К исследованию личности Александра Добролюбова», несмотря на резкую перемену в жизни, все-таки связывал «жест» Добролюбова с его прежними романтическо-декадентскими исканиями: «Чтобы осуществить свой замысел о сотворении своего мира вне человеческих чувств и вне человеческих мыслей, вне тела и вне ума, этому человеку оставалось выбрать, как наиболее целесообразный путь, цельное тайноведение и тайнодействие, упражнения в тех состояниях иного сознания, которые были известны чистым мистикам всех веков... Таков прямой путь к перерождению сознания силою одной личной воли. По-видимому, оставив словесное творчество Александр Добролюбов и стал на этот путь». — Коневской И. К исследованию личности А. Добролюбова // Добролюбов А. Собрание стихов. М., 1900. С. 6–7.
- ¹⁵ Guro E. Selected Writings. P. 98.
- ¹⁶ Ibid.
- Можно указать также достаточно много непосредственных параллелей между эстетикой и, главное, философией творчества Добролюбова и Гуро. Исследователи творчества Добролюбова отмечают такие свойства его ранних вещей, как импрессионистичность, «зыбкую границу между поэзией и ритмической прозой», которые могут быть адресованы и произведениям Гуро. В своей книге стихов «Natura naturans. Natura naturata» Добролюбов стремился разрядить плотность текста, активно вводя в него многочисленные паузы в виде отточий, а для названия своих произведений он нередко использовал музыкальную терминологию. И как подчеркивает исследователь его творчества, «уже в первой книге Добролюбова отчетливо проявилось его стремление уйти от слова, от образа и формы в область “несказанного”, неоформленного, иначе — в область молчания» (Азадовский К. Указ. соч. С. 125). Гуро в своей книге «Шарманка» также стремится достичь пробелов, просветов в плотности текста, используя аналогичный прием — пауза в виде отточий, а некоторым своим произведениям она также дает музы-

кальные названия. Резко негативное отношение к цивилизации, к городской жизни — еще один общий мотив и для Гуро, и для Добролюбова («...выслушай город — я тебе объявляю: / Смертью дышат твой мрак и краса твоих стен». — *Добролюбов А.* Из книги невидимой. М., 1905, С. 65). Эти антигородские интонации сочетаются в творчестве Добролюбова и Гуро со своеобразным культом земли. Еще один общий и для Гуро, и для Добролюбова мотив связан с обращением к фольклору как к образцу «внелитературного» творчества.

¹⁷ *Добролюбов А.* Из книги невидимой. С. 63, 113.

¹⁸ *Guro E. Selected Prose.* P. 144.

¹⁹ *Бердяев Н.* Самопознание. М., 1990. С. 184–186.

²⁰ Там же. С. 185.

²¹ *Guro E. Selected Prose.* P. 91.

²² *Добролюбов А.* Из книги невидимой. С. 54.

²³ В контексте интересующей меня темы особое значение может иметь творчество Отто Рунге, являющееся если не прямым источником, то одной из важнейших параллелей для понимания свойственного Гуро восприятия природы. Влияние его философии природы на формирование модерна отмечалось во многих работах, посвященных творчеству Рунге. «В конечном счете представляется, что югенд-стиль вышел из тематической и иконографической субстанции художественного мифа о природе, какому в Германии положил начало Рунге своими Временами» (цит. по: Эстетика немецких романтиков. М., 1987. С. 675).

Поездка Гуро в 1900 году в Берлин дает основания предполагать, что она могла видеть образцы немецкого романтического пейзажа. Кроме того, еще в 40-е годы XIX века братом Рунге было осуществлено издание его писем. Возможно, Гуро могла быть непосредственно знакома с этой публикацией, так как хорошо владела немецким языком. Однако больше оснований предполагать наличие общих источников для мифологии природы у немецкого романтика и Гуро. И вероятнее всего, этим общим источником была опять же философская мистика Я. Беме, на которую Рунге ссылается во многих своих письмах и которая, как уже отмечалось, была необычайно популярна в России.

²⁴ *Guro E. Selected Writings.* P. 106, 107.

²⁵ *Ibid.* P. 84.

²⁶ *Ibid.* P. 82–83.

²⁷ *Ibid.* P. 94–95.

²⁸ *Ibid.* P. 95.

²⁹ *Ibid.* P. 95.

³⁰ *Guro E. Selected Writings.* P. 126.

³¹ *Guro E. Selected Prose.* P. 39.

Аналогичные мотивы можно отметить и в мифологии природы у многих немецких романтиков, например, у Рунге: «...природа радуется свету, который Бог пролил на землю, чтобы утешить ее. Так

Земля формируется — словно зародыш в яйце, и, когда придет пора великих родов мира, тогда и она будет вызволена и искуплена». — *Отто Рунге*. Из писем // Эстетика немецких романтиков. М., 1986. С. 462.

- ³² Определение Руланда. Цит. по: *Юнг К. Г.* Символ превращения в мессе // Юнг К. Г. Ответ Иову. М., 1995. С. 273.
- ³³ Определение из «*Aurelia occulta*». Цит. по: *Юнг К. Г.* Дух Меркурий. М., 1996. С. 35–36.
- ³⁴ *Юнг К. Г.* Символ превращения в мессе. С. 273.
- ³⁵ *Гуро Е.* Бедный рыцарь // Гуро Е. Небесные верблюда. С. 162–163.
- ³⁶ Это свойство отмечали многие критики, писавшие о творчестве Гуро в начале XX века. Закржевский в своей книге о футуристах писал о Гуро: «Она умела сливаться с никому неведомой душой мебели, пустых старинных комнат, детских и улиц, предметы оживали под ее пером, сквозили темной своей жизнью». — *Закржевский А.* Рыцари безумия. Футуристы. С. 140. Аналогичные свойства у Гуро отмечал и Виктор Ховин: «Радостная в ясновидениях своих, она всегда бежит от отвлеченных и общих понятий, обезличивающих мир и вещи, и всегда стремится к конкретному, к проникновению внутрь предмета, к слиянию с его индивидуальной природой, к слиянию с постоянной, непрерывной творческой изменчивостью, текучестью жизни». — *Ховин В.* Ветрогоны, сумасброды, летатели... // Очарованный странник. Альм. весенний. СПб., 1916. С. 11.
- ³⁷ См. об этом: *Jung C.G.* *Alchemical Studies*. Princeton, 1983; *Fabricius J.* *Alchemy*. London, 1994; *Юнг К. Г.* *Aion*. М.; Киев, 1997.
- ³⁸ Аналогичные воззрения на природу искусства, базирующиеся на неопифагорействе, отмечают в творчестве В. Хлебникова: «Неопифагорейство Хлебникова не удовлетворялось обнаружением закономерностей: оно поддерживало задачу активного воздействия на мир, сближая его с ветвью оперативного магизма внутри этого течения». — *Силард Е.* Математика и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре. Bern; Peter Lang, 1991. С. 341.
- ³⁹ *Гуро Е.* Небесные верблюда. С. 269.
- ⁴⁰ *Guro E.* *Selected Writings*. P. 98.
- ⁴¹ Там же. P. 49, 57.
- ⁴² Так, например, в алхимической традиции созерцание, медитативное состояние было условием постижения одного из главных деятелей в природной мистерии — Меркурия. «Вплоть до второй половины XVII века, — как подчеркивает Юнг, — Меркурия считали потаенной в человеческом теле, т. е. в материи, *veritas* [истиной], которую надлежало познавать при помощи медитации, или *cogitatio*, размышления». — *Юнг К. Г.* Символ превращения в мессе. С. 326.
- ⁴³ *Добролюбов А.* Из книги невидимой. С. 186.
- ⁴⁴ Там же. С. 141.
- ⁴⁵ *Гуро Е.* Бедный рыцарь. С. 208.
См. аналогичную тему у Добролюбова: «Соединение, соединение — вот слово, которое я нашел в народе. Вместо разделения соединение

всего, вместо сухого рассудка всеобъемлющее духовное устремление». — Добролюбов А. Из книги невидимой. С. 4.

⁴⁶ Иванов В. Marginalia // Труды и дни. 1912. № 4–5. С. 45.

⁴⁷ Guro E. Selected Prose. P. 50.

⁴⁸ Guro E. Selected Writings. P. 63.

⁴⁹ Guro E. Selected Prose. P. 63.

⁵⁰ Рунге О. Из писем // Эстетика немецких романтиков. С. 451–452.

⁵¹ Гуро Е. Небесные верблюда. С. 206.

⁵² Крученых А. Наш выход. М., 1996. С. 38.

⁵³ Гуро Е. Дневник. РГАЛИ. Ф. 134.

1997 г.

«ПРЕДМЕТНОЕ УМОЗРЕНИЕ» (Визуальный образ текста в кубофутуристической эстетике)

Концепция взаимодействия поэзии и живописи, сложившаяся в русском кубофутуризме, стала одной из наиболее продуктивных форм воплощения новой философии авангардного искусства 1910-х годов. Стремление живописцев и поэтов представить в художественном произведении синтетический образ «внутренней» и «внешней» реальности, актуализация проблем целостного, интуитивного знания и восприятия, включение в структуру поэтических и живописных произведений действенных, акционных элементов, а также «еще темных неосознанных психо-физических рядов» — все это служило основой для разработки в футуристическом искусстве темы взаимодействия поэзии и живописи.

Как символическое отражение взаимосвязи двух уровней реальности — внутренней и внешней — взаимодействие двух искусств в творчестве кубофутуристов было связано с кругом общеэстетических, философских и мировоззренческих вопросов, определявших как конкретные поиски новых средств художественной выразительности, так и более общую проблематику культуры начала XX века.

«Мир становится точно сквозным»¹, сама материя, плоть мира воспринимается не иначе, как в соотношении с началами духовного порядка; видимое, чувственно воспринимаемое прочитывается как отзвук мира незримого — все это постоянные мотивы русской культуры начала века. Наиболее последовательно они были разработаны в символизме. Именно на этой почве — своеобразного отзвука одной реальности в языке другой — осуществлялось в символизме взаимодействие искусств. При этом существенно отметить, что в основе его лежала панмузыкальная концепция. И в слове, и в живописном произведении подчеркивалась и выявлялась их музыкальная природа.

Эстетика кубофутуристов во многом продолжала эту проблематику времени. «Увидеть и воплотить невидимое, которое открывается “духовному зрению” — вот существо посткубистических исканий в русской живописи»². Однако для футуристов более значимой оказывается, говоря условно, панживописная концепция. В самой природе живописного искусства, по их убеждению, были заложены конкретность и зримая воплощенность художественной идеи.

В процессе перевода незримого мира в зримые формы символисты акцентировали сам факт их открытости друг другу, их отражаемость

друг в друге. Футуристы же подчеркивают принципиально новое состояние мира, где уже нет разделения на внутреннее и внешнее. Преодоление разорванности между чувственной формой и «душой» знака стало для кубофутуристов одной из основных проблем в процессе взаимодействия поэзии и живописи. Безусловно, ее интерпретация опиралась и на христианский догмат «воплощенного Слова», и на иконописную традицию «изображенного слова». Некоторые параллели футуристическим концепциям новой азбуки, нового языка можно найти в еще более древних пластах культуры, наделяющих слово и букву магической реальностью, в своеобразной алфавитной магии, уподоблявшей каждую букву первоэлементам космической реальности, а ее начертание и произнесение, сложение из букв слов — процессу сотворения мира. Существенной особенностью футуристической трактовки этой темы была программная установка не на отвлеченно-понятийную или условную форму, а на чисто архаический реализм, живой мифологизм мышления и творчества.

Идея магической реальности слова и — шире — всего искусства была близка и символистам. Однако главной для них была магия звука. Причем не звука голоса, а звука чистого — музыкального. Звуковая магия переносилась и на живопись. Футуризм же ставит акцент на магии самого процесса воплощения. Поэтому в звуковой инструментровке поэзии для него более существенной оказывается ориентация на голос, на сам процесс произнесения, сопряженный с телесной практикой. В. Шкловский нашел точную метафорическую формулировку этого свойства футуристической поэзии: «Звуки в стихотворении должны ощущаться почти физиологически... Это танец, это движение рта, щек, языка и даже пищевода, легких»³. Поэтому и в живописи подчеркивается все связанное с фиксацией непосредственной работы художника с материалом. Отсюда особая чуткость к материалу живописи, особое пристрастие к следам рукотворности в произведении. Иными словами, ко всему тому, что связано с процессом воплощения, одевания идеи в плоть⁴. Так как именно в «наибольших уплотнениях» материи футуристы угадывают «великую символику воплощения»⁵.

Идеалом будетлян можно считать предметное умозрение. С ним связаны и установки на выявление «самосвойственности» поэтического и живописного искусства, раскрытие их конкретно-материальной природы — живописи как таковой, слова и буквы как таковых. «Выразить себя в искусстве — материальный процесс», — замечает Д. Бурлюк⁶. Этот образ предметного мышления откликается примерно в одинаковых метафорах теоретических работ. И для живописи, и для слова он ассоциируется с восстановлением каркаса, архитектурной системы или «скелета» словесного и живописного организма. В книге о фактуре В. Марков отмечает унифицированную и нивелирующую природу современной краски: «Наша фактура изготавливается Мевесом на масле и потому наша живопись лишена скелета»⁷. Н. Бурлюк в статье

«Поэтические начала» высказывается более категорично: «При переходе от вещевого (письма) через символическое к звуковому письму мы утратили скелет языка и пришли к словесному рахитизму»⁸.

Это желание предметной конкретности было связано и с отрицанием футуристами существовавшей системы живописи, построенной преимущественно на рациональном принципе соотнесения означающего (изображения) с означаемым (предметом), — системы, в наибольшей степени соответствовавшей отвлеченному от живого опыта письму как мнемотехнике и языку, оперирующему застывшими словами-понятиями. Восстановление конкретности, реальности в чувстве языка, в восприятии живописи было связано с возвращением живописи ее собственной умозрительной природы, а слову — его связи с конкретностью жизненного опыта.

Одно из направлений в разработке проблемы взаимодействия поэтического и живописного языка у будетлян связано со снятием всех наслоений времени и выходом к наиболее первичным условиям возникновения искусства слова и искусства изображения. Этот процесс шел в направлении исчерпания, доведения до пределов возможностей того и другого искусства. С одной стороны, происходило постепенное приближение живописного изображения к знаковости, сближение его с беспредметным символизмом буквы. С другой — актуализация в поэтическом произведении его до-рациональных, до-языковых истоков, отсылающих к чувственному опыту зрения и осязания. И для поэзии, и для живописи это оказывалось движением за собственные пределы, но к предполагаемому единству истока, к своей предыстории. Можно сказать, что это был не столько процесс взаимодополнения, сколько, говоря условно, процесс взаимоисчерпания в формах, установленных наличной культурной традицией.

Так, сопровождающие многие футуристические издания рисунки напоминают зачастую упражнения в каллиграфии, запечатлевающей «характер духа» и уподобляемой в традиции дальневосточного искусства «живописи сердца»⁹. Они существуют на грани между рисунком и идеограммой. Многие состоят буквально из двух-трех линий, одного росчерка кисти. Они еще сохраняют в себе признаки изображения какого-либо предмета, человеческой фигуры или лица, но в то же время все более напоминают формы, фиксирующие отпечаток внутреннего ритма и чувства художника, чертившего их. В этих рисунках форма оставлена в открытом состоянии. Ее предельный лаконизм, ее полужавленность апеллируют при восприятии не к мгновенному узнаванию и механическому извлечению смысла, а к созерцанию, напоминающему процесс складывания слова неумелым чтецом, к угадыванию смысла изображения в абстрактных линейных сочетаниях, подобных буквенным. Они приучают к чтению-созерцанию, к зрению-пониманию, делают его в буквальном смысле умозрением — умным зрением. Переход от чтения рисунков-идеограмм к чтению собственно буквенного простран-

ства дает особый эффект, освобождая, в свою очередь, восприятие буквенного знака от автоматизма, оживляя в нем его изобразительную природу, конкретизируя, овеществляя саму зрительную форму языка. Такое пространство футуристических книг, предполагающее возможность метаморфозы буквы и рисунка, оказывается одновременно пространством отрицания письма и изображения в их раздельности, противоположности.

В связи с этим можно говорить также о формировании в кубофутуризме концепции единого пространства для существования знака независимо от его природы (живописной или словесной) и его расположения — в плоскости картины или книжной страницы. Пространства, где в знаках и образах (живописных или словесных) воссоздаются «пути-письмена душевных движений»¹⁰. Пространства, в котором свободно существуют часто самые алогичные образы, в котором игнорируются законы «бодрствующего сознания», так как его «нелепые формы не эхо и калька природы, а эхо внутренней психики творца»¹¹. Язык искусства, рожденного в этом пространстве, связан с мифологемами многих футуристических текстов о «восстановлении первоначальной чистоты», возрождении «первобытного чувства родного языка»¹². Он всегда трактуется как противоположный языку существующего искусства, утратившему «письмена первоначалья» — письма языка посредника двух миров: внутреннего и внешнего.

Инструмент этого воскрешаемого футуристами языка искусства — интуиция. «Только интуитивное начало вводит нас в мир», — пишет О. Розанова¹³. Крученых говорит о «современной стремительной душе, воспринимающей мир живо и непосредственно (интуитивно), как бы входящей в вещи и явления, трансцендентное во мне и мое»¹⁴. В таком пространстве искусства-интуиции не существует строгого разграничения словесных и зрительных образов — и те и другие воспроизводят единый прообраз, имеют единую природу.

Кубофутуристы отказываются от воспроизведения в стихах или в живописи эмпирического пространства. Оно для них утрачивает качества непрерывности, связности, самостождественности. «Во все пространственные измерения замешивается время»¹⁵, создавая известную футуристическую симультанность, сплавленность в одно не только различных пространств эмпирического мира, но и психических, «внутренних» пространств. «Мы стали видеть здесь и там. Иррациональное (заумное) нам так же непосредственно дано, как и умное... Мы стали видеть мир насквозь»¹⁶.

Концепция симультанности в искусстве, разрабатывавшаяся футуристами, давала один из возможных путей к наглядному представлению такого «сквозного» мира. Другой вариант связан со своеобразной мифологизацией пространства, приданием ему черт антропоморфности или его одушевления. Эти мотивы постоянны в поэзии футуристов:

Волга! Волга!
Ты ли глаза-трупы
Возводишь на меня?

(В. Хлебников)

Смотрело небо в белый газ
лицом безглазым василиска.

(В. Маяковский)

Лезем земле под ресницами вылезших пальм
выколоть бельма пустынь,
на ссохшихся губах каналов —
дредноутов улыбки поймать.

(В. Маяковский) ¹⁷

Живопись также предлагала свой вариант «одушевления» пространства — через «одушевление» самой красочной материи, через воспроизведение на футуристических картинах самого процесса вчувствования, интуитивного вхождения в предмет, в пространство. При этом существенную роль играла сплавленность в единое целое внутреннего творческого импульса, жеста художника при письме и его фиксация в материале, в линиях и прикосновениях кисти.

Пространство футуристических книг и картин — это всегда пространство одновременного проявления разных уровней реальности. Оно обладает и в живописи, и в книгах рядом общих характеристик, указывающих на его неэмпирическую природу.

Пространство футуристической книги организуется не как стройное и связанное целое, а как своеобразный дисконтинуум. Оно насыщено пустотами, аритмией и диссонансами, принципиально фрагментарно и лишено линейной, причинной связности. И при рассмотрении этих книг как целостного организма при всей их очевидности и ясности всегда остается некая «изнанка», нечто ускользающее от языка понятий.

Аналогичны были и законы самих поэтических произведений, размещавшихся на страницах футуристических изданий. Крученных так, например, характеризовал особенности ритмики в поэзии Хлебникова: «Ритм Хлебникова отличается неожиданностью ходов и поворотов. Читатель словно оказывается в новом заповеднике и не знает, что его ждет на повороте... ритмический рисунок Хлебникова неожидан и асимметричен»¹⁸. По тем же принципам организовано и текстовое пространство оперы Крученных «Победа над солнцем». Н. Харджиев отмечал такие характерные для текста оперы (как и для многих других вещей Крученных) структурные особенности: «Нарушение законов логики и грамматики, эллиптический синтаксис, необоснованные семантические смысловые скачки, «произвольная новизна слов», свободное чередование прозаических реплик и стихов»¹⁹.

В живописи — скажем, на алогичных полотнах Малевича «Англичанин в Москве», «Авиатор» — пространство наделяется теми же свойствами. Оно прерывисто, в нем соединяются диспропорциональные и разномасштабные фрагменты, возникают провалы и пустоты — внеизобразительные красочные плоскости. Наконец, в нем одномоментно совмещаются реальности разных уровней: реальности языка — буквы, слова и реальности предметного мира. В какой-то мере это даже не столько изобразительное пространство, сколько пространство своеобразного знакового, приближающегося к пиктографии письма.

Единство природы изобразительного пространства и книжного отмечалось уже в древней традиции. Так, в средние века было распространено определение иконы как книги, подразумевавшее не только ее наглядность — книги для неграмотных, но и внутреннюю соприродность иконного письма слову. В более широком плане можно говорить о традиции своего рода сакральной географии, уподобляющей весь внешний мир пространству, исписанному знаками, подобно страницам книги, и породившей устойчивую метафорику.

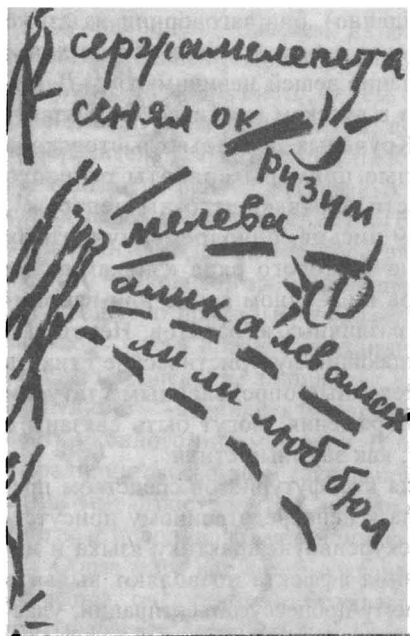
Образ мира как книги сохранял свое значение и в Новое время. Эта метафора, очевидно, учитывалась кубофутуристами. Но скорее всего учитывалась в перевернутом виде. Не внешний мир трактовался подобием книги с ее логоцентристской структурой, а книга представляла подобием природного пространства. Естественным и не подчиненным рассудку законам природы уподоблялось и все искусство. «Законы творчества — законы природы», — утверждал Н. Кульбин²⁰. Д. Бурлюк рассматривал всю историю искусства не иначе, как в связи с общими фазами эволюционного процесса в природе и историей геологии Земли²¹. С этим же кругом образов связано и определение слова как «живого организма». «Словесные организмы» существуют по законам, общим для мира природы: «словесные организмы борются за существование, живут, размножаются, умирают»²². Эта инверсия вносила коррективы в саму концепцию футуристической книги (или картины). Чтение такой книги (или восприятие картины) организовывалось не по принципу рационального соотношения знака со своим обозначаемым, а скорее уподоблялось обживанию природного пространства. Тем самым футуристические произведения актуализировали незлиминируемые из сознания, из ткани мышления комплексы чувственных, до-рефлексивных впечатлений, отсылающих к телесному опыту, не поддающемуся рациональному контролю. Поэтому эпатажные заявления главного издателя футуристических книг Крученых вроде «читать в здравом уме возбраняю» или «в позоре безмыслия жизнь мудреца», предвалявшие некоторые книги²³, весьма точно соответствовали общей структуре его изданий.

Известно, что Крученых опирался, как на своеобразную традицию, на опыт экстатических состояний в религиозной практике, главным образом сектантской. «Обуреваемые религиозным вдохновением (а ре-

лигиозное вдохновение всегда возвышенно), они заговорили на языке «духа святого»... И вот получилось новое слово, которое уже не ложь, а истинное исповедание веры, «обличение вещей невидимых»²⁴. Д. Коновалов в статье «Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве», откуда взяты приводящиеся Крученых образцы хлыстовского словотворчества, описывая различные примеры «работы речевого аппарата, вырвавшегося из-под власти управлявшего им центра»²⁵, неоднократно указывает на практику письма, одновременную этому процессу. Точнее — на визуализацию звукового ряда «знаками», не имеющими, как правило, эквивалентов ни в одном языке или напоминающими разрозненные компоненты различных алфавитов. Некоторые изобразительные элементы, сопровождающие футуристические стихи в литографированных книгах и не наделенные определенным статусом буквенного знака, орнамента или изображения, могут быть связаны с этой экстатической практикой так же, как заумные стихи.

Состояния аффекта становятся для кубофутуристов средством преодоления интеллектуализма и прорыва к непосредственному присутствию в мире до его разделения на дискурсивную практику языка и непосредственный опыт тела²⁶. Состояния аффекта позволяют выявить также моменты, предшествующие самому процессу объективации, улавливают следы творческой деятельности в ее абсолютном виде еще до ограничения конкретной формой или конкретным значением²⁷. Слово у Крученых всегда существует только в вероятностных отношениях с семантикой. Оно апеллирует скорее к подсознательному уровню восприятия, в большей степени даже к своего рода телесной интуиции, чем к понятийному уровню. Именно поэтому, говоря о стихах Крученых, И. Терентьев использует подчеркнута физиологическую метафорику: «Эти слова втираются в кожу сознания, животворя его!.. Такие книги не исправляются автором, не переписываются: они точный след крови, произвольно упавшей из наклоненного к бумаге пера; они пахнут фосфором, как свежие локоны мозга»²⁸. Некоторые рисунки в футуристических изданиях также воспроизводят скорее интуитивно угадываемые жесты, психологические импульсы, движения, предвещающие само изображение, подобно «артикуляционным движениям», предшествующим звуку.

«Поэтическое слово чувственно», «Мы хотим, чтобы слово смело пошло за живописью» — эти лозунги футуристических деклараций указывают на значимость для эстетики будетляна визуального компонента в произведении искусства как начала, выводящего за пределы рационализированного мышления. Поэзия футуристов дает многочисленные примеры усвоения «живописных» приемов. Это и введение смысловых и звуковых сдвигов в слове, в поэтической строке, сопоставимое с приемами кубистической живописи. Это и соотнесение содержания слова с его «начертательной характеристикой», и в целом повышенное внимание к визуальной структуре, форме стиха. Это и возрастание в фу-



А. Крученых. Страница из книги
«Взорваль». 1913

туристической поэзии звукового ряда согласных, по определению будетлян, — «носителей цвета, понятий фактуры». Это и сама образность многих поэтических произведений футуристов, основанная преимущественно на зрительных и цветовых представлениях, отмечавшаяся многими исследователями. В более широком плане можно говорить и об ориентации структуры поэтического языка кубофутуристов на передачу предметного, пространственного восприятия, выражающуюся, в частности, в игнорировании линейного времени, в котором традиционно разворачивается текст литературного произведения, в стремлении воспроизвести одномоментное, зрительно-пространственное восприятие. В этой связи можно указать и на замечание Д. Бурлюка о возможности

«анализа литературного произведения с точки зрения натурфилософии, как пространственно-временного факта»²⁹.

В то же время существенным слагаемым этого процесса было и обратное — влияние на живопись идей, разработанных в футуристической поэзии. Речь прежде всего идет о новом подходе футуристов к проблеме почерка, визуального образа текста. А шире — к проблеме письма как способу фиксации психических процессов, как к своеобразным стенограммам духовного мира и волевых импульсов.

На значение зрительного образа письма для понимания не только индивидуальных характеров, но и целых исторических эпох указывал еще в 1904 году Н. Федоров. Его статья «О письменах», напечатанная в одном из номеров журнала «Весы», была известна футуристам и оказала на них определенное влияние. Федоров, в частности, писал: «Формы букв говорят гораздо больше слов, говорят искреннее их, формы букв неподкупнее слов». Изучение «языковой формы» дает, как пишет автор, возможность «открывать перемены настроения, совершавшиеся в духе поколений, и притом перемены в самых существенных чертах»³⁰. В этой же статье Федоров указывает на историческую близость письма и живописи, «которая была первою грамотою».

Интерес к проблемам письма сопутствовал первым же выступлениям нового искусства. Еще в 1909 году Н. Кульбин организовал выставку

«Треугольник», на которой наряду с живописью были представлены рукописные автографы литераторов, интересующие многих, по словам Кульбина, как отражение личности писателя. Комментируя концепцию выставки, Кульбин отметил общность законов литературного и живописного творчества: «Писатель, творящий картину из слов, переживает впечатление (*impressio*), сходное с впечатлением живописца»³¹. Это скорее интуитивное ощущение сходства было развито позднее в целую программу.

«В почерке полагая составляющую поэтического импульса», утверждая, «что настроение изменяет почерк во время написания, что почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов»³², футуристы ставили проблему почерка (зримого образа письма) как вопрос о возможности воплощения в чувственных формах нематериального опыта, переживаемого человеком. Д. Бурлюк писал: «Почерк есть нечто свойственное всему телу данной особи. Он так же индивидуален, как его внешность, и вполне выражает человека. Линейная концепция, его дуги, кривые (их напряженность) измерения углов совпадут (в среднем) при исследовании: с линейным выражением наносившей линии на плоскость особи»³³.

Эти идеи оказали определенное воздействие на живописцев. Как в почерке можно угадать состояние души пишущего, так и живопись способна воплощать внутренние ритмы художника, создающего картину. Эта установка, сближающая живопись с письмом, раскрывает их внутреннее родство и трактует именно живопись как предисторию письма, его прообраз.

Интерпретация изобразительного произведения как своего рода письма, как «эха внутренней психики творца» сказывается в акцентировании в живописи и графике элементов, связанных с самим процессом написания, с «почерком» живописца. С этим связано и возрастающее значение такой категории, как ритм. Причем интересует футуристов не столько ритм изображения, не декоративные возможности ритмизации картинной плоскости, сколько ритм обработки картинной поверхности, ритм письма, передающий движение руки художника. Акцентируется линия, воспроизводящая уже не столько предмет, сколько сам жест ее начертания. Линия, понимаемая как след, оставленный рукой, идущей за эмоцией, настроением³⁴. В этом плане близко и понятие «фактуры» у Д. Бурлюка, трактуемое как ландшафт картинной поверхности, «сохранившей неровностями чела своего картину титанического разбега, водоворота сил подъема, вдохновений»³⁵.

Здесь же можно отметить и характерную для почти всех футуристических изданий тенденцию к образно-изобразительному истолкованию самого письма, буквы. Буквы в футуристических книгах не только прямо соотносятся с какими-либо изобразительными мотивами, как, например, в «Изборнике» стихов Хлебникова, оформленном П. Фило-

щий характер буквам в древнерусских книгах. И если в отношении древнерусской рукописной книги с долей условности можно говорить об индивидуальном почерке, так как он всегда ориентирован на приближение к надиндивидуальному образцу начертания буквы, заданному в уставах древнерусского письма, то для футуристов существенно именно не нейтральное, не норма в письме, а субъективный жест, индивидуальный почерк. Буквы на страницах футуристических книг иногда как бы выпрыгивают, выскакивают из строки, фиксируя динамику эмоций писавшего. Внутри одной строки они могут менять, например, характер наклона. Так, в книге «Утиное гнездышко... дурных слов» на некоторых страницах часть одной строки написана почерком с наклоном слева направо, а часть — в обратном направлении, воссоздавая своеобразный ритмический диссонанс. На страницах футуристических книг не выдерживается, точнее, часто принципиально нарушается и строго соблюдавшаяся в древнерусском письме иерархия букв — четкое выделение букв заглавных. У футуристов заглавные буквы часто «проглатываются», и текст представляет собой сплошной поток буквенной графики, как бы спешащей за «переживанием вдохновенного». Вместе с тем по сравнению с достаточно равномерным заполнением пространства листа письменными знаками в древнерусских рукописных книгах в футуристических изданиях увеличивается объем пустых пространств. Причем по своему характеру это не регулярные поля, а изломанные, случайные пробелы, также уподобляющие пространство футуристического письма скользящему и не имеющему строгой архитектоники внутреннему пространству субъективных эмоций и впечатлений.

Тем не менее в трактовке буквы и почерка в футуристических произведениях можно отметить и определенную эволюцию. От первых литографированных книг, во многом подражательных и не свободных от стилизации письма⁴⁰, футуристические издания переходят к почерку, фиксирующему прежде всего психический динамизм и развивающему эмоционально-образное истолкование буквы⁴¹. И наконец, в гектографических книгах Крученых 1917–1919 годов буквы предстают уже очищенными от психологизма и субъективной выразительности своего графического облика, приближаясь к метафизическому истолкованию письменного знака как чисто созерцательной категории. И уже вне стилизации, вне следования традиции трактовки внешних форм буквы в древнерусском письме эти издания оказываются приближены к истолкованию сущности буквы как пребывающей категории сознания и психики человека⁴².

Письменный знак как след или «эхо внутренней психики творца», не имеющий строгого семантического значения, — постоянный мотив футуристических книг⁴³. Эти «знаки-следы» напоминают чем-то изъятые из целостного контекста, целостного поля письма отдельные элементы. В них можно угадать что-то от виньеток и «буквенных завитков», от произвольных каракулей на полях, от росчерков и «жестов»

пера, фиксирующих сугубо индивидуальную манеру начертания. Их общее свойство — принадлежность к маргиналиям в структуре письма. Традиционное место для их существования — черновик.

Введение этого маргинального — черного — пространства в сферу эстетически значимого связано с уже упоминавшейся установкой футуристической эстетики на принципиальную прерывистость, фрагментарность. Черновое пространство являлось одновременно прообразом такой структуры художественного произведения, в которой рисунок и текст, или «помарки и виньетки творческого ожидания» и «графическая жизнь писмен» существуют как равноправные знаки единого творческого процесса. Неотъемлемой частью этого пространства была вариативность, и в нем с наибольшей естественностью могли реализовываться столь любимые будетлянами мотивы метаморфоз. Эта вариативность и метаморфозность черного пространства связана как с семантической неопределенностью отдельного знака, так и с открытостью, принципиальной незавершенностью произведения.

Эстетическое значение этих маргиналий, черновых элементов, пожалуй, с наибольшей последовательностью осознано в творчестве Е. Гуро. С приверженностью к открытым структурам и в литературных и в живописных произведениях были связаны и сопровождающие многие ее законченные рисунки следы черновой работы карандаша, освободиться от которых художница не стремилась. Черновые орнаменты линий, как бы на ощупь пробирающихся к форме, вводились в их структуру как полноправный элемент изображения.

С другой стороны, это черновое пространство хранило в себе свидетельства и запечатленные формы бессознательных — тeneвых — творческих процессов. И в этом аспекте оно также попадало в сферу интересов футуристов, стремившихся, по словам Крученых, «к угадыванию и выявлению, проецированию на экран стихов, еще темных неосознанных психо-физических рядов — ритмов, образов, звуков и проч.»⁴⁴.

Проблема нового принципа иллюстрирования также может быть отчасти связана с интересом футуристов к тeneвым аспектам творчества. Не случайным кажется и воспроизведение в футуристических изданиях чисто внешней формы черновика — с поправками, вписанными поверх строки словами, имитацией каракулей на полях и т. д. Характерно в этой связи и замечание Н. Харджиева о значении для иллюстраций Гончаровой и Ларионова табуированных тем, отсылающих как раз к сфере бессознательного: «Иллюстрации Ларионова и Гончаровой отличались не только гротескной деформацией реальных объектов, но и тенденциями к запретным (эротическим и “кошунственным”) темам»⁴⁵.

Многие исследователи называли отличительными чертами нового принципа иллюстрирования в футуристических книгах — «нахождение адекватных словесной динамике графических построений»⁴⁶ и рисунки, дающие разъяснение поэмы «не литературными, а живописными сред-

ствами»⁴⁷, т. е. своеобразный перевод словесных образов в визуальную форму. Сама установка на пересказ речи и словесных конструкций с помощью несловесных обозначаемых заставляет вспомнить основополагающий принцип «работы сновидения»⁴⁸. Выявление «еще темных неосознанных психо-физических рядов», которое было одним из главных инспираторов повышенного интереса футуристов к взаимодействию поэзии и живописи, закономерно подводило к «сновиденческому» пространству, к часто произвольному уподоблению принципов своего творческого метода приемам и законам «работы сновидения». Не случайна в этом смысле и характеристика оперы Крученых «Победа над Солнцем», данная И. Терентьевым: «Его драму нельзя читать: столько туда вколочено пленительных нелепостей, провальных событий, шарахающих перспектив, от которых станет мутно в голове любого режиссера. «Победу над Солнцем» надо видеть во сне или по крайней мере на сцене»⁴⁹.

Многие из рассмотренных выше принципов организации книжного пространства и — шире — кубофутуристической эстетики в целом — такие, как преобладание пространственно-образного мышления, принцип сгущений и концентраций в основе образов и композиций, одновременные «схватывание» различных свойств объекта и соотносённость знаков и образов с несколькими смысловыми рядами, отсутствие причинной зависимости и часто обратная зависимость, когда начало соответствует следствию, а конец — предпосылке, — также составляют основные законы грамматики и синтаксиса сновидений⁵⁰. Не случаен и определенный сюжетно-тематический ряд первых футуристических книг, как бы подталкивающий к такой «сновиденческой» образности и принципу иллюстрирования. Это мотивы своеобразного промежуточного существования: мир между «здесь и там», мир, вывернутый наизнанку, мир искаженный, потусторонний (см., например, сборники «Игра в аду», «Полуживой», «Мирсконца»). «Сновиденческий» по своей сути образ, скорее даже некое видение, стало источником вдохновения для Крученых при написании «Игры в аду»: «Он где-то прочитал о том, как играют в Монте-Карло: при зашторенных окнах, в духоте, при свечах — это дало идею «Игры в аду»⁵¹. Кульбин же упоминает о периоде своего творчества, когда он непосредственно обращался к «визионерской технике», «учился иметь художественные видения и писать прямо с них»⁵².

Еще один прием, весьма часто и программно использовавшийся кубофутуристами как в поэзии, так и в живописи, отсылает к механизму «работы сновидения». «Целый ряд явлений повседневной жизни... забывчивость, обмолвки, промахи и известный род заблуждений — обязан своим возникновением такому же психическому механизму, как и сновидение»⁵³. Здесь нужно вспомнить программную ориентацию футуристов на использование в своем творчестве «принципа случайного», основанного на понимании «красоты неумного, нелогичного». «Наши

художественные вкусы, — пишет В. Марков о европейском мышлении и соответствующем ему искусстве, — не могут мириться с разложением существующего мирозерцания, отказаться от “мира сего” и отдаться миру чувств, любви и снов... уйти в мир неконструктивный... в чистом виде принцип случайного не есть результат рациональных, сознательно направленных к известной цели процессов души и даже не игра человеческой руки, не регулируемой аппаратом мысли, а следствие совершенно слепых, посторонних влияний»⁵⁴. О «принципе случайного» пишет и Н. Бурлюк в статье «Поэтические начала»: «Чересчур все прекрасное случайно». И далее о двух «детях случая» — рифме и оговорке: «Рифма в почете, конечно, залуженном, оговорка же, *lapsus linguae*, — этот кентавр поэзии — в загоне»⁵⁵. Введение футуристами в ткань поэтических произведений оговорок, описок, случайных смещений, опечаток — факт, неоднократно отмечавшийся. Так, по словам Якобсона, «синтаксис Хлебникова характеризуется широким использованием ляпсуса, оговорки. Такова синтаксическая метатеза: обвита страусом пера; согнувшись в пламени святины»⁵⁶.

Другой творческий принцип, часто возникающий в футуристических произведениях и также косвенно соотносимый с механизмом сновидения, — реализованная метафора, когда происходит «оживление первоначальных предметных представлений», лежащих в основе условного образа⁵⁷. Эту реализацию тропов, сравнений и «проекцию литературного приема в художественную реальность, превращение поэтического тропа в поэтический факт, сюжетное построение» Якобсон отмечает как один из основных приемов в поэтических произведениях Хлебникова («Журавль», «Маркиза Дзэс») и Маяковского («Трагедия», стихотв. «Любовь»)»⁵⁸. Интересно, что аналогии принципу реализованной метафоры Якобсон видит в живописной иллюстрации, в частности в византийской миниатюре⁵⁹. Это указание существенно и в том плане, что средневековая книжная миниатюра, безусловно, учитывалась футуристами при создании собственных книг. Учитывалась и с точки зрения одного из примеров транскрипции внутреннего, внепредметного опыта в зрительных образах.

Угадывающаяся в творчестве кубофутуристов «сновиденческая» методология, выявляющая пласты бессознательного, позволяет указать на значение для взаимодействия поэзии и живописи поэтики мифа. Значение поэтики мифа для кубофутуристов может стать темой отдельного исследования. В данном случае я лишь бегло коснусь нескольких проблем.

Сами футуристы очень часто упоминают о мифе как об одном из важнейших слагаемых своего искусства. В тезисах доклада Маяковского «О новейшей русской поэзии» утверждается: «Связь нашей поэзии с мифом, в частности с русским, культ языка как творца мифа»⁶⁰. Аналогично рассуждает Н. Бурлюк: «Слово связано с жизнью мифа, и только миф создатель живого слова... критерий красоты слова — миф»⁶¹. Те же

положения выдвигаются в программном тексте кубофутуристов, опубликованном в «Садке Судей II»: «Мы считаем слово творцом мифа, слово, умирая, рождает миф, и наоборот»⁶².

Внутренняя соприродность футуристической эстетики структуре мифа находила для себя достаточно широкую культурную почву — от прямого обращения к архаическим культурам, проникновения художественной интуицией в природу мифологического мышления, использования опыта народного искусства до усвоения новейшей философии мифа через традиции романтиков, Ницше и творческие концепции своих предшественников символистов.

Именно особенности мифологического мышления часто угадываются в основе эстетических концепций кубофутуристов. С этим мифологизмом футуристического искусства может быть связан и ряд кардинальных для его эстетики положений, предопределивших интенсивный процесс взаимодействия поэтического и живописного искусства в его рамках. Это прежде всего преодоление противопоставления субъекта и объекта в процессе восприятия, пространственно-временной синкретизм, невыделенность логического мышления из комплексов эмоционально-чувственных и аффектированных переживаний.

Особо надо отметить влияние на футуристическую концепцию «слова-мифа» теории А. Потебни, устанавливающей сходство между происхождением слова и мифа. «Создание нового мифа состоит в создании нового слова, — утверждал Потебня. — Те же душевные процессы, которые производят слово, на известной ступени вместе со словом создают миф»⁶³. Мифы порождаются «внутренней формой слова», представляющей, в теории Потебни, чувственное выражение его семантики. В свою очередь, особенность мифа Потебня видит в его синтетической природе, в нерасчлененности в нем образа, представления и значения. Мифопорождающий механизм он рассматривает как свойство языка любого периода истории, указывая также, что «миф... несомненно может скрываться и в узкой сфере личности». Теория Потебни, возможно, влияла на опыты словотворчества футуристов, на их истолкование «слова-мифа».

Все это подводило «слово-миф» футуристической поэзии к закономерностям пластического, визуального мышления. Идеалом поэзии будутлян стали «слова, которыми можно видеть, слова-глаза, слова-руки, которыми можно делать»⁶⁴. Именно поэтому футуристическое «слово-миф» непременно должно было иметь свой особый «предметный», зримый образ. Должно было быть написанным. Футуристическая поэзия оперирует преимущественно теми словами, о которых говорит Н. Бурлюк: «Иные слова никак нельзя печатать, т. к. для них нужен почерк автора», «многие идеи могут быть переданы лишь идеографическим письмом»⁶⁵. Поэтическое слово будутлян одновременно беспредметно, отвлеченно (слово-число) и конкретно, чувственно (слово-миф). Оно ак-

туализирует архаическую творящую силу языка, запечатленную в мифе способность созидания мира и реального воплощения, уподобляет его структуру созидающим космическим ритмам. Или, по определению Хлебникова, эти футуристические «слова суть лишь слышимые числа нашего бытия»⁶⁶.

Мифологизм искусства будетлян имеет и более широкое значение. С самого момента своего появления футуризм выступает как целостная концепция, стремящаяся охватить все виды искусства. И все движение воспринималось и публикой, и критикой, а также реализовывалось самими художниками как всеобъемлющее социально-культурное действие. Оно принципиально стремилось функционировать в культуре как своего рода новый миф, беря на себя задачи движения сверхкультурного. «Мои современники являются созвездием заумного, внекультурного строя живого духа», — писал К. Малевич⁶⁷. Поэтому — как и всякая мифологизированная система — футуризм не только стремится включить в сферу своего действия эстетическое пространство, но изначально ориентируется на активное внедрение в общее социально-культурное поле.

¹ Флоровский Г. Пути русского богословия. Вильнюс, 1991. С. 455.

² Ковтун Е. Путь Малевича // К. Малевич. Каталог выставки. Л., 1988. С. 154–155.

³ Шкловский Б. О заумном языке 70 лет спустя // Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Университет Тренто, 1990. С. 255.

⁴ В. Марков писал о таком значении рукотворной обработки материала искусства: «Касаясь «руками» своими (слово это можно понять и шире) до материала, человек должен передавать видимыми формами свои внутренние переживания». — Марков В. Фактура. СПб., 1914. С. 30.

⁵ «Это великая символика воплощения — наибольшее уплотнение» (Е. Гуро. Дневник). — Цит. по: Guro E. Selected prose and poetry. Stockholm, 1988. Р. 39. Этот принцип «уплотнения» А. Урбан отмечает и как один из важных элементов в поэтике В. Хлебникова: «Бесплотное чувство материализуется, приравнивается к вещи... Психологические состояния овеществлены с необыкновенной резкостью... Вообще Хлебников последовательный сторонник материализации неуловимого, зыбкого, неочевидного... Это последовательный принцип — из тающей пены слов выхватывать твердую породу, вещество, доступное осязанию и глазу... Творя свой мир, Хлебников как бы уплотняет материю». — Урбан А. Философская утопия. Поэтический мир В. Хлебникова // Вопр. литературы. 1979. № 3. С. 178, 179.

⁶ Бурлюк Д. Энтелехизм. N. Y., 1930. С. 6.

⁷ Марков В. Фактура. С. 47.

- ⁸ Бурлюк Н. Поэтические начала // Первый журнал русских футуристов. 1914. № 1–2. С. 83.
- ⁹ См., например, рис. Е. Гуро в сб. «Трое» (СПб., 1913); рис. М. Ларионова в сб. «Трое», «Полуживой» (М., 1913), «Мирсконца» (М., 1912), «Помада» (М., 1912); Н. Кульбина в сб. «Взорваль» (1913).
- ¹⁰ Название картины О. Розановой.
- ¹¹ Марков В. Принципы нового искусства // Союз молодежи. 1912. № 2. С. 15.
- ¹² В. Шкловский также пишет о мифологеме «воскрешения слова» как об одной из центральных для русских футуристов: «Футуризм хотел вернуть миру звучание, он хотел “воскресить слово”. Поэты-футуристы пытались выразить свое ощущение мира, как бы минувшая сложившиеся языковые системы. Ощущение мира — не языковое. Заумный язык — это язык пред-вдохновения, это шевелящийся хаос поэзии, это до-книжный, до-словный хаос, из которого все рождается и в который все уходит». — Шкловский В. О заумном языке 70 лет спустя // Русский литературный авангард. С. 254, 258.
- ¹³ Розанова О. Основы нового творчества и причины его непонимания // Союз молодежи. 1913. № 3. С. 14.
- ¹⁴ Крученых А. Новые пути слова // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1968. С. 70.
- ¹⁵ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 416.
- ¹⁶ Крученых А. Новые пути слова. С. 70–71.
- ¹⁷ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 156; Маяковский В. Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 1. С. 6, 26.
- ¹⁸ Крученых А. Наш выход. ЦГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 36.
- ¹⁹ Харджиев Н. Крученых и русский авангардизм. *Rinascita*, 23 июля, 1966 (цит. по машинописному переводу в ЦГАЛИ. Ф. 1334).
- ²⁰ ЦГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 147.
- ²¹ См. также тезисы лекции Н. Кульбина «Грядущий день и искусство будущего»: «Наш день. Солнце и Вселенная. Солнце и Земля. Хроника геологии в связи с историей искусства и человека» (Афиша. ЦГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 144).
- ²² Бурлюк Н. К поэтическому контрапункту // Первый журнал русских футуристов. М., 1914. № 1–2. С. 84.
- ²³ Своеобразные эпиграфы, помещенные в кн. Крученых А. и Зина В. Поросята. СПб., 1913; Крученых А., Алягров. Заумная гнига. М., 1916.
- ²⁴ Крученых А. Новые пути слова. С. 67.
- ²⁵ Коновалов Д. Религиозный экстаз в русском мистическом сектантстве // Богословский вестник. 1908, апрель. С. 759.
- ²⁶ Погружение в невидимое пространство внутренних ощущений, сопряженных с телесным опытом, отмечают как важный мотив в зарубежной живописи, располагающейся, говоря условно, между кубизмом и футуризмом. Этот мотив связывают иногда с формированием концепции беспредметного искусства. См. кн.: Spate V. *Orphism. The evolution of non-figurative painting in Paris 1910 — 1914*. Oxford, 1979. P. 35–36.

- ²⁷ Можно указать на аналогичные установки в позднейших манифестах дадаистов. Х. Балль: «Можно стать свидетелем возникновения членораздельной речи. Я просто произвожу звуки. Всплывают слова, плечи слов, ноги, руки, ладони слов. Стих — это повод по возможности обойтись без слов и языка... Я хочу владеть словом в тот момент, когда оно исчезает и когда оно начинается». (Цит. по: Называть вещи своими именами. М., 1986. С. 317). Об опережении в творчестве Крученых некоторых положений дадаистской эстетики писал Н. Харджиев: «Крученых может быть назван первым дадаистом... он на три года опередил возникновение этого течения в Западной Европе» (*Харджиев Н. А.* Крученых и русский авангардизм).
- ²⁸ *Терентьев И.* Крученых-грандиозарь. Тифлис, 1919. С. 7.
- ²⁹ *Бурлюк Д.* Энтелехизм. С. 6.
- ³⁰ *Федоров Н.* О письменах // Весы. 1904. № 6. С. 2.
- ³¹ *Кульбин И.* Первая выставка рисунков и автографов русских писателей // Каталог выставки «Треугольник». СПб., 1909. С. 23.
- ³² *Хлебников В., Крученых А.* Буква как таковая // Манифесты... С. 60.
- ³³ *Бурлюк Д.* Эптелехизм. С. 7.
- ³⁴ В итальянском футуризме У. Боччони писал о так называемых «линиях силы» («linee forza»), которые выражают ритмы, передающиеся от предметов к органам восприятия. «Linee forza» как бы продлевают эти ритмы в пространстве и в психике человека. Эта теория служила основой для живописных произведений Боччони, получивших название «stati d'animo». Эта концепция художников-футуристов находит много точек пересечения с «parole in libertà» Ф. Маринетти. «Слова на свободе» Маринетти также стремятся уловить длящиеся в пространстве ритмы предметов, событий и ощущений. Однако и в том и в другом случае эти концепции реализуются главным образом на абстрактно-интеллектуальном уровне — через попытки создания визуальных эквивалентов, логически просчитанных знаков для зыбких ощущений и внутренних ритмов. Очевидно, поэтому и «parole in libertà» и живописи «stati d'animo» свойственны элементы декоративизма, орнаментальной игры. Для будетлян попытки непосредственно запечатлеть внутренние ритмы или срисовать невидимые «линии силы» оказываются второстепенными. Большее значение для них приобретает само ощущение рукотворности, дающее опосредованный в формах, в материале искусства отпечаток непосредственного действия, жеста художника. Не ментальные конструкции, но как бы следы «внутреннего», проступающие в самой материи искусства, составляют основу произведений будетлян. В этом смысле русским футуристам типологически оказывается ближе живописный опыт экспрессионизма.
- ³⁵ *Бурлюк Д.* Фактура // Пощечина общественному вкусу. М., 1912. С. 102.
- ³⁶ *Хлебников В., Крученых А.* Буква как таковая. С. 61.
- ³⁷ См.: *Ягич И.* Рассуждения южнославянской и русской старины о церковнославянском языке. СПб., 1896; *Лихачев Д.* Культура Руси времен Андрея Рублева и Епифания Премудрого. М.; Л., 1962.

Об истолковании слова и письма в древнерусской культуре, обнаруживающем некоторые совпадения с концепцией будетлян, Лихачев пишет: «Каждая особенность графики, каждая особенность написания, произношения слова имеет свой смысл. Понять вещь — это правильно ее назвать». Лихачев отмечает также «теснейшую связь внешней формы слова и его значения», стремление «показать смысл каждой мельчайших особенностей орфографии и графики», стремление «видеть особый внутренний смысл даже в буквах самих по себе» (Лихачев Д. Указ. соч. С. 49).

Можно отметить и непосредственную параллель в истолковании буквы у Константина Философа в «Сказании о письме», сравнивавшего «согласные с мужчинами, гласные же с женщинами» (Ягич И. Указ. соч. С. 213), и у В. Каменского, утверждавшего подобный же антропоморфизм буквы: «Гласная — жена. Согласная — муж» (Каменский В. Его-моя биография великого футуриста. М., 1918. С. 123).

³⁸ Каменский В. Там же.

³⁹ Там же.

⁴⁰ См., напр., «Игра в аду» 1912 г. — текст исполнен А. Крученых.

⁴¹ См. сб. «Мирсконца» (текст — Ларионов, Крученых и др.); «Взорваль» (текст — Кульбин, Гончарова, Крученых); «Тэ Ли Лэ» (текст — Кульбин, Розанова).

⁴² В творчестве итальянских футуристов также можно отметить повышенный интерес к письменной графике. Однако он основан на иных принципах. Итальянские художники и поэты буквами рисуют, используют знаки алфавита как материал для изображения (подобно краскам), как чистую материю языка, лишая ее семантического и функционального контекста. Буквы используются как элементы своеобразных алфавитных орнаментов, в которых изъятие из контекста знаки создают ощущение постоянной неопределенности между смыслом и бессмыслицей, ощущение постоянно ускользающего значения. (См., напр., «parole in libertà» К. Карры, П. Буцци, Ф. Канджулло или Ф. Маринетти.)

В некоторых работах можно отметить также своеобразную театрализацию алфавита: буквы становятся изобразительным материалом для сюжетных сценок, построенных на игре аналогий между формой буквы и каких-либо фигур или элементов пейзажа (Канджулло Ф. Университет. 1914–1915; Маринетти Ф. Т. Parole in libertà. Anche noi. 1914–1915; Озеро в горном ущелье [Largo nella gola di una montagna]. 1915, Дуэль [«Duel»], 1915–1916).

Для русских кубофутуристов письмо также соотносится с мотивами театра: «Листы черновика суть подмостки, где буква, почерк — лицедеи, а смысл букв — их речи» (Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая). Однако у будетлян буква как таковая не используется как орнаментальный материал, а их театр письма всегда строится на игре между звуковым и визуальным образом буквы.

⁴³ См., напр., стр. в сб. «Мирсконца», оформленные Роговиным; многие стр. в сб. «Взорваль» (Кульбин); «Тэ Ли Лэ» (Кульбин, Розанова).

⁴⁴ Крученых А., Петников Г., Хлебников В. Заумники. М., 1922. С. 17.

- ⁴⁵ Харджиев Н. Поэзия и живопись // К истории русского авангарда. Стокгольм, 1976. С. 59.
- ⁴⁶ Там же. С. 54.
- ⁴⁷ Бобров С. Вертоградари над лозами. М., 1913. С. 156.
- ⁴⁸ Фрейд З. О сновидении // Фрейд З. Психология бессознательного. М., 1989.
- ⁴⁹ Терентьев И. Крученных-грандиозарь. Тифлис, 1919. С. 8.
Ср. замечание в работе Фрейда о «превращении мыслей в ситуацию («драматизации»)» как об одном из наиболее важных и своеобразных признаков «работы сновидения» (с. 324).
- ⁵⁰ Ср. с характеристиками сновидения у Фрейда: «сновидение по большей части состоит из зрительных картин», «работа сновидения производит прекрасную концентрацию или сгущение», «сгущением образов в сновидении объясняется появление некоторых элементов... Таковы составные и смешанные лица и странные смешанные образы», «сновидение как бы накладывает друг на друга различные составные части», «нельзя найти ни одного элемента сновидения, от которого бы ассоциативные нити не расходились по трем или более направлениям», «сновидение выражает логическую связь сближением во времени и пространстве».
- ⁵¹ Сетницкая О. Встречи с А. Крученных // Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Университет Тренто, 1990. С. 171.
- ⁵² ЦГАЛИ. Ф. 1497. Оп. 1. Ед. хр. 147.
- ⁵³ Фрейд З. Указ. соч. С. 336.
- ⁵⁴ Марков В. Принципы нового искусства // Союз молодежи. 1912. № 1. С. 10.
- ⁵⁵ Бурлюк Н. Поэтические начала. С. 83.
- ⁵⁶ Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 290.
- ⁵⁷ Гинзбург Л. О лирике. Л., 1974. С. 32.
- ⁵⁸ Якобсон Р. Указ. соч. С. 277.
- ⁵⁹ Там же. С. 283.
- ⁶⁰ Маяковский В. Полн. собр. соч. М., 1935. Т. 1. С. 350.
- ⁶¹ Бурлюк Н. Поэтические начала. С. 83.
- ⁶² Садок Судей П. СПб., 1913.
- ⁶³ Потебня А. Из записок по теории словесности // Потебня А. Эстетика и поэтика. М., 1976. С. 439, 442.
- ⁶⁴ Хлебников В. Творения. С. 524.
- ⁶⁵ Бурлюк Н. Поэтические начала. С. 82; К поэтическому контрапункту. С. 84.
- ⁶⁶ Хлебников В. Творения. С. 579.
- ⁶⁷ Малевич К. В. Хлебников // Творчество. 1991, 7. С. 5.

СЛОВО И ИЗОБРАЖЕНИЕ В ТВОРЧЕСТВЕ Е. ГУРО И А. КРУЧЕНЫХ

Предметом исследования в данной статье будут некоторые мотивы, возникающие на пересечении поэтического и изобразительного искусства кубофутуристов и сопутствующие нередко собственно футуристической проблематике, т. е. ориентации искусства на воплощение в той или иной форме образа будущего. Эта тема существовала в творчестве кубофутуристов на самых разных уровнях: конкретно-описательном в литературе или наглядно представленном в живописи и графике, или как умозрительный образ, возникающий из совокупности теоретических и эстетических концепций. И, наконец, будущее могло моделироваться как та сфера внутреннего созерцания, которая, если она сохраняет свою будущность, никогда не может быть прямо явлена.

Такая концепция будущего — как чистой возможности — связана преимущественно с тем внутренним опытом, который будетляне определяют как «надсознательный» и который, по словам К. Малевича, «есть... нечто, что потоньше мысли и легче и гибче», который «изречь не только что ложно, но даже совсем передать словами нельзя»¹. Эти тенденции в творчестве будетлян к преодолению как мыслимой реальности, так и самой мысли связаны с попытками приблизиться к сфере созерцания, которая не поддается определению, являясь по отношению ко всему мыслимому и существующему «совершенно другим»². Подобная установка, естественно, ставит вопрос о принципиальной возможности и способах объективации такого внутреннего опыта в искусстве. Вяч. Иванов в рецензии на книгу Е. Гуро «Осенний сон» в более поэтической терминологии своего времени так формулировал эту задачу: «Как было запечатлеть свет, которого не могла сдержать земная форма, — веяние, проструившееся через еще почти безмолвные уста?»³

Очевидно, что этот опыт не может быть непосредственно объективирован и реализован. Он может быть только косвенно указан или представлен негативным, отрицательным путем. Поэтому с обращением к проблематике будущего, с ориентацией всей внутренней структуры футуристических произведений на этот опыт будущего представляется возможным связать появление в кубофутуризме методов творчества, опирающихся на традицию и практику апофатического мышления, описывающего, как известно, свой предмет только через ряд негативных определений⁴.

Один из возможных вариантов реализации апофатической творческой концепции, представленный в ряде работ Е. Гуро и в серии «автографических книг» А. Крученых, и будет конкретным предметом исследования.

При всем различии, а часто и противоположности конкретных форм творчества Гуро и Крученых, тем не менее представляется возможным говорить не только о ряде общих типологических параллелей, но и о глубокой внутренней взаимосвязи их художественных поисков, общности ряда задач и исходных позиций в подходе к проблеме взаимодействия поэзии и живописи.

Есть и целый ряд аналогий несколько внешнего порядка, которые в то же время помогают приблизиться к интересующей меня проблеме. И Гуро, и Крученых занимали в группе футуристов особое положение. С некоторой долей схематизации их можно определить одновременно как фигуры маргинальные и ключевые для русского футуризма. Маргинализм положения Гуро более очевиден, связан с переходностью ее творчества, его промежуточностью между символизмом и футуризмом. Вместе с тем существенное влияние, которое ее творчество оказало на формирование философии искусства будетлян, отмечали Матюшин, Хлебников, Маяковский. Гуро никогда не принимала участия в шумных футуристических выступлениях и принадлежала внутреннему, скрытому от публики кругу нового искусства. Казалось бы, Крученых — постоянный участник футуристических диспутов и скандалов, автор наиболее дерзких манифестов — представляет ей полную противоположность. Действительно, с его именем и деятельностью связаны многие этапные и по своему характеру наиболее публичные события в истории русского футуризма. Достаточно упомянуть хотя бы издание знаменитых футуристических книг и постановку оперы «Победа над солнцем». И тем не менее и его позиции в кругу футуристов был присущ своего рода маргинализм. Известность Крученых имела оттенок преимущественно скандальной известности, а собственно творчество его для большинства оставалось скрытым за завесой внешних эпатажных выходок. Именно каскад «диких выходок» и, очевидно, вполне продуманное паясничанье превращали его в некий персонаж футуризма. И тем самым невольнo смещали в область маргинальных, несерьезных фигур, творчество которых представляет ускользающий и прежде всего дразнящий феномен. Этой личиной паяца он вызывал раздражение даже у критиков, в общем-то не агрессивно настроенных к новому искусству. Один из них писал: «Именно в нем много неприятной игривости и школьничества, больше, чем у других футуристов, а его стихи производят впечатление какого-то бесцеремонного вздора»¹. Персонажность Крученых имеет определенное значение и в связи с интересующей меня проблематикой, о чем еще будет сказано ниже.

В отличие от космизма Хлебникова или ораторской, ориентированной вовне поэзии Маяковского творчество и Гуро и Крученых за-

ключено в пределах микрокосма. С преимущественной обращенностью к внутренней сфере человеческих переживаний, мыслей и проч. связаны черты особого интимизма, по-разному преломляющиеся у Гуро и Крученых. В творчестве Гуро это свойство находит более прямое и непосредственное выражение. Но и у нее камерность, связанная с интуитивным проникновением в скрытую тайну обыденного и повседневного, всегда граничит с магией. Микрокосм Крученых открыт не только надсознательному, но и темным областям до- и под-сознательного. Он более открыто фантазмагоричен и постоянно двойственен. Эти черты и у Гуро и у Крученых согласуются также с их особым вниманием к внутренним проблемам искусства, к его тайным, эзотерическим основам.

Еще один аспект творческой концепции, объединяющий Гуро и Крученых, может быть определен как «создание языка чистых эмоций», в котором «логика фабулы жизнеподобной заменяется логикой звуков и чувств»⁶. К «языку чистых эмоций» они идут разными путями. Но именно здесь их искусство обращается чаще всего к косвенным и «отрицательным» средствам выразительности. И именно «язык чистых эмоций» становится также сферой наиболее непосредственного взаимодействия поэтического и изобразительного искусства.

В этих опытах молчаливого созерцания, в своего рода «отрицательной» изобразительности — поэтическое и живописное искусство приближаются к наиболее глубоким формам взаимодействия. Оно строится не на внешнем уподоблении или заимствовании отдельных элементов, а на единстве, сопряженности внутренней структуры. Оно опирается прежде всего на общий духовный опыт, на «новое углубление духа»⁷, которое утверждали футуристы в основе своего речетворчества и новаторских поисков.

* * *

Проблема соотношения слова и изображения в творчестве Елены Гуро разрабатывалась в русле онтологического понимания языка поэзии как «установления бытия посредством слова»⁸. В ее работах соотношение словесной и живописной материи отражало диалектику отношения слова к бытию: «Слово есть мир, ибо это он себя мыслит и говорит, однако мир не есть слово, точнее, не есть только слово, ибо имеет бытие еще и металогическое, бессловесное»⁹. Гуро стремится максимально приблизить свое слово именно к металогическому, бессловесному уровню бытия. И эта ориентация ее искусства как раз и предопределяет апофатизм ее творческой концепции. Апофатическая образность и приемы в произведениях Гуро во многом связаны с дальнейшим развитием и углублением символистской традиции. Они обусловлены также самой природой символа, в котором присутствует сама суть явления, и одновременно она остается всегда превосходящей любое свое проявление. Иными словами — сама «апофатика предполагает символическую концепцию сущности»¹⁰.

Для Гуро, пожалуй, ведущим мотивом многих ее произведений было стремление проникнуть в «душу» вещей, в скрытую суть видимого, воплощенного мира. Ее интересовал невыразимый в слове мир внутренних энергий, скрытое внутреннее движение и внутреннее действие творчества, совершающееся во всем. «Она умела сливаться с никому неизвестной душой мебели, пустых старинных комнат, детских и улиц, предметы оживали под ее пером, сквозили темной своей жизнью»¹¹. Произнести в поэзии или изобразить что-либо для Гуро и значило указать на увиденное «внутренним зрением».

Эти мотивы были сопряжены в ее творчестве с центральной идеей многих произведений — искуплением в творчестве, претворением в человеческом духе слепой, безгласной природы. Для Гуро творчество человеческого духа дает душу не только каждой вещи, но и каждому мигу жизни. И тем самым освобождает от смерти, дает им воскресение, будущее. Эта идея стала основной темой романа Гуро «Бедный рыцарь», отразившего в наиболее сконцентрированном виде ее философию творчества. Герой его говорит: «Все претворенное, унесенное в духовность освободится скоро!.. Ни одна крупинка красоты не потеряна у Бога... У каждого мига будет утро и день его воскресения. Все воскреснет и бывшее и возможное»¹². Думается, что именно эта идея — духовного претворения в будущую жизнь всего мира — была основным футуристическим аспектом творчества Гуро, сближающим ее с будетлянами.

С другой стороны, апофатическая природа символа оказывалась сопряжена с ориентацией футуристов на приоритет непосредственного опыта, на воплощение в искусстве первозданной жизненности, жизни как таковой. Такая ориентация на непроявляемую сущность и глубину жизненной стихии также предполагала апофатическую структуру образности. Этот апофатический момент, всегда сопутствующий самому феномену жизни, был описан Ницше. Причем существенно отметить не только близость самой интонации этого описания многим произведениям Гуро, но и сопутствующий мотив смеха, также важный элемент апофатической образности в ее творчестве. «В твои глаза заглянул я недавно, о жизнь! — восклицает Заратустра. — И мне показалось, что я погружаюсь в непостижимое. Но ты вытащила меня золотой удочкой; насмешливо смеялась ты, когда я тебя называл непостижимой»¹³.

С кругом этой же проблематики связан постоянный мотив футуристического искусства, который В. Шкловский точно обозначил как «воскрешение слова». В 1914 году он писал: «Старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, — мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи... Необходимо

создание нового, «тугого» (слово Крученых), на видение, не на узнавание рассчитанного языка»¹⁴.

Этот язык, воскрешающий в слове вещи и «рассчитанный на видение», стремится совпасть с самой сутью вещей, которую нельзя определить, концептуализировать, а можно только интуитивно воспринять, увидеть. На этом пути «материя» слова вступает в наиболее непосредственное соприкосновение с предметностью, обращается к опыту безмолвного бытия письма и живописи.

«Мы стояли и невольно слушали молчание»¹⁵ — этот мотив для творчества Е. Гуро один из ведущих. Ее пейзажи всегда воссоздают ситуации молчаливого созерцания. И не случайно в ряде ее работ столь значимыми оказываются обширные пустые пространства листа и общая прозрачность, разреженность изображения. А в серии монохромных работ, свободных от предметности, пустота, белое поле листа выступает как равноправная «форма» композиции, ее «тайная суть», которую выявляет линейный рисунок. И в своих литературных произведениях Гуро разрабатывает систему, в которой ритмической игре «декоративных» линий ее рисунков, только очерчивающих невыразимую «тайную суть», соответствуют словесные «узоры». В своем дневнике она так определяет этот творческий метод: «говорить слова как бы не совпадающие со смыслом, но вызывающие определенные образы о которых не говорится вовсе, говорить набор слов ничего не имеющих со смыслом, но разбегом ритма говорящих о нарастании чувства»¹⁶.

Е. Гуро шла к этому языку не через уплотнение текста, не через перестановку акцента на пластику и зримый образ слова, как многие футуристы, а, напротив, через разреживание плотности текста, преодоление нивелирующей плоскости понятийного языка в паузах и умолчаниях. Иногда она также вводит в некоторые свои произведения визуализированные паузы — в виде отточий, соответствующих ритмическому узору пропущенных слов. Но более органичной для нее оказывается фрагментарная, рассчитанная на «лаконизм подразумевания», открытая структура на уровне композиций как отдельных фраз, так и целых произведений. «Я построю дворец из просветов неба», — записывает она в своем дневнике¹⁷. Из таких «просветов» состоит «материя» ее произведений как литературных, так и живописных.

В этой связи можно отметить особое положение в творчестве Гуро рисунков, сопровождающих ее рабочие тетради или дневники. Это — наброски совершенно чернового порядка. Иногда линии буквально еле еле очерчивают контур предмета, как бы намечая его внутренний ритм. Или на фоне общей незавершенности тщательно разрабатывается какой-либо фрагмент: ветка, часть ствола дерева и т. д. В творчестве другого художника эти рисунки, очевидно, остались бы только черновым материалом, лишенным самостоятельного значения. Однако в общем контексте литературного и изобразительного творчества Гуро они воспри-

нимаются как необходимые компоненты и столь же содержательные, как и законченные произведения. Они им равноценны. Принцип открытости, незавершенности в творчестве Гуро не разрабатывается как чисто художественная, эстетическая задача, как манера, авторский почерк. Он обусловлен самой природой ее искусства, для которого абсолютное объективирование сути человеческого «я» или «души» предмета — невозможно. Невозможно, так как оборачивается ограничением, опустошением самой сути, дает лишь плоский отпечаток. Воскрешение слова, вещи каждого мига, т. е., выражаясь метафорическим языком, — совпадение слова, изображения с сутью предмета — мыслимо только в необъективируемом будущем, всегда остающемся чистой возможностью. Искусство же может лишь указать на это пространство, на эту ситуацию невыразимости.

Подобные же качества Гуро отмечала как наиболее близкие ей и в поэзии Крученых. В письме к нему она замечает: «У Вас в пространствах меж штрихами готова выглянуть та суть, для которой еще вовсе нет названия на языке людей, та суть, которой соответствуют Ваши новые слова»¹⁸.

Именно на этом пути выявления той «суть, для которой еще вовсе нет названия на языке людей», поэзия Гуро непосредственно соприкасается с ее живописью. И ее живописное творчество предстает «больше мечтой о живописи, художественной стороной ее литературного таланта, той частью ее, которая не могла высказаться словами»¹⁹.

Рисунки Гуро связаны с текстом не внешне, а внутренне подобны ему. Но вместе с тем они не являются визуализацией словесных конструкций. Они словно подхватывают словесные ритмы, пропитываются не пространственными, а временными категориями. Для них необычайно существенной оказывается ритмика, вносящая в линии временные категории и ощущения: прерывистость, протяженность, скоропись или медленное движение руки. Подробнейшей разработке ритмических образов своих литературных произведений Гуро посвящает многие страницы рабочих тетрадей. Она намечает в них либо в случайных обрывках фраз, в отдельных словосочетаниях или в схематических графических фиксациях ударений: «ритм сосны», «ритмы августа», «ритм для матери» и т. д.²⁰ Эта ритмическая ткань составляет тот уровень, на котором происходит взаимодействие слова и изображения не просто через усвоение ряда инородных приемов, но через интуитивное проникновение одного искусства в другое. Косвенную аналогию этому процессу можно видеть в одном из постоянных мотивов в произведениях Гуро — угадывание «души» вещей не путем рационального определения, не путем физического зрения, но зрением внутренним. Вяч. Иванов в заметке о драме Гуро «Осенний сон» писал об «абсолютной проницаемости» как основной черте воплощаемого в ее искусстве нового мироощущения. Оно определяет и облик героя пьесы Гуро. Для него, как пи-

шет Иванов, не существует разделения «на я и не-я, на свое и чужое... Это именно иные люди, не те, что мы теперь, — люди с зачатками иных духовных органов мировосприятия»²¹.

Отношение живописи и поэзии и, шире, — слова и изображения в творчестве Гуро — это в то же время всегда отношение к другому, но не на уровне противопоставления, а как постоянное, неисчерпаемое присутствие тайны, «совершенно другого», не поддающегося выражению. Ее слово — это слово, растворяющееся в безмолвии, в «абсолютно прогниваемом» молчании изображения. И «неизрекаемое молчание», всегда присутствующее в видимом мире, предстает в ее живописных или графических вещах как изначальное пространство для звука, слова.

Гуро прежде всего интересует та практически неуловимая грань, тот момент, когда слово соприкасается с реальностью. Или когда слепой и безгласный мир пронзается словом. Постоянно встречающийся в ее текстах мотив самых вознесенных к небу, самых тонких веточек на верхушках деревьев («вознесенные черные ижицы», как пишет Гуро) можно прочесть как своеобразный отраженный образ соприкосновения слова с видимым миром. Это как раз та грань материального мира, самая его хрупкая и дерзкая, самая невесомая точка, почти развоплощенная, доступная только зрению. «В самых верхних, существующих в небе веточках, — пишет Гуро, — такая радость и легкость. Вот если наша душа достигнет света и отделается от тяжести, наверное, ей будет так»²². Живопись и графика Гуро также стремятся передать это чувство невесомости, ощущение выхода за пределы тяжеловесной материи.

«Легкость» для Гуро не просто ряд внешних приемов творчества, внушающих это чувство. Это категория ее философии творчества и творческого метода. Это символ преодоления тяжести как закрепленности духа. Легкость — это также определенная творческая установка, обращающая художника к ситуации, когда произведение получается как бы само собой, безыскусно, абсолютно непосредственно, вне аналитических построений. Легкость — это отказ от закономерности, обусловленности, это сфера, открытая для бытия чистых возможностей.

С «легкостью» в искусстве Гуро сопряжены образы и мотивы смеха. Это не столько смешные ситуации и персонажи (хотя и они есть), сколько смех как начало, враждующее с «духом тяжести»²³. «Веселая плоть» — эти слова самой Гуро наиболее точно передают это легкое состояние мира. Не случайно также смешными оказываются и любимые герои произведений Гуро. Точнее — один образ, повторяющийся во многих ее вещах, — барон Вильгельм в «Осеннем сне», «Журавлиный барон», Бедный рыцарь в одноименном романе. И достаточно очевидные их прототипы — Дон Кихот Сервантеса и князь Мышкин Достоевского — также персонажи, вызывающие смех, нелепые. Определением, позволяющим приблизиться к смыслу смеха, связанного с этим образом «рыцаря нелепости», может быть определение «святой дурак» —

образ некоего безпорного существования, открытого в область иного, не ограниченного своим «я», не скованного тяжестью.

Смех в искусстве Гуро соотносим также с категорией случайного. Он также есть некое преодоление причинности, связности, обусловленности, некий выход за грань рациональности. В смехе может быть преодолена разорванность дискурсивно-аналитического образа мира. И это также один из традиционных апофатических образов, приоткрывающий в просветах суть и одновременно ее скрывающий.

* * *

В 1917–1919 годах А. Крученых издает гектографическим способом новую серию книг. Работа над ней идет во время его пребывания на Кавказе, в период, отмеченный новой актуализацией принципов кубофутуризма в его творчестве.

Гектографические или, как называл их сам Крученых, «автографические» книги представляли крайнюю степень возможного движения живописи и поэзии навстречу друг другу. «Нет, это не стихи, — писал С. Третьяков. — Это рисунки; в них преобладает графика, но графика буквенная, несущая с собою в качестве аккомпанемента ощущение звучаний и наросты ассоциаций, сопряженных с речезвуками»²⁴. Заумные стихи, построенные часто на навязчивом повторе однородных слогов и звуков (типа «раз фаз газ цаз фак гя» — «Фнагт» или «чен мен бен зен» — «Туншап»), сопровождаются абстрактными линейными рисунками. Хотя слово «сопровождаются» здесь не точно. Беспредметные и нарочито неряшливые росчерки, прямые или изломанные линии и полукружия, кажется, бессистемно перемешаны с буквами.

Где слово-покойник
бессильно поможет там
жаркий рисунок! —

провозглашает Крученых на странице одной из автографических книг²⁵. Иными словами, рисунок в них возникает в тот момент, когда исчерпывается и умолкает слово. Он как бы продолжает слово в той точке, где открывается область надсознательного, для которой еще нет названия. Но и сами буквы в этих книгах приближаются к рисунку. Еще в 1915 году Крученых в одном из писем к Шемшурину заметил: «В том что буква — есть рисунок-живопись все больше убеждаюсь»²⁶. Сам процесс начертания буквы, ее воплощение в зримую форму, т. е. само письмо, происходит в безмолвии, заставляя вспомнить древний образ «неизречаемого молчания» как первоисточника любого слова. Крученых в своих гектографах акцентирует именно тишину письма. Этому соответствуют и заумные стихи, помещенные в сборниках. По точному определению Р. Циглер, «в этой тихой немой поэзии роль звука... отступает на задний план»²⁷. Стихи в гектографических книгах — в большей мере

стихи для созерцания. И даже их однообразные заклиательные звуковые повторы «ко мо во фо ро мо», напоминающие, по словам Третьякова, эффект «шаманского гипноза», уводят сознание в область беспредметных, безмолвных созерцаний.

Гектографический способ печати дает, в отличие от литографского, больше эфемерности, больше пассивной отраженности отпечатку. Он минимализирует в зрительном образе впечатление напряжения и активности какого-либо внешнего действия, сохраняя при этом эффект рукописности, сам мотив письма. Эта подчеркнутая отраженность, отстраненность от внешнего действующего в гектографах также усиливает их созерцательно-медитативные свойства.

Однако в этих вещах Крученых дан только путь, только косвенная, и по существу отрицательная, форма. И в этом их отличие от собственно визуальной поэзии, где зримая структура стиха или рисунок берет на себя функции коммуникативные и смысловые. В этих книгах Крученых смысл остается за пределом и звуко-образов, и визуальной формы. Точнее, тот смысл, который можно извлечь из формалистического или, скажем, психоаналитического их описания, оказывается смыслом поверхности, укладывается в плоскость понятийного языка. Крученых же интересует прежде всего смысл, вечно ускользающий в пространствах между штрихами и словами²⁸.

В гектографических книгах Крученых принципиально моделируется фрагментарность. Это произведения без начала и конца, с абсолютно разомкнутой структурой. Более того, страницы из одного издания могут переходить в другое, повторяться в новом окружении. Они свободны от смысловых, композиционных и даже декоративных контекстов. Их форма настолько лишена целостности, настолько вариативна, что воспринимается каким-то парадоксальным опровержением самой себя. Гектографические издания внутренне свободны от самой философии и композиции книги, в которых она традиционно существует в европейской культуре. В них не только разрушен строчный принцип, но — особенно если их рассматривать вместе — вообще отсутствует эффект высказывания, предполагающий, как минимум, некую последовательность движения от начала к завершению, некую направленность жеста. В этих работах Крученых преодолена даже и антикнижность предшествующих футуристических изданий. Если сравнить «автографические» книги Крученых с появившимися примерно в это же время книгами В. Степановой, представляющими собой наиболее экспрессивный и последовательный вариант антикнижки, то вполне очевидно, что при всех «анти» ее книги сохраняют за собой функцию высказывания, пусть иногда и разрушающего традиционную книжную структуру. Ее работы превращают книгу скорее в жест, в восклицание, но каждая страница имеет свой индивидуализированный облик. Степанова отрабатывает негативную форму именно как форму, меняющуюся в каждом новом отрица-

нии. Гектографические издания Крученых поражают на этом фоне монотонностью, однообразием и полным отсутствием изобретательности (качество для него весьма неожиданное). Из книги в книгу (а их, надо отметить, было создано несколько десятков) повторяется практически один и тот же набор графических элементов, крайне скупой и собранный на странице, кажется, как попало. Одни и те же композиции, или с небольшими вариантами, повторяются в различных изданиях. Все это не похоже на звуко-жесты или приемы визуальной поэзии, ориентированные на аффектированную эмоциональность, на коммуникацию и всегда предполагающие адресата. Издания Крученых воспроизводят скорее «жесты», рассеивающие смысл и никому не адресованные.

В своих «автографических» книгах Крученых отказывается также от эффектного, но в достаточной мере внешнего и не свободного от рационализма пути, предложенного В. Гнедовым. Его «Поэма конца» — просто чистая страница — указывала на предел, на максимальное напряжение словесной ткани, оборачивающееся тотальным отрицанием слова. Попадающиеся в сборниках Крученых пустые страницы в большинстве своем имеют техническое происхождение, обусловленное способом печати и брошюровки. Другое дело, что в общей структуре издания эта техническая сторона могла учитываться Крученых как дополнительное средство негативной выразительности.

В этих изданиях Крученых стремился не столько дать, пусть и «преображенную в нуле», форму для преодоленного слова, сколько указать на всегда скрытую область, на некий промежуток между звуком и буквой или «душой» знака и чувственным его воплощением. Его интересует тайна их соответствия, сам процесс, само действие соотнесения и согласования их друг с другом. Именно это невидимое внутреннее творческое действие — очищенный от конкретности, абсолютный образ творчества как такового — и есть предмет созерцательного опыта в гектографах Крученых. Тот опыт, на который указывают эти издания, невоплотим в целостности ни в рисунке, ни в букве, ни в звуке и звуковых ассоциациях. По отношению к ним он всегда будет определяться как «другое». Ближе всего ему описание всегда сокрытого образа и действия поэзии в статье Малевича, данное также в негативной терминологии: «Поэт есть особа, которая не знает себе подобной, не знает мастерства или не знает как повернется его Бог... Он сам, как форма, есть средство, его рот, его горло — средство, через которое будет говорить Дьявол или Бог. Т. е. он, поэт, которого никогда нельзя видеть, ибо он поэт закован формой, тем видом, что мы называем человеком. Человек-форма такой же знак, как нота буква и только. Он ударяет внутри себя и каждый удар летит в мир»²⁹.

Одно из наиболее важных свойств творчества Крученых — его чуждость к магизму искусства, к внерациональным силам его воздействия. При этом его интересовали не отвлеченные теории и схемы, но, если так

можно сказать, — сама материя, сама плоть в магии слова. Это свойство его поэзии пронизательно описал Б. Пастернак: «Там, где иной просто назовет лягушку, Крученых, навсегда ошеломленный пошатыванием и вздрагиванием сырой природы, пустится гальванизировать существительное, пока не добьется иллюзии, что у слова отрастают лапы»³⁰. Эта зачарованность магией материала словесной материей подводила Крученых к наиболее глубокому проникновению в природу письма, в «плоть» слова. В его поэзии слово реально оказывалось неким синтетическим (вбирающим искусство и звуковое, и пластическое) центром творчества как такового, «последним и неотъемлемым рычагом, которым можно сдвинуть землю»³¹.

При этом часто его произведения напоминают своего рода практическое, даже с оттенком позитивистской научности, исследование физиологии иррационального. Или препарирование скрытого внутреннего пространства творческого действия, обнажающее его нутро, но обнаруживающее там — в самом пределе творчества — только «мертвую ткань языка»³². Крученых в гектографических книгах интересует прежде всего апофатическая суть словесной магии, всегда готовой обернуться пустотой: звуковой или зрительной оболочкой языка. Он использует эту двойственность как способ указать на невозможность абсолютного раскрытия тайны слова и творчества. Этот жест приобретает дополнительное значение в конкретно-историческом контексте конца 1910-х годов, на фоне актуализации позитивистских концепций творчества в формальной школе или в психоаналитических интерпретациях. Двойственность отношения Крученых к этим тенденциям: его безусловный интерес к ним, с одной стороны, и очевидная невозможность вместить в их рамки собственное искусство — с другой — находит в гектографической серии книг, может быть, наиболее очевидное выражение.

Буквально химический анализ словесной материи и выявление предельных звуковых и изобразительных возможностей языка в гектографах могут быть восприняты как своеобразная форма иронии над материей. Гипертрофия звукообразов, их шаманская гальванизация, гротескное разрастание визуального образа языка — все это оказывается одновременно опустошением, опрозрачиванием языка, сведением его к звуковым оболочкам и «мертвым тканям». Приближение к самой сути творческого действия демонстрируется только через ряд негативных форм, постоянно удаляющих, скрывающих саму суть. Это соотношение было точно сформулировано А. Лосевым в его работе «Философия имени»: «Чем менее проявлено неявляемое, тем более понятно и просто то, что явилось; чем более проявлено неявляемое, тем сильнее оно постигается и переживается, но тем загадочнее и таинственнее то, что явилось. Вся логика мифа, или символа, возможна только благодаря апофатическому моменту в предметной сущности слова»³³.

О том, что апофатический метод творчества был глубоко внутренне усвоен Крученых, свидетельствуют и многие другие образы и приемы

его работ. Например, его автопортреты в стихах, соотносимые также с его персонажным обликом в среде футуристов. Многие его стихотворные автопортреты построены на провокационном нарушении благопристойности, на воспроизведении ситуации скандала:

У меня изумрудно неприличен каждый кусок
Костюм покроя шокинг
во рту раскаленная клеєм облатка
и в глазах никакого порядка...
Окосевшая публика выходит через отпадающий рот
а мысли сыро-хромяющие — совсем наоборот!
Я в зеркале не отражаюсь³⁴.

Или же это могут быть жесты самоуничижения, иногда нарочито шокирующие и отталкивающие:

Я весь в бородавках
рябой
Как желудь кожа смугла...
От узких глаз моих
болотных
Затмилось солнце
Мутится ум!³⁵

Здесь же нужно вспомнить и столь часто привлекавшую Крученых тему ада и образ «святого черта», — а именно так сам Крученых определял существо этой тематики в своем творчестве и даже шире — суть своего персонажного облика. «Святой черт» — это, говоря условно, персонифицированное «иное» для проявления света, добра, его необходимый негатив. Этот образ представляет также переработанный в сфере культуры и фольклоризированный вариант юродивого³⁶. Поведение юродивого — его жесты самоуничижения, оскорблений, кощунства — сопоставимы с подобными приемами в творчестве Крученых. Образ юродивого также обычно связывается с апофатической традицией. Он вносит в жизнь катастрофическое чувство, выворачивает ее наизнанку, отменяет обусловленность поступков и слов, обнаруживает внутреннюю взрывчатость всего, открывая тем самым возможность нового «углубления духа», нового парадоксального, надсознательного измерения бытия.

Облик юродивого часто связан также с акцентированием отталкивающих телесно-физиологических аспектов в его поведении³⁷. В свою очередь адской тематике в творчестве Крученых сопутствует нагнетенный физиологизм, подчеркнутая телесность воссоздающихся ощущений и эмоций. Его ад оказывается также обратной стороной одного из центральных мотивов футуризма — преодоленного времени. Ад (так же, как и рай) — сфера вневременного бытия. И преодоление «каплеобразного времени», о котором писали футуристы, могло идти путем преодоле-

ния материальности и также — путем «отрицательным», через нагнетание материальности, углубление во тьму. Характерно, что и Хлебников в стихах, посвященных Крученых, связывает совместную работу над «Игрой в аду» с мотивами преодоленного времени:

Помнишь, мы вместе
Грызли, как мыши,
Непрозрачное время?

Важен здесь сам образ времени, наделенного пространственностью как бы материализованного, сгущенного — непрозрачного.

Указанный круг мотивов и «автографические» книги Крученых соотносимы в плане общего для них апофатического творческого метода, раскрывающегося через нагнетанный физиологизм, телесность образов, с одной стороны, а с другой — через умолкание речи, звука, через сведение их к невятному косноязычию, через акцентирование «графической жизни письмен, этого “голоса со дна могилы”»³⁸.

Апофатизм своей творческой и даже шире — жизненно-творческой позиции как выражение принципиальной нереализуемости, бесконечной открытости их сути Крученых позднее, уже в 1940–1950 годах, в одном из разговоров, записанных О. Сетницкой, сформулировал так: «Знаешь, что такое высшее счастье? Это когда в холодную ночь идешь и ищешь ночлега. Увидишь огонек, будешь долго стучать в дверь, но тебе не откроют и прогонят прочь»³⁹.

* * *

Если гектографическая серия Крученых была последним связанным с кубофутуристической эстетикой его произведением и как бы замыкала футуристическую эпоху в целом, то произведения Е. Гуро связаны с ее начальным этапом. В апофатических «жестах» начальный и завершающий этапы футуризма совпадают. Несколько мифологизируя ситуацию, можно сказать, что эти крайние точки очерчивают все творчество будетлян, оставляя его постоянно открытым, формулируя его сущность как «неисчерпаемый источник для все новых и новых обнаружений»⁴⁰. «Каждый смысл, — писала Е. Гуро, — вмещает бесконечность смыслов, так как смысл (закон) всякого смысла — бесконечность»⁴¹.

¹ Малевич К. О поэзии // Забытый авангард. Wiener Slawistischer Almanach, 21. P. 127.

Эта проблематика, может быть, в чем-то напоминает концепцию иронии у романтиков, связанную с невозможностью объективизации индивидуальности художника ни в одном его произведении. Но, в отличие от романтиков, внутренний опыт, интересующий футуристов, не связан со сферой индивидуального. Их в большей мере интересует как раз то, что остается за вычетом субъективности.

Это сферы подсознательного и сверхсознательного, превышающие меру индивидуального.

- ² Интересные и важные для общей концепции искусства будетлян параллели неизречемому образу будущего можно отметить в мистической традиции восточного христианства, опыт которого, возможно, учитывался. См., например, такое высказывание у Исаака Сирина: «Для предметов будущего века нет подлинного и истинного названия, есть же о них одно простое ведение, которое выше всякого наименования и всякого составного начала, образа, цвета, очертания и всех придуманных имен». Цит. по: *Лосский В.* Очерки мистического богословия Восточной Церкви. М., 1991. С. 174.
- ³ *Иванов Вяч.* Marginalia // Труды и дни. № 4–5. 1912. С. 45.
- ⁴ Важно подчеркнуть, что речь идет именно о творческом методе, позволяющем рассматривать объективированную, реализованную форму художественного произведения как средство косвенного указания на принципиально неизобразимый, невыразимый «предмет» описания. Именно в таком смысле в тексте используются условные определения «отрицательная» форма, негативная выразительность и т. д. Эта проблематика имеет свои корни в традиции, опирающейся не столько на эстетические, сколько на религиозные категории. В творчестве будетлян часто отмечается своеобразное проникновение элементов религиозного сознания в собственно эстетическую сферу, причем на уровне не тематическом или даже содержательном, а на уровне усвоения самих методов мышления, на уровне менталитета. Едва ли есть смысл стараться однозначно ответить на вопрос: было это сознательное творческое усилие или инстинктивно подхваченное дыхание времени. Справедливым, думаю, может быть и тот, и другой ответ. Более существенным представляется отметить следующее. Усвоение кубофутуристами (и шире — авангардом) некоторых элементов религиозного мышления все же не дает возможности говорить о религиозности искусства авангарда.
- ⁵ *Закржевский А.* Рыцари безумия (Футуристы). Киев, 1914. С. 123.
- ⁶ *Третьяков С.* Бука русской литературы // Бука русской литературы. М., 1923. С. 5, 10.
- ⁷ *Крученых А.* Новые пути слова: «Наше речетворчество вызвано новым углублением духа и на все бросает новый свет». — Цит. по: Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1968. С. 72.
- ⁸ Определение поэтического искусства, данное М. Хайдеггером: «Поэзия есть установление бытия посредством слова». — *Хайдеггер М.* Гельдерлин и сущность поэзии // Логос. № 1. 1991. С. 42.
- ⁹ *Булгаков С.* Философия имени. Париж, 1953. С. 23.
- ¹⁰ *Лосев А.* Философия имени. М., 1990. С. 152.
- ¹¹ *Закржевский А.* Указ. соч. С. 140.
- ¹² *Guro E.* Selected prose and poetry. Stockholm, 1988. P. 144.
- ¹³ *Ницше Ф.* Так говорил Заратустра // Собр. соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 77.

- ¹⁴ Шкловский В. Воскрешение слова. СПб., 1914. С. 12, 15.
- ¹⁵ Guro E. Selected... P. 76.
- ¹⁶ Гуро Е. Дневник. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 3.
- ¹⁷ Guro E. Selected... P. 63.
- ¹⁸ Цит. по рукописи: Крученых А. Наш выход. РГАЛИ. Ф. 1334.
- ¹⁹ Закржевский А. Елена Гуро (к годовщине смерти) // Вечерняя газета. 23 апреля 1914. С. 2.
- ²⁰ Гуро Е. Записные книжки. РГАЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 1–4.
- ²¹ Иванов Вяч. Marginalia. С. 45.
- ²² Guro E. Selected... P. 63.
- ²³ «Дух тяжести» — выражение Ф. Ницше.
Ср. близкие мотивы у Ницше: «Этот венок смеющегося, этот венок из роз: я сам надел на себя этот венок, я сам признал священным свой смех... Заратустра танцор, Заратустра легкий, машущий крыльями, готовый лететь, манящий всех птиц, проворный, божественно легкий». — Ницше Ф. Указ. соч. С. 213.
- ²⁴ Третьяков С. Указ. соч. С. 6.
- ²⁵ Крученых А. Цоц. Тифлис, 1918.
- ²⁶ Письмо А. Шемшурину. ОР ГРБ. Фонд Шемшурина.
- ²⁷ Циглер Р. Поэтика Крученых поры «41°» // L'avanguardia a Tiflis. Venezia, 1982. С. 242.
- ²⁸ В ранних произведениях Крученых этот эффект, может быть, наиболее чисто представлен в поэме «Старинная любовь», построенной на своего рода симуляции традиционной любовной лирики, на воспроизведении всего лишь стилистической оболочки стиха. И одновременно — на использовании эффекта контрастного соположения различных стилистических оболочек, что создавало впечатление ускользания, полувлеченности смысла, воздушности и прозрачности всей стихотворной конструкции («книга воздушной печали» — так называл ее сам Крученых). Именно за счет такого построения в словесной ткани открываются, условно говоря, пробелы, в «которых готова выглянуть та суть, для которой еще вовсе нет названия». Не случайно также Крученых обращается именно к Гуро с предложением иллюстрировать второе издание его книги, так как этот эффект был близок ее собственному творческому методу.
- ²⁹ Малевич К. О поэзии // Забытый авангард. С. 128.
- ³⁰ Пастернак Б. Крученых // Жив Крученых. М., 1925. С. 1.
- ³¹ Крученых А. Наш выход. РГАЛИ. Ф. 1334. Оп. 1. Ед. хр. 36.
- ³² «Мертвая ткань языка» — выражение В. Розанова о свойствах языка Н. Гоголя. — Розанов В. Пушкин и Гоголь // Розанов В. Несовместимые контрасты жития. М., 1990. С. 230.
- ³³ Лосев А. Философия имени. С. 108–109.
- ³⁴ Крученых А. Лакированное трико. Тифлис, 1917. С. 10.
- ³⁵ Крученых А. Замауль 2. Баку, 1919.
- ³⁶ Это сопоставление, конечно, несколько условно, так как учитывает именно форму, внешний образ действий юридического, никак не соеди-

няя их с конкретным религиозным содержанием, на основе которого возник этот феномен.

³⁷ См.: Лихачев Д., Панченко А., Поньрко Н. Смех в Древней Руси. Л., 1984. Описания шокирующего поведения юродивых см. также: Прыжов И. Очерки, статьи, письма. М., 1934.

³⁸ Бурлюк Н. Поэтические начала // Первый журнал русских футуристов. № 1–2. 1914. С. 82.

³⁹ Сетницкая О. Встречи с Крученых // Русский литературный авангард. Материалы и исследования. Тренто, 1990. С. 199.

⁴⁰ Лосев А. Философия имени. М., 1990. С. 108.

⁴¹ Гуро Е. Бедный рыцарь // Guro E. Op. cit. P. 206.

1992 г.

ЖЕСТ В ПОЭТИКЕ РАННЕГО РУССКОГО АВАНГАРДА

Вероятно, одна из наиболее значимых перемен в искусстве XX века связана с исчезновением очевидных и легко опознаваемых границ того, что принято называть произведением искусства. Неопределенность жестких прежде контуров художественного спровоцировала рождение множества новых форм творчества, порой весьма парадоксальных и все еще не поддающихся строгой научной классификации.

Стиль поведения как специальная художественная задача интересовал уже романтиков и затем развивался в направлениях, так или иначе наследующих традиции романтизма: в какой-то мере символистами и особенно декадентами. Именно декаденты изобретают многие поведенческие формы, обычно связываемые с авангардом. Например, специфический «жанр» художественной деятельности — *epater le bourgeois* или скандал как новый инструмент репрезентации искусства. Наряду с художественным произведением практически равноценную значимость в эстетике декаданса приобретает манера жизни и поведения. Кроме того, в последние десятилетия XIX и в начале XX столетия существенное влияние на искусство поведения оказала богемная культура, ставшая, например, во Франции заметным явлением в художественной жизни. В деятельности многочисленных объединений эксцентрического типа полубытовые, околохудожественные ситуации иногда становились источником для неожиданных экспериментов в искусстве, порой опережавших и предвосхищавших авангардистские¹.

В России в какой-то мере близкую функцию исполняла полудилетантская салонная культура, в рамках которой уже со второй половины XIX века развивалась своя стилистика искусства поведения.

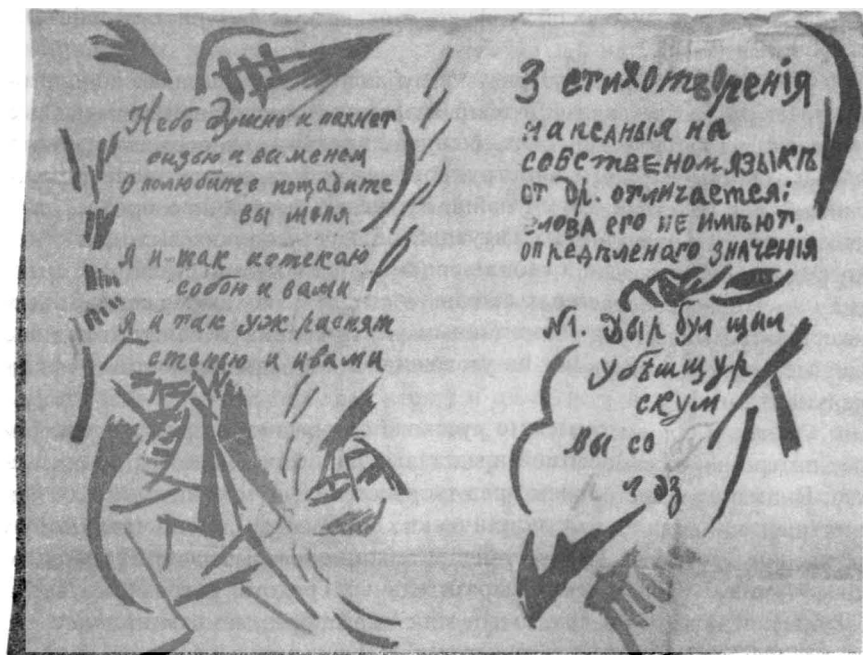
Подхватывая эту традицию, авангард, безусловно, привносит в нее ряд новых моментов. Авангардистский стиль поведения часто оказывается связан с трансформацией самих методик традиционного творческого процесса, а некоторые маргинальные элементы, сопутствующие процессу творчества, нередко становятся предметом особого внимания. К таким «маргиналиям», получившим новое прочтение в творчестве художников и поэтов авангарда, принадлежит жест, сопровождающий письмо живописца или писателя, декламацию или исполнение музыкальных произведений. Некоторые особенности интерпретации жеста в контексте общих эстетических установок русского авангарда 1910-х годов и будут предметом рассмотрения в моей статье.



В 1910-е годы с наибольшей последовательностью авангардистский стиль поведения разрабатывался футуристами. «Красота скорости», «любовь к опасности», «гимнастический шаг», «сладострастие героизма» — таковы были основные слагаемые стиля действия, созданного футуристами итальянскими. Жесткий и агрессивный стиль поведения, неоднократно демонстрировавшийся ими и в стычках с полицией, и в разного рода идейных драках, и на дуэлях, не был сугубо бытовым явлением, но выступал существенным компонентом их эстетики, апеллировавшей к прямому действию, тяготевшей к зрелищности и экстремальным ситуациям.

Ощущение — подвижное и эфемерное — было одной из центральных категорий в эстетике итальянского футуризма. «Концепции нетленного и бессмертного мы противопоставляем в искусстве концепцию становящегося, тленного, переходного и эфемерного, — утверждал Маринетти. — Мы... учим любить красоту эмоции и ощущения, потому что она единственна и предназначена к безвозвратному уничтожению»². В соответствии с этой установкой итальянские футуристы проявляли особый интерес к таким эфемерным элементам в своих произведениях, как запах, звук, свет. Эффектный, резкий и быстрый жест — живое и наглядное воплощение динамики, экспрессивный знак ускользающего от застылости «динамического ощущения» — также становился важнейшим элементом футуристической поэтики.

Когда глава итальянских футуристов в начале 1914 года посетил Россию, то одно из наиболее сильных впечатлений на московскую и петербургскую публику произвели не столько его идеи, неплохо известные и ранее в художественных кругах, сколько манера речи, стиль поведения и, как отмечалось во многих газетных отзывах или в воспоминаниях очевидцев, особая «техника» жестикуляции. Бенедикт Лившиц в несколько гротескной манере так описывал свои впечатления от выступлений вождя итальянских футуристов: «Жестикуляция — не совсем подходящее слово для этой молниеносной быстроты движений, сменявших одно другое, как в фильме, искусственно ускоренном перепившимся механиком. Точно демонстрируя на собственном примере возможности новой динамики, Маринетти двоился, выбрасывая в стороны руки, ноги, ударя кулаком по пюпитру, мотая головой, сверкая белками, скаля зубы, глотая воду стакан за стаканом, не останавливаясь ни на секунду, чтобы перевести дыхание»³. Едва ли эти характеристики можно списать лишь на национальную специфику, т. е. на экспрессивность речи и жестикуляции, присущие итальянцам. В том же 1914 году Маринетти создает манифест «Динамическая и синоптическая декламация», где описывает специальную декламационную технику и жестикуляцию, соответствующую общей стилистике итальянских футуристов. Декламационные эффекты, особая ритмика и различные геометрические фигуры



О. Розанова. Страница из книги «Тэ Ли Лэ». 1914

жестикуляции в виде «кубов, конусов, спиралей, эллипсов и т. д.» специально разрабатываются Маринетти как материал для создания тех эфемерных произведений искусства, в которые превращалось исполнение им стихов или простое выступление с лекцией о футуризме. Этот исполнительский стиль и стиль жестикуляции, ставшие одним из символов жесткой и экспрессивной стилистики итальянского футуризма, Маринетти с блеском демонстрировал также и в 1920–1930-х годах.

Возвращаясь к истории приезда Маринетти в Россию, я хотела бы напомнить эпизод, описанный в одном из писем А. Крученых к А. Островскому и, возможно, несколько мифологизированный, но, с моей точки зрения, весьма показательный в отношении той разницы, которая существовала в итальянском и русском стиле поведения или действия. Крученых рассказывает, что показал Маринетти тогда только что появившуюся книгу «Тэ Ли Лэ» и задал ему вопрос: «Было ли у вас (итальянцев) что-нибудь подобное по внешности?» Получив отрицательный ответ, Крученых заключил: «Как не было у вас ничего подобного по внешности, так не имеется подобного и по содержанию!»⁴ Это заключение было отнюдь не безосновательным, поскольку жест, фиксирующий внутреннюю динамику творческого процесса, улавливающий глубинные и бессознательные психические импульсы, *предвосхищающие* рождение искусства, этот жест, представленный на страницах «Тэ Ли Лэ»

и в рисунках и в буквенной графике, итальянским футуристам действительно был неизвестен.

Конечно, и русские футуристы в публичных выступлениях использовали внешне экспрессивный и театрализованный жест. Многие эпатажные поступки на футуристических диспутах вполне можно рассматривать как осознанные приемы конструирования собственного авангардистского стиля действия. Не случайно Крученых настойчиво протестовал против трактовки подобных ситуаций лишь как «диких выходок», непосредственно связывая в своих воспоминаниях художественную практику — чтение собственных стихов — с одним из таких скандальных «жестов». «Выплеснуть рассчитанным жестом чтеца за спину холодные чайные опивки — здесь нет ни уголовщины, ни невеняемости», — подчеркивал он⁵.

Однако в общем контексте русского футуризма, на мой взгляд, более интересной и самобытной представляется все же иная трактовка жеста. Внимание к состояниям предтворчества, к шуму или гулу еще невянятных и хаотических психических вибраций, предшествующих рождению искусства, было устойчивым компонентом в эстетике русского футуризма. Поиск таких выразительных средств, которые позволили бы запечатлеть не просто тот или иной образ, но сам процесс его рождения, археологический интерес к «раскопкам» первооснов, или, по словам Крученых, «истоков бытия» искусства — именно эти аспекты определили также специфику будетлянской эстетики жеста. Для русских футуристов жест связывался не только с внешней театрализацией поведения, рассматривался не только как физический, действенный аккомпанемент поэтической речи или изобразительного языка, но выступал в качестве «пре-эстетического»⁶ феномена, своеобразного знака зарождения самой ситуации творчества.

Эксперименты в сфере искусства действия и жеста в начале XX века тесно связывались с общей «мифологией» бессознательного и стихийного творчества, с мифологией возвращения к истокам. В предисловии к книге В. Гнедова «Смерть искусству», в которой, как известно, была опубликована его знаменитая «Поэма конца», исполнявшаяся автором только жестом — «ритмо-движением» руки, И. Игнатьев, думаю, не случайно вспоминал о языке и письменах первоначалья. «Слово подошло к Пределу, — писал он. — Штампованными фразами заменил Человек Дня несложный слово-обиход. В Его распоряжении множество языков, “мертвых” и “живых”, со сложными литеро-синтаксическими законами, вместо незамысловатых письмен Первоначалья»⁷.

Различные версии языка без слов или с размытыми семантическими границами, языка первоначалья — живого и действенного, часто искались на путях прямого соединения слова с разного рода физическими действиями. Здесь можно вспомнить, например, популярные в 1910-е годы опыты совмещения танца и исполнения поэтического текста. Опреде-

ленную роль в этих процессах играл и ранний кинематограф, растворявший слово в телесной механике движения и жеста. Культура в начале века, похоже, действительно «устала» от слова и искала выходов к той внесловесной реальности, с образами которой соединялись представления о первичной целостности мира и сознания, освобожденных от дискурсивных действий рассудка, расчленяющих непосредственное восприятие. В одной из статей М. Матюшин отчетливо сформулировал эту усталость современной культуры от слова, на смену которому должна прийти новая поэтика жеста: «Жест быстрый, как и вся современная действительность, уже сменяет отцветшее слово... В нашей жизни мы так ловко умеем прятаться за слово или в него рядиться, что все нас окружающее так насыщается этим действием слова, что мы перестаем замечать жизнь и значение всех вещей и их самостоятельную ценность». «Новое искусство, — пишет Матюшин, — открывает возможность понимать мир через простой непосредственный акт движения самого тела, через мимику, жест. И люди медленно, но верно, учась этому языку обгоняют свое усталое, утомленное слово, скрывавшее так долго своими запыленными, выцветшими завесами живое тело природы и самого человека»⁸.

Многочисленные параллели интерпретации в эстетике русских футуристов жеста и — шире — действия как первичного условия возникновения и существования творчества, в широком смысле этого слова, можно отметить в исследованиях по психологии и философии языка того времени. В ряде работ обращается подчеркнутое внимание именно на предъязыковые феномены, на те непосредственные, действенные элементы речи, которые в наименьшей степени подвержены рациональному контролю. Так, популярные в начале XX века психологические исследования В. Вундта связывали природу языка и речи с движением. Именно в «артикуляционном движении», предшествующем произнесению звука и отражающем непосредственную телесную реакцию человека на внешние впечатления или ощущения, Вундт видел источник и первооснову речи. «Анализ языка жестов и языка звуков, и даже письма показывает, — считал он, — что в основе всех этих видов языка лежит движение: если отнимем от них условие систематичности и цели сообщения, то получим выражающее движение... Ближайшее выражение психического явления есть не звук, но артикуляционное движение». «Так как звук речи не может образоваться без артикуляции, то главное в нем — именно артикуляция, движение во рту и на лице, и потому звук является миметическим выразительным жестом»⁹. Аналогичную двигательную-физическую природу языка подчеркивал в ряде своих работ и Бодуэн де Куртенэ: «Язык есть слышимый результат правильного действия мускулов и нервов»¹⁰.

Приравнивание звука к жесту было достаточно распространенной темой в ряде филологических исследований в начале XX века¹¹. «Звуко-жест», как правило, трактовался в качестве своеобразной миметической

техники, позволяющей фиксировать непосредственную двигательнo-звуковую реакцию человека. Явления ономапои — столь популярной у итальянских футуристов — были наиболее близки к этой интерпретации «звуко-жеста». Однако для русских футуристов в 1910-е годы более важными стали те аспекты в концепции «звуко-жестов», которые открывали возможность фиксации в самом материале искусства первичных импульсов рождения слова и — шире — художественного образа. Жест письма — живописца или литератора, — отражающийся в ритме движения руки по поверхности холста или в почерке, улавливающем динамику настроений, иначе говоря — жест, подобный «артикуляционным движениям», предшествующим слову, стал одним из важнейших слагаемых в художественных концепциях русских футуристов.

В иллюстрациях, сопровождающих знаменитые литографические книги футуристов, вырабатывается своеобразная стилистика скорописи, мгновенного «схватывания» формы в нескольких линиях, штрихах, в нескольких мгновенных движениях руки. Таковы многие рисунки Кульбина, Гуро, Ларионова, Розановой. Стилистика этих рисунков использует эффект нарочито случайного, словно непроизвольного проявления в движениях кисти или карандаша не укладывающихся в слово «переживаний вдохновенного», сплавляя в одно целое физическое движение рисующей руки, пластическую форму и внутренние эмоции, психическую энергию. Требование одномоментности внутреннего творческого импульса, внутреннего движения и его материализации, его фиксации во внешнем жесте и форме было одной из существенных особенностей эстетики русского футуризма.

В литературе, посвященной русскому авангарду, уже отмечалось бросающееся в глаза равнодушие наших живописцев к динамическим сюжетам и, напротив, их пристрастие к статичным композициям. В значительно большей степени, чем динамические сюжеты, внимание русских художников привлекает динамика, фиксирующаяся в технике работы с самим материалом: в характере фактуры, в ритме наложения мазков, в структуре красочного пигмента и проч. В этом плане показательны некоторые — особенно графические — портреты (например, портреты Крученых, выполненные Кульбиным и Ларионовым), в которых, как правило, нет жеста изображенного, часто даже нет рук, но зато отчетливо прочитывается сам жест начертания формы, представляющий человека через неустойчивый, изменчивый процесс «жестикуляции», запечатленной в «почерке» художника.

Из всех русских авангардистов в 1910-е годы, пожалуй, только Филонов проявлял интерес к изображенному жесту. Жестикуляция персонажей на его картинах — изломанные и парадоксальные сплетения пальцев, неожиданные ракурсы и повороты рук и тел, напоминающие иногда изысканную восточную пластику, могла бы стать предметом отдельного исследования. Язык рук героев его картин явно доминирует

над жестом самого письма, во многом согласуясь с той углубленно-аналитической методикой творчества, которая столь отличала Филонова от других русских авангардистов.

Наибольший контраст Филонову в этом плане представляет творчество Ларионова. Для него ритмика самого письма, ритмика движения кисти по поверхности холста определяла важнейшие стороны его индивидуального почерка. Если итальянский футурист Боччони создал концепцию линий-силы, передающих в абстрактных росчерках «динамическое ощущение», то Ларионов, особенно во многих своих рисунках, представляет своеобразные линии-жесты, передающие непосредственный жест письма, динамику творческого процесса.

Внимание русских футуристов к «почерку» живописца или писателя как к средству фиксации в зримой форме внутреннего процесса творчества было связано с более широким интересом русского авангарда к возможностям материализации сферы психического. Творческая деятельность сопрягалась для русских футуристов не с рациональным навыком, мастерством, но с психическими процессами, с одной стороны, и с телесными ощущениями, с «телесностью» — с другой. Почерк, фиксирующий в графике письма психические импульсы, оказывался средством для проекции вовне внутренних ритмов художника. Ритмы и формы почерка были в концепции будетлян столь тесно связаны со всем психическим и даже физическим строем человека, что воспринимались как его абстрактная стенограмма. «Почерк есть нечто свойственное всему телу данной особи, — утверждал Д. Бурлюк. — Он так же индивидуален, как его внешность, и вполне выражает человека»¹².

Особый интерес в плане психологической интерпретации «жестов» почерка могут представить эксперименты русских футуристов с цветным письмом. Концепции цвета, разрабатывавшиеся в среде русских футуристов, часто опираются на достаточно древнюю теорию соотношения звуков с определенными цветовыми впечатлениями. Отказ футуристов от символистской ориентации на инструментальную музыку и замена ее своеобразной музыкой голоса изменил также трактовку соотношения звука и цвета. Одним из важных результатов этой переориентации стало акцентирование психологических мотивировок звука и цвета и даже их непосредственной связи с телесным опытом человека, с его психикой. Близость футуристических концепций цвета как выражения состояний психики и популярных в начале века теософских и оккультных доктрин уже отмечали исследователи русского авангарда¹³. Теории цветовых аур, меняющихся в соответствии с изменениями состояний сознания, указывающие на определенную зависимость и соотнесенность некоторых цветов и психических состояний, — постоянно обсуждались в исследованиях, соприкасающихся с теософскими и оккультными доктринами. Наиболее известный пример — работа А. Унковской «Метода цвето-звуко-чисел»¹⁴, известная Кульбину, опиравшемуся в некоторых

своих статьях и лекциях на данный материал. С другой стороны, в тех же теософских и оккультных доктринах особое значение придавалось и самому действию произнесения звука, «артикуляционным жестам», также погружающим в глубину телесного опыта и словно извлекающим звук из внутренних пространств человеческой психики и сознания.

Цветное письмо, использованное, например, на страницах «Тэ ли лэ», сообщало буквенной графике дополнительное эмоциональное звучание. Гектографический способ печати, которым была выполнена книга, сохраняя и даже акцентируя рукописность, т. е. сам жест письма, создавал одновременно ощущение своеобразной дематериализации, бесплотности всех изобразительных знаков. Цвет, эмоционально окрашивавший жесты письма, словно соскальзывал с поверхности листа, свободно растекался по странице, передавая ощущение динамизма психических вибраций.

Определенную параллель футуристическому интересу к двигательному, жестовому процессу письма можно отметить также в исследованиях, непосредственно посвященных языковым явлениям, не подчиненным сознанию, т. е. в специальной литературе, изучающей различные проявления деформированного сознания. В книге Н. Образцова «Письмо душевнобольных», вероятнее всего, известной русским футуристам¹⁵, подчеркивалась важность исследования письма, «где психические процессы стали выражаться материальными графическими знаками», и отмечалось, что «письмо является выражением нашей душевной деятельности»¹⁶. Аналогичные интерпретации почерка как выражения психической динамики неоднократно встречаются в манифестах русских футуристов: «...настроение изменяет почерк во время написания... почерк, своеобразно измененный настроением, передает это настроение читателю, независимо от слов»¹⁷. В книге Образцова есть также и прямые описания почерка и жеста как эквивалентных знаков психических состояний. Так, излагая историю изучения проблем письма, он вспоминает о работах одного французского художника, который еще в середине XIX столетия «подверг письмо исследованиям по отношению к возрасту, полу, характеру, таланту, национальности и пришел к выводу, что почерк есть «материализованный жест мысли»¹⁸.

В русском футуризме «материализованные жесты мысли», зафиксированные в графике письма, могут быть отмечены в некоторых рисунках для футуристических книг (например, Ларионова для сборника стихов Крученых «Помада», «Полуживой» или Кульбина для книги «Взорваль»), в которых линейные росчерки фиксируют прежде всего не фигуры или предметы, а некие психические импульсы, «жесты» или «следы» самого творческого процесса, приближаясь иногда к абстрактным арабескам. Подобная же абстрактная графика, передающая эмоциональные жесты, сопровождала заумную поэзию в серии гектографических книг А. Крученых, выполненных им в конце 1910-х годов. Линейная

графика на страницах его книг напоминает уже не орнамент или случайные черновые пометки, но строго просчитанные линии-жесты, улавливающие в максимально сжатой, концентрированной форме психическую динамику. Эта жестовая графика передает траекторию движения звука или «след», оставленный эмоцией, уподобляя тем самым страницы кручениховских книг своеобразным партитурам, дающим возможность читать музыку «чистых эмоций».

Известно, что при создании этой серии книг Крученых увлекался исследованиями экстатической практики сектантов, в которой глоссолалия сопровождается не только аффектированными жестами, но нередко и своеобразными письменами, лишенными каких-либо жестких смысловых значений. Такая речь-аффект, служившая для Крученых моделью в его языковых экспериментах, обнаруживала непосредственную связь с телом, смещая внимание со смысловой стороны на саму физиологию речи, на выговаривание звуков, на «артикуляционные жесты». В какой-то мере об аналогичных попытках записи с помощью неких знаков-жестов экстатического внутреннего опыта шла речь в статье Малевича «О поэзии»: «В чем выражается религиозность духа, в движении, в звуках, в знаках чистых без всяких объяснений — действие, и только, жест очерчивания собой форм... движение знака идет по рисунку, и если бы опытный фотограф сумел снять рисунок пути знака, то мы получили бы графику духовного состояния»¹⁹.

И почерк, и своеобразные рисунки-письмена в творчестве русских футуристов подчинены нерациональным импульсам, переменам настроения и воспроизводят прежде всего скрытую внутреннюю динамику. Они отражают не жизнь сознания, а иррациональную, бессознательную ритмику всего организма, даже точнее — непосредственное движение руки, телесный импульс. Движения танца, в которых человеческое тело становится одновременно инструментом, материалом и самим произведением искусства, в которых психическое и телесное тесно слиты, оказываются часто для русских авангардистов внутренней метафорой и прообразом их живописных или поэтических экспериментов. В Шкловский называл футуристическую поэзию «балетом для органов речи», Кульбин проповедовал «танцеволизацию» всей жизни, Ларионов сравнивал футуристическую раскраску лица с танго. Танец воспринимался как наиболее органичная (в частности, и в смысле связи с телом, со всем организмом человека) форма творчества, не скованная застывшей понятийной структурой языка. «Когда не хватает слов, — писал И. Терентьев, — когда звук исчерпывает свою силу, начинается жестикуляция, исступленный бег, прыг, валянье по полу! Танец — это последнее, что остается, когда все испробовано»²⁰.

«Звуко-жесты» футуристической поэзии, жесты письма и рисунка (особенно на страницах литографических или гектографических книг) порой также напоминают зафиксированный в звуковой динамике, в ритмах почерка и росчерках графики «танец» — некий синтетический

образ предэстетического действа²¹. Любопытно, что в воспоминаниях о Крученых нередко встречаются описания его исполнительской манеры, похожей на парадоксальный шаманский танец, изумлявший видевших его ничуть не меньше, чем синоптическая декламация и отточенный геометрический жест Маринетти. Д. Молдавский, ставший свидетелем крученыховского чтения стихов, так описывал свои впечатления: «Крученых начал читать. Мне приходилось слышать заговоры деревенских колдунов. Я записывал русские песни и внимал пению таджикских гафизов. И вот то, что произошло тогда, заставило меня вспомнить всё это сразу!.. Передо мной был самый настоящий колдун, вертевшийся, покачивавшийся в такт ритму, притоптывавший, завораживающе выпевавший согласные, в том числе и шипящие. Это казалось невероятным! Это было нечто удивительное! Какое-то синтетическое искусство, раздвигающее рамки привычной словесности»²².

Этот колдовской, парадоксальный стиль действий, погружающий в глубинную внутреннюю ритмику, представлял собой своеобразный символический жест, воплощавший ту «графику духовного состояния», которая определяла существенные аспекты русского футуристического искусства.

¹ См. об этом: *Seigel J.* Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930. N.Y., 1986; *Shattuck R.* The Banquet Years. N.Y., 1968; *The Spirit of Montmartre / Cabarets, Humor, and the Avant-Garde, 1875-1905.* Ed. by P. D. Cate and M. Shaw. Jane Voorhees Zimmerli Art Museum Rutgers, 1996.

² *Маринетти Ф.* Футуризм. СПб., 1914. С. 79.

³ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. М., 1991. С. 168.

⁴ *Крученых А.* Письма к А. Островскому // *Wiener Slawistischer Almanach.* Bd. 1. Wien, 1978. С. 7.

⁵ *Крученых. А.* Наш выход: К истории русского футуризма. М., 1996. С. 61.

⁶ Термин Н. Евреинова, чьи теории театрализации жизни имели определенные точки пересечения с эстетикой русского футуризма.

⁷ *Игнатьев И.* Пресловие // Гнедов В. Собрание стихотворений. Тренто, 1992. С. 126.

⁸ *Матюшин М.* Доклад о театре, плакате, кино // ОР Музея В. Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. Ед. хр. 2.

⁹ *Вундт В.* Народопсихологическая грамматика. Киев, 1910. С. 103, 121.

¹⁰ *Бодуэн де Куртенэ И.* Некоторые общие замечания о языковедении и языке // Избранные труды по языкознанию. М., 1963. Т. 1. С. 77.

¹¹ См., напр., известную статью: *Поливанов Е.* По поводу звуковых жестов японского языка // Сборники по теории стихотворного языка. Вып. 1. Пг., 1916.

- ¹² Бурлюк Д. Энтелехизм. Нью-Йорк, 1930. С. 7.
- ¹³ См., напр., *Douglas C. Beyond Reason: Malevich, Matiushin and Their Circles // The Spiritual in Art*. N.Y., 1986.
- ¹⁴ Унковская А. Метода цвето-звуко-чисел // Вестник теософии. 1909. № 1.
- ¹⁵ См. об этом в письме Е. Радиной к А. Шемшурину. ОР ГРБ. Ф. 339. П. 5.
- ¹⁶ Образцов Н. Письмо душевнобольных. Казань, 1904. С. 10, 67.
- ¹⁷ Хлебников В., Крученых А. Буква как таковая // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 60.
- ¹⁸ Образцов Н. Указ. соч. С. 69.
- ¹⁹ Малевич К. О поэзии // Собр. соч. М., 1995. Т. 1. С. 147.
- ²⁰ Терентьев И. Рецензия на вечер Ж. Матиньон и Гурджиева // Никольская Т. Игорь Терентьев в Тифлисе. *L'avanguardia a Tiflis*. Venezia, 1982. P. 197.
- ²¹ В 1920-е годы концепцию связи поэзии, движения и танца развивал А. Туфанов, во многом опираясь на предшествующий опыт футуристического искусства.
- ²² Молдавский Д. Алексей Крученых // Алексей Крученых в свидетельствах современников / Сост., вступ. ст. С. Сухопарова. Мюнхен, 1994. С. 162.

1998 г.

ИЗ ИСТОРИИ МОСКОВСКОГО КОНЦЕПТУАЛИЗМА

Уже не раз отмечалось, что существует ряд устойчивых примет, характеризующих московскую художественную традицию. Такие свойства московской живописной школы, как подчеркнутая материальность, красочная интенсивность, пластическая энергия, выделяются многими исследователями. Этот образ московского искусства сложился с начала XX века, проявившись отчетливо в творчестве художников «Бубнового валета», ОМХа и развиваясь затем в 1950–1960-е годы в лианозовской или белютинской школе. Казалось бы, меньше всего московская живописная традиция располагала к умозрительным спекуляциям и «искусству идей», лишенному пластической конкретности. Тем не менее в 1970-е годы именно в Москве (и в отечественной культуре практически только в Москве) на фоне этой устойчивой приверженности к материальности художественного языка родилась оригинальная версия концептуального искусства, сформировавшая отнюдь не маргинальное в рамках современного российского искусства направление. Эту ситуацию, без преувеличения, можно считать одним из интересных парадоксов московской художественной жизни нынешнего столетия, а сам процесс формирования именно в Москве столь немосковского, на первый взгляд, течения заслуживающим пристального внимания исследователей¹. Ведь именно концептуализм с начала 1970-х годов стал тем направлением, вокруг которого — либо продолжая его линию, либо отталкиваясь от нее, опровергая ее, — развивалось московское искусство, принадлежащее, условно говоря, к «авангардному» лагерю.

В московской художественной жизни начала 1970-х годов важным условием для появления новой концептуальной эстетики стала активизация процессов взаимодействия изобразительного искусства с литературой и музыкой. Бесспорно, в рамках московской живописи также были тенденции, содержавшие «предчувствия» концептуальной версии искусства. Можно прочертить (конечно, с рядом оговорок) линию от некоторых работ М. Рогинского середины 1960-х годов к ранним произведениям И. Кабакова или от «белой» живописи В. Вейсберга к метафизике света в творчестве Э. Булатова. Однако основной импульс для формирования эстетики московской концептуальной школы был дан не изобразительным искусством. Важно подчеркнуть, что речь в данном

случае идет не просто о тесном творческом взаимодействии литераторов и художников, которым была отмечена также деятельность, например, лианозовской группы, но о сложении, с одной стороны, внутри поэтического искусства особых видов художественного творчества, провоцировавших формирование новых концептуалистских жанров (прежде всего перформанса и отчасти объекта), а с другой — об особой «литературности» изобразительного творчества многих концептуалистов².

Московский концептуализм, работая не с пластической формой, а с различными типами сознания, различными способами мышления, лишь отражающимися в тех или иных материальных объектах, оказался, пожалуй, самым «литературным» течением в искусстве последних десятилетий. Эта генетическая связь с литературой получила одно из наиболее интересных преломлений в деятельности группы «Коллективные действия» (КД), сфокусировавшей в своих перформансах основную эстетическую проблематику московского концептуализма. Кроме того, сама история возникновения группы и сложения ее собственной стилистики отражала важнейшие стороны тех тенденций в московской художественной жизни, которые можно считать главными инспираторами формирования московской концептуальной школы.

Первая акция будущей группы «Коллективные действия» — «Появление» состоялась 13 марта 1976 года в Измайловском парке. Осуществлялась она скорее как экспериментальная работа, в придумывании и реализации которой участвовало несколько человек: поэты (А. Монастырский, Л. Рубинштейн), филолог (Г. Кизевальтер) и художник (Н. Алексеев). Ни о создании группы, ни о последующей совместной работе речи в тот момент не шло. Основной состав «Коллективных действий» сложился лишь постепенно и к концу 1970-х годов постоянными членами группы стали А. Монастырский, Н. Панитков, Н. Алексеев, И. Макаревич, Е. Елагина, Г. Кизевальтер, С. Ромашко³.

Название группы также появилось не сразу. На сегодняшний день точно определить автора этого изобретения, очевидно, невозможно. Скорее всего, оно родилось как бы само собой из нескольких «случайно» использованных словосочетаний, с помощью которых журналисты или сами художники пытались охарактеризовать жанр этих работ. Определение «*azioni collettive*» именно в качестве обозначения типа той деятельности, которой занималась группа, появляется уже в одной из первых публикаций о перформансе будущих КД в каталоге итальянской Биеннале в 1977 году⁴. Видимо, впервые словосочетание «коллективные действия» было использовано членами группы при оформлении стенда фотоматериалов своих акций для выставки, проходившей в январе 1978 года в выставочном зале МОСХа на улице Жолтовского⁵. Однако окончательно в качестве наименования группы оно закрепляется после публикации статьи Б. Гройса «Московский романтический концептуализм» в журнале «А-Я» в 1979 году, впервые определенно использовавшего его в качестве названия группы.

Уже первые акции «Коллективных действий» содержали структурные элементы, ставшие основой стилистики группы на многие годы. Их описательные тексты предельно лаконичны, поэтому, думаю, могут быть приведены здесь почти целиком.

***Появление.** Зрителям были розданы приглашения на акцию «Появление». Когда приглашенные собрались (30 человек) и разместились на краю поля, через 5 минут с противоположной стороны, из леса, появились двое участников акции, пересекли поле, подошли к зрителям и вручили им справки («Документальное подтверждение»), удостоверяющие присутствие на «Появлении». (Март 1976 г.)*

***Либлих.** В разосланных приглашениях предлагалось посетить «Либлих». До прихода зрителей (25 человек) в центре Измайловского поля под снег был зарыт включенный электрический звонок, который оставался звенеть и после ухода зрителей и участников с поля. (Апрель 1976 г.)*

***Фонарь.** На горе под г. Загорском в сумерках с помощью веревок между деревьями нами был подвешен электрический фонарь, на стекло которого была наклеена фиолетовая слюда. Красный воздушный шар был привязан снизу к фонарю в качестве паруса. Конструкция вращалась и раскачивалась под ветром. Фиолетовые вспышки света разной яркости и отделенные друг от друга паузами темноты различной длительности были видны на расстоянии около двух километров. В поле зрения не было никаких других источников света, кроме вспышек фонаря. (Ноябрь 1977 г.)⁶*

В первой половине 1970-х годов московский Измайловский парк нередко оказывался демонстрационной площадкой для «неофициального» искусства. Осенью 1974 года после скандально известной акции с бульдозерами здесь состоялись первые разрешенные выставки. Возможно, поэтому пространство парка и воспринималось многими как наиболее подходящее место для проведения перформансов. Именно здесь осуществляли свои работы группа «Красная звезда» (декабрь 1975 г.) и В. Герловин (осень 1976 г.). Две первые акции КД также проходили в Измайловском парке. Однако стилистика этих работ была подчеркнута индифферентна к какой-либо социальной актуальности. В общей довольно напряженной и агрессивной атмосфере, царившей вокруг (и внутри) так называемого «неофициального» искусства, перформансы КД воспринимались как резко контрастные моменты тишины, как своеобразные паузы.

Ряд устойчивых мотивов в перформансах «Коллективных действий» сформировал эфемерную и в то же время жестко просчитанную стилистику группы. Пустое поле, окруженное лесом, на котором происходят события непонятные (иногда почти абсурдные), но всегда четко организованные, с выверенными паузами и рассчитанными по минутам действиями. Их восприятие смешивается с изменяющимися впечатлениями от пейзажа и погоды. Передвижение по заданному маршруту; многочасовое вытягивание огромной веревки с одного конца поля на другой; исчезновение и появление; человек, лежащий в яме в поле;

заснеженная поверхность поля, на которой следы и протоптанные тропинки выстраиваются в графические композиции; наблюдение фигуры человека вдаль; фиолетовый занавес, установленный на вспаханном поле; созерцание едва различимых на большом расстоянии действий или просто моментов пустоты, когда не происходит ничего; ожидание, вслушивание в тишину — из подобных событий складывается общий контур перформанса «Коллективных действий».

Загородное, точнее, природное пространство обладало особой притягательностью для многих художников, обращавшихся в конце 1960-х и начале 1970-х годов к жанру перформанса. Группа «Движение» (Л. Нусберг и др.) организовывала многие постановки на природе, Ф. Инфанте осуществлял свои «кинетические игры», также используя природную среду. Группа «Красная звезда» (М. Чернышев и др.) так характеризовала наиболее подходящую площадку для своего действия «У-2»: «Очерчивается определенное пространство, находящееся в середине огромного снежного поля, удобного фона для проведения акции»⁷. В. Герловин также мыслил природное пространство в качестве окружающей среды для своих объектов: «Большинство объектов, — подчеркивал он в одном из текстов, — рассчитано на демонстрацию их на природе»⁸. Словом, идея о некой связи художественного произведения с природным пространством, в котором напряженная знаковая искусства оказывалась бы в подчеркнуто незнакомом обрамлении, эта идея в московском искусстве начала 1970-х годов, как говорится, носилась в воздухе.

В работах КД природное, а чаще именно загородное пространство стало доминирующей средой для проведения акций. В своей многолетней деятельности группа выработала контуры особого жанра загородного перформанса, в котором сама поездка участников и зрителей за город — т. е. в пространство, свободное от напряженной семиотичности городской среды, — стала важным структурным компонентом акций.

Конкретное действие, как правило очень простое, было основой акционного события, рассчитанного на элементарные зрительные и слуховые впечатления. Во всех акциях КД последовательно избегали театральных эффектов, напряженной экспрессивной стилистики действия, рассматривая свои работы как «попытки сделать необычным восприятие обычного появления, исчезновения, удаления, света, звука и т. д.»⁹. Границы акционного действия всегда оставались размытыми. Отсчет для начала акции можно было вести уже с момента оповещения зрителей о предстоящем событии. Само эмоциональное состояние ожидания, переживаемое приглашенными, рассматривалось как важная часть перформанса. Конец акций также нередко оказывался открытым. Одним из знаков этой открытой структуры являлись, в частности, оставленные после ухода зрителей и организаторов предметы (звонок или фонарь в приведенных описаниях). Они продолжали действие, перенося его в пространство, где господствует игра бесчисленных и непредвиденных

случайностей: различная эмоциональная реакция или действия посторонних людей, столкнувшихся с оставленными объектами, метаморфозы самих предметов под воздействием природных обстоятельств и проч. Акционное событие, с одной стороны, оказывалось почти растворено в окружающем природном ландшафте, иногда буквально едва угадывалось в потоке обычных жизненных действий, а с другой — открывало неожиданную эстетическую ценность в подробностях повседневного течения жизни: чье-то появление или исчезновение из поля зрения, прогулка по парку, фигура человека вдали и т. д.

Название второй акции группы — «Либlich» и тот контекст, в котором возникала и к которому отсылала эта работа КД, по словам А. Моначырского, были связаны с музыкой и, еще точнее, с творчеством А. Веберна. *Liebllich* в переводе с немецкого означает — *мило*. Этот термин был использован в одном из сочинений композитора среди традиционных указаний для исполнителя, определяющих темп игры: медленно, торжественно, быстро. В истории европейской музыки с именем Веберна связано появление музыкальных сочинений минималистского типа, в музыкальную ткань которых включались как важный структурный элемент паузы. В акциях КД (особенно в ранний период) подчеркнуто минималистский характер действия и паузы, мгновения пустоты — когда не происходило никаких внешних событий — стали важнейшим элементом перформансов. Предельный лаконизм этой и некоторых других работ группы напоминал минималистские музыкальные или поэтические композиции, построенные иногда на двух-трех нотах или словах, погруженных в пространство тишины.

Акционное действие, лишенное каких бы то ни было символических смыслов и нередко почти абсурдное, являлось лишь своеобразным инспиратором для проявления истинного предмета «изображения» в перформансе КД — самого процесса восприятия, протекающего в сознании зрителя. Иными словами, КД интересовали прежде всего те «события», которые происходят внутри человеческого сознания при чтении, слушании или созерцании произведения искусства. Важно отметить, что те состояния сознания, которые моделировали у зрителей перформансы группы, были лишены напряженности и не носили раздражающего или дискомфортного характера. Напротив, действие строилось таким образом, чтобы приблизить зрителя к состоянию «чистого созерцания», чтобы в сознании зрителя в момент акции возникал эффект освобождения от непрерывного мысленного интерпретирования и понимания, возникал эффект пустоты, выхода за пределы напряженного языкового пространства. И. Кабаков в одном из своих рассказов об акциях КД так описывал психологические переживания, связанные с поездкой за город для участия в перформансе: «Это путешествие необыкновенно потому, что впервые, может быть, в жизни оно не имеет целью не только совершение какого-то дела, но даже предпринято не для приятного проведения време-

ни, которое тоже является делом. Ты буквально отрезан и лишён всякого личного намерения. Тут высвобождаются действительно какие-то очень комфортабельные слои психики... Впереди тебя ожидает только то, что ты даже представить себе не можешь. Возникает интересный вакуум... Вакуум этого психического пространства обладает невероятной степенью радости... у меня возникала мысль, что все, что происходит, происходит “во мне”. В этих вещах соблюдены расстояние, тишина, время, расширенность, мифологичность, неожиданность — соблюден целый ряд демонстрационных условий для возникновения впечатления от происходящего как происходящего “внутри” зрителя, а не вовне»¹⁰.

Особые свойства перформанса КД, существенно отличающие его от предшествовавших опытов в этом жанре, были связаны с иной точкой отсчета, которую члены группы «избрали» для своей эстетики, с иным генезисом их акций. Большинство экспериментов в жанре перформанса в московском искусстве конца 1960-х и начала 1970-х годов отталкивалось либо от опыта театрального действия (группа «Движение», В. Комар и А. Меламид, в значительной степени поэтический перформанс Д. А. Пригова), либо от живописи (Ф. Инфанте, М. Чернышев и группа «Красная звезда»). Формирование перформанса КД было связано прежде всего с поэзией и музыкой.

Первоначальный импульс для деятельности группы и был задан экспериментами в области акционной поэзии, т.е. работой над созданием поэтических произведений, в структуру которых включались внеязыковые элементы, опирающиеся на конкретный опыт: действие, слуховые и визуальные впечатления. Структурный каркас поэтического текста или музыкального произведения, организующий ритмику восприятия, задающий через отвлеченные категории — различную длительность частей, повторы, чередования, паузы и т. д. — определенную механику для работы сознания, в каком-то смысле являлся прообразом для акций группы. Перформансы «Коллективных действий» строились на аналогичных структурах, с помощью которых в реальном физическом пространстве моделировались события, логикой своего построения напоминающие ускользающие музыкальные или поэтические вещи. А. Монастырский подчеркивал эту своеобразную «структуралистскую» основу акций, отмечая, что смысл тех минимальных действий, из которых строился перформанс, «был не столько в них самих, сколько в эстетизировании — через эти события и их интерпретацию — чисто языковых, демонстрационных отношений: ближе, дальше, “полоса неразличения”, край, центр, неожиданность, ожидание, протекание времени и т. д. То есть нами планомерно проводилась поэтизация фундаментальных онтологических и психических явлений, простейших элементов, из которых строится та или иная картина мира, но которые обязательно... присутствуют в любой из этих картин и в любом из вариантов их восприятия»¹¹.

В западном искусстве подобный генезис имел перформанс некоторых предконцептуалистских течений, и прежде всего у тех художников, поэтов и музыкантов, на кого заметное влияние оказало творчество американского композитора Джона Кейджа и кто несколько позднее составил основу международного движения «Флаксус».

Ориентация на эстетические принципы, разработанные в творчестве Кейджа, стала одной из важнейших установок в деятельности КД. Особое значение для группы имели такие положения в эстетике Кейджа, как включение в музыкальное произведение звуков и шумов повседневной жизни, расширяющее и размывающее жесткие границы художественного пространства; случай как один из главных элементов творческого процесса, позволяющий конструировать произведения с принципиально открытой и вариативной структурой. И наконец, создание таких композиций, в которых предметом «изображения» оказывался процесс восприятия, само состояние слушания, произведений, обращающих сознание зрителя внутрь самого себя. Классическим примером такого сочинения является знаменитая «безмолвная» композиция «4,33»: в течение 4 минут 33 секунд исполнители, находящиеся на сцене, не издадут ни одного музыкального звука, а само произведение состоит в слушании тишины и случайных шумов, возникающих в концертном зале.

Многое в работах Кейджа стимулировало развитие особых видов художественного творчества, сочетающих в себе элементы поэзии, музыки, танца и ставивших акцент на сам процесс и механику исполнения. Именно этот тип художественной деятельности в 1960-е годы послужил одним из важнейших источников для формирования перформанса. С 1958 года Кейдж преподавал в нью-йоркской Новой Школе Социальных Исследований (*New School For Social Research*), где его слушателями были многие будущие участники «Флаксуса»: Джордж Брехт, Джексон МакЛоу, Дик Хиггинс, Тоши Ичиянаги и др. В их творчестве в 1960-е годы были разработаны основы того типа акционной деятельности, который обнаруживает определенное родство с перформансом КД.

Особые виды художественного творчества, такие как «инструкция», «событие» (или «случай» — от англ. *event*), стали наиболее популярными жанрами в деятельности многих членов «Флаксуса» и — шире — в предконцептуалистских течениях в искусстве 1960-х годов. Как правило, работы этого типа располагались в пограничном пространстве между поэзией и музыкой. Иногда шутливые и почти всегда парадоксальные поэтично-музыкальные пьесы были подобны традиционным дзэнским притчам, в которых абсурд внешнего сюжета служил средством обратить сознание воспринимающего на ускользающий и не поддающийся рациональной логике внутренний опыт. Примеры подобных пьес многочисленны, и я приведу лишь некоторые:

«Постепенно изменяй выражение лица от улыбающегося к не улыбающемуся». — Чиеко Шиоми «Исчезающая музыка для лица».

«Определите центр предмета или события. Определите центр более точно. Повторяйте до тех пор, пока ошибка станет невозможной». — Дж. Брехт «Упражнение».

«Слушать звук вращения земли». — Йоко Оно.

«Слушать, что делают другие исполнители». — Т. Ичиянаги.

«Холодным зимним утром двигайся по следу лисьего хвоста на снегу». — Нам Джун Пайк¹².

Голландский художник Стенли Браун в начале 1960-х годов создавал произведения в жанре «инструкций», главным слагаемым которых стало элементарное перемещение в пространстве: *«1. Прогулка по газону. 2. Прогулка в течение одной недели. 3. Прогулка от А к В»*¹³.

Для всех работ в жанре «инструкции» или «события» важным моментом был сам процесс исполнения (конкретного физического действия или только мысленного), сама — пусть и весьма кратковременная — погруженность и зрителей и исполнителей в процесс, значившая намного больше, чем формальное совершенство или законченность вещи. Можно сказать, что большинство работ этого типа представляли собой лишь указания для выполнения действий или следы произошедшего некогда события. Они находились в состоянии постоянного становления, обретая новые контуры всякий раз, когда тексты просто мысленно прочитывались кем-то на листе бумаги. Граница между искусством и жизнью в творчестве членов «Флаксуса» оказывалась буквально неуловимой. Их произведения создавали особый эффект ускользания искусства и одновременно эстетизации обычного, повседневного: шумов, простых движений, жестов, звука голоса и проч. Словом, в деятельности «Флаксуса» вновь и по-новому оживал сюжет, еще в начале XX века заданный искусству дадаистами.

Проблематичной в работах многих участников «Флаксуса» становилась не просто граница между искусством и жизнью, но и граница между действием физическим и только мыслимым. Само произведение часто реализовалось лишь в сознании зрителя-художника. Деятельность автора сводилась к созданию особых партитур для исполнителя (не обязательно музыкальных, но даже чаще текстовых), и произведение искусства обретало некие пространственные и временные координаты лишь в момент его исполнения, всякий раз подчиняясь логике новых обстоятельств и новым случайностям, сопутствующим каждому конкретному исполнению. Авторская «партитура», как правило, задавала общую структуру, оставляя конкретику исполнения на произвол исполнительской интуиции и случайных комбинаций. Элемент эстетической провокации, присущий большинству работ «Флаксуса», часто был направлен на демонстрацию в непривычном свете самых обычных предметов или действий, на выявление в элементарном и простом компонентов, не поддающихся рациональной интерпретации, на не опосредованное системой готовых значений переживание зрителем своего контакта с искусством.

В нашем искусстве именно «Коллективные действия» предложили наиболее оригинальный и самостоятельный вариант интерпретации этих тенденций в мировом послевоенном искусстве. Здесь важно отметить еще одну существенную характеристику и еще одну особенность положения концептуального искусства в московской художественной жизни начала 1970-х годов. Ориентация на современный западный «авангард» стала одной из принципиальных установок в эстетике московского концептуализма. По сути дела, это было первое направление в послевоенном отечественном искусстве, освободившееся от чисто ретроспективных ориентаций — на русский авангард, на искусство 1920-х годов, на сюрреализм и т.д. Концептуализм сумел подхватить главные тенденции мирового художественного процесса 1960-х — начала 1970-х годов и, самостоятельно проработав их, выйти на уровень проблематики актуального искусства своего времени. «Путешествие на Запад»¹⁴, предпринятое московскими концептуалистами, однако, не стало простым включением московского искусства в западный контекст. Наши художники создали свою версию особого «концептуального Запада», особый «миф» Запада, связанный с некоторыми центральными категориями в эстетике московского концептуализма¹⁵. Образ этого концептуалистского Запада часто оказывался близок к тем художественным пространствам, где возможно «чистое созерцание» и свободное от узких конвенциональных рамок бытие, т. е. пространствам, моделировавшимся как идеальный полюс в концептуальных работах, но, как ни странно, интерпретировавшимся многими художниками и поэтами через категории традиционной дальневосточной эстетики. При более внимательном взгляде «путешествие на Запад» московских концептуалистов оказывалось еще одной — и на этот раз весьма парадоксальной — версией столь часто возникавшего в русской культуре XX столетия сюжета — «исход к Востоку»¹⁶. Увлечение буддизмом — а еще точнее, дзэн-буддизмом — являлось интеллектуальным и психологическим фоном для многих предконцептуалистских (а позднее и собственно концептуальных) течений в западном искусстве. И тяготение московского концептуализма (а особенно эстетики «Коллективных действий») именно к этим течениям дает о себе знать вполне определенно.

В московском искусстве, и прежде всего в поэзии, конца 1960-х и начала 1970-х годов также можно отметить появление тенденций, близких западным предконцептуальным движениям. Я остановлюсь только на тех, которые имели прямое отношение к формированию перформанса КД.

Один из наиболее важных моментов был связан с особым вниманием к процессу исполнения поэтического произведения, т. е. к его чтению. В московской концептуальной эстетике жанр «чтения» и, в более широком смысле, — принципиальный акцент в поэтических произведениях на те элементы, которые так или иначе отсылали бы к *процессу* чтения (либо к озвучиванию текста голосом, либо к механике «немного» чтения

про себя), стал одним из слагаемых для формирования стилистики концептуального перформанса. Чтение рассматривалось многими поэтами как своеобразный вариант музицирования, в котором самоценное значение обретали такие исполнительские категории, как звук голоса, высота, тембр, длительность звучания и ритм дыхания. Сам текст поэтического произведения нередко строился как своего рода «партитура» для исполнителя. Не случайно практически все московские поэты-концептуалисты разработали собственный исполнительский стиль, и чтение своих стихов Некрасовым и Монастырским, Рубинштейном и Приговым воспринимается как особый вид исполнительского искусства.

Вариант «немого» чтения в начале 1970-х годов был представлен в некоторых вещах Л. Рубинштейна (например, «Новый антракт», 1975), где сам процесс перемещения по пространству текста — перелистывания страниц и продвижения от начала к концу под диктовку авторских инструкций «переверните страницу», «см. дальше» и проч. — становился основой произведения, своего рода партитурой для действий читателя. Б. Гройс одним из первых обратил внимание на эти моменты в творчестве Рубинштейна, отметив в них своеобразный предакционный элемент — связь с конкретным действием. «Процесс чтения обнаруживает у Л. Рубинштейна свой деятельный субстрат, свой характер жизненного усилия. Усилие чтения выявляется как принцип построения текста. Текст — это то, что делают, когда его читают: перелистывают, водят глазами и “воображают”»¹⁷. Позднее этот принцип демонстрации в качестве художественного произведения самой механики чтения (а шире — механики восприятия и исполнения) получил развитие в структуре некоторых альбомов И. Кабакова (особенно в серии альбомов «На серой и белой бумаге», 1977–1980), в которых своеобразный акционный момент также является важным элементом произведения. Длительность процесса просмотра альбома и акцент на механике перелистывания страниц, т. е. на своего рода механике «чтения», стал важнейшим принципом их построения. В своей статье «Вся суть в перелистывании» (1981) Кабаков подчеркивал: «Вся суть альбомов — в перелистывании... В альбомах тянется время, просматривание его — чистое время нашей жизни»¹⁸. Интерес к механике освоения искусства зрителем-слушателем или механике исполнения, проявившийся уже в ранних вариантах концептуальной поэзии, стал одним из важных условий формирования перформанса.

Поэзия Вс. Некрасова, построенная на сбивчивом и прерывистом ритме обыденной речи, напротив, даже в чисто текстовом варианте непременно отсылала к звуку, «требовала» голоса для своего полноценного существования. Собственно говоря, именно Некрасов первым столь определенно и последовательно ввел в поэтический текст интонации и лексику обычного разговора, разбалансировав и сделав проблематичной границу между живой речью и написанным текстом, между художественным и повседневным. Подчеркнутая фрагментарность, пунк-

тирность текстовой ткани его стихов, в которой на мгновения всплывают слова или обрывки фраз, как будто случайно попадающие в поле нашего слухового внимания, с почти физической достоверностью передает ощущения подвижности и текучести речевого пространства, ощущения, подобные тем, когда, проходя по улице и улавливая обрывки чьих-то разговоров, мы непроизвольно погружаемся в движущийся вокруг нас речевой поток. Поэтика обыденного и фрагментарного, работа с простейшими элементами речевой ткани, ритмическая организация которых превращает своего рода словесные осколки и обломки в четко организованные композиции, — все это имело определенные точки пересечения с той стилистикой, которую будут развивать в своих перформансах КД. В качестве особого художественного пространства поэзия Некрасова обнаруживала и демонстрировала «речевое пространство»¹⁹, сотканное из чисто концептуальной материи: слов, звучания голоса и смысла, колеблющегося и ускользающего в зависимости от темпа, интонаций и ритма речи.

Наиболее приближенный к акционному действию вариант жанра «чтения» был разработан в первой половине 1970-х годов в творчестве А. Монастырского — главного идеолога и теоретика КД. В ноябре 1973 года им был осуществлен его первый поэтический перформанс — «Пунктирная композиция». Автор так описывает эту работу: «“Пунктирная композиция” задумывалась как перформанс, в котором приглашенные (в основном художники) должны были сначала прослушать в авторском исполнении сам текст этого сочинения — своего рода “Stimmung”²⁰, а затем, на предварительно розданных им листочках, во время авторского же чтения текста “Картинок” быстро нарисовать в любом стиле прочитанный сюжет (пауза между чтением сюжетов картинок составляла около 5 минут)».²¹ Подступы к искусству перформанса в «Пунктирной композиции» искались в соединении поэтического и изобразительного искусства, а акционное действие мыслилось как визуализация поэтических образов.

В дальнейшем работа Монастырского с поэтическим текстом все больше концентрировалась именно на механике исполнения, а само поэтическое произведение превращалось в своеобразную инструкцию или партитуру, по которой должен был работать исполнитель. Созданная в 1975 году композиция «Тридцатитрехминутный крон-акт» являлась такой текстовой партитурой, где собственно процесс чтения был полностью приравнен к разного рода действиям. Само «чтение» этого произведения представляло собой выполнение читающим записанных на магнитофон авторских инструкций, строго рассчитанных по времени и разделенных на интервалы, ритмизирующие все действие. Инструкции выглядели следующим образом:

- «1. Внимание! В течение 40 секунд рисуй мелом на полу фигуру № 1.
2. Отдыхай сидя за столом 10 секунд.
3. В течение 50 секунд принеси ста-

кан воды и поставь его на цифру 1. 4. Отдыхай сидя за столом 10 секунд... 13. В течение 5 минут пиши письмо к одному из присутствующих. Опиши то, что ты только что делал... 20. В течение 1 минуты рисуй мелом на столе фигуру № 2. 21. Отдыхай 10 секунд, сидя за столом» и т. д.²² Каждый раз характер «чтения» этого произведения зависел от конкретного исполнителя: манеры его действий, его собственного «стиля» исполнения заданной инструкции. По сути дела, эта работа демонстрировала в качестве особого материала, с которым работает художник, процесс движения, протекания времени, организованный с помощью текстовых блоков, пауз и элементарных действий.

Работа Монастырского «100 звонков» (1976), жанр которой автор также определил как «чтение», опиралась в большей мере на экспериментальную музыку и строилась как вариант игрового концептуалистского концерта, реализованного лишь в текстовом виде:

«В разных местах квартиры было размещено 100 звонков (электрических). На протяжении 50 минут они поочередно включались с интервалом в 30 секунд.

Примечание:

1. Перед началом чтения присутствующим были розданы ушные закладки.

2. Исполнение было предложено Алексею Любимову. Он любезно согласился и, сидя за пультом, включал звонки.

3. На покупку звонков и монтаж пульта было затрачено 190 рублей»²³.

Интерес к жанру «чтения», внимание к процессу озвучивания и — шире — механике исполнения литературного произведения можно отметить также в творчестве других представителей московской концептуальной школы. Так, в литературном творчестве Риммы Герловиной начала 1970-х годов разрабатывалась собственная версия жанра чтения в «серии партитур для полифонического чтения» или в серии «хоровых партитур»²⁴. В более широком плане образ «речевого пространства» можно считать одним из важных компонентов в общей стилистике московского концептуализма. Многие работы Кабакова (например, серии картин «Вопросы и ответы», «Кухонная серия», текстовое сопровождение большинства альбомов из цикла «Десять персонажей») отсылают к пространству живой речи, к разговору и «звучащему» тексту. Причем важно отметить подчеркнутый интерес, условно говоря, к звуковому «мусору», к шуму, к обрывкам почти бессвязной речи. Особенно важен этот мотив в творчестве Кабакова, в поэзии Некрасова и Рубинштейна. В акциях КД аналогом такого типа звукового пространства можно в каком-то смысле считать общий достаточно хаотичный звуковой фон перформанса, в котором смешаны случайные звуки окружающего пространства (шум ветра, проезжающие по дороге машины и т. д.) и фрагментарные, «разорванные» разговоры между зрителями. Кроме того,

различные фоновые шумы — звук пролетающего самолета или проезжающего поезда, записанные на магнитофон, намеренно включались организаторами в структуру акции. Этот незаметный, повседневный и банальный звуковой и речевой материал и в концептуальной поэзии, и в изобразительном искусстве, и в перформансе актуализировал круг предэстетических переживаний (ожидание, удивление, вслушивание и проч.) или сам *процесс* приближения к искусству.

Особый акцент, ставившийся в различных вариантах «чтения» на процесс исполнения, на конкретное действие, естественно, напрямую подводил к перформансу. В поэзии московского концептуализма жанр «чтения», отстраненно демонстрировавший механику исполнения и в то же время каждый раз провоцировавший зрителя-слушателя на индивидуальное переживание, оказывался близок концептуальному перформансу, также интересующемуся теми формами, в которых может протекать индивидуальное переживание отвлеченных категорий, которыми оперирует наше сознание. Ситуация чтения позволяла выявить и исследовать некоторые существенные для концептуального перформанса темы. Часто концептуальное «чтение» превращало в главный предмет художественного произведения само время пребывания слушателя (или зрителя) в пространстве искусства (как это было в работе Монастырского «Тридцатитрехминутный крон-акт»). Слово, всегда наделенное определенным значением, провоцирующее работу сознания, и голос, звучание и различный интонационный рисунок которого способны внести иррациональный момент в рациональную семантику речи, — взаимодействие этих двух элементов в жанре «чтения» демонстрировало уже сам процесс понимания как важный компонент художественного произведения. Кроме того, материал, из которого строилось «чтение» — слово, звук, текст, связанные одновременно с конкретным действием, т. е. чтением про себя или произнесением вслух, — был обращен к внутреннему «пространству» зрителя-слушателя, имел дело только с концептуальными формами существования искусства — с сознанием и воображением, лишенными материальной конкретности. Для художника-концептуалиста «чтение» открывало возможность реализации художественных произведений в эфемерных и в то же время предельно конкретных, опирающихся на физическое действие формах предакционного искусства.

Еще одно направление экспериментов в области литературы, имевшее значение для формирования перформанса «Коллективных действий», было связано с трансформацией поэтического текста в художественный объект. Л. Рубинштейн уже с 1973 года записывал свои произведения на небольших бумажных карточках. В процессе чтения, перебирая и варьируя их последовательность, читатель мог осваивать литературное произведение как некий пространственный объект, а свое восприятие текста невольно соотносить с определенными манипуляциями с этим объектом. Римма Герловина с 1974 года начала серию работ с кубиками,

в еще большей степени продвинувшись в сторону собственно акционного искусства. Она помещала лаконичные, часто намеренно парадоксальные тексты на грани кубиков и, задавая зрителю-читателю определенный игровой сюжет, вовлекала его в действие-игру, в которую превращалось чтение ее «кубо-поэм»²⁵.

А. Монастырский начиная с 1975 года создал целую серию акционных объектов, объединенных в общий цикл «Элементарная поэзия»²⁶. Выдержанные в одном стилистическом ключе и все построенные на каком-либо парадоксальном эффекте, эти объекты-акции создавались как строго функциональные приспособления для моделирования у зрителя с помощью элементарных действий и минимальных художественных средств определенных состояний сознания. Первый в этом ряду объект — «Пушка» (1975) представлял собой черную почти квадратную коробку с укрепленной на ее передней стенке черной трубой. Внутри коробки находился электрический звонок (естественно, невидимый зрителю), а шнур с кнопкой для включения звонка располагался снаружи. На коробке была приклеена инструкция, в которой участнику акции «Пушка» предлагалось смотреть в трубу и одновременно нажать на кнопку на проводе. Эффект воздействия этого аппарата строился на рассогласовании ожидания и результата: вместо предполагаемого зрительного впечатления смотревший в черную пустоту трубы человек получал звуковой сигнал. Стилистика этой работы выявляла некоторые важные слагаемые как ранней версии московского концептуального искусства в целом, так и перформанса КД. Лаконичность и минимализм художественных средств, жесткая структурность, положенная в ее основу, и одновременно игровая легкость и ироничность подводили участника этой поэтической акции к пространству парадоксального неинтерпретируемого и непереводаемого в текст внутреннего опыта. Этот, условно говоря, структуралистский неодадаизм, характерный и для других объектов-акций Монастырского, узнается также в перформансах «Коллективных действий».

Акцент на элементарное, простейшее и повседневное стал одной из важнейших характеристик московской концептуальной школы. Эта тенденция проявлялась не только в своеобразном художественном «структурализме» многих работ первой половины 1970-х годов, но и в целом ряде тематических блоков, которые разрабатывали (естественно, по-разному) практически все концептуалисты. Один из главных сюжетов в этом ряду связан с эстетикой «плохой вещи»²⁷ и темой мусора как материала, из которого создается искусство, и как предмета изображения для произведения искусства. В рамках московской концептуальной школы первое произведение, в котором была сформулирована и разработана эта важнейшая тема московского концептуализма, — работа Монастырского «Куча» (1975) из серии «Элементарная поэзия». По своему характеру она занимала промежуточное положение между акционной

литературой и собственно перформансом. На изготовленный специально подиум участникам акции предлагалось поместить любой ненужный предмет, случайно оказавшийся в карманах или сумке. На линейке, укрепленной рядом с подиумом, была сделана отметка, указывающая на момент окончания акции: работа считалась законченной, когда гора предметов на подиуме достигала этой отметки. Момент завершения акции, ее длительность не были заданы заранее, а следовали логике «случайных структур». Кроме того, каждый участник акции должен был сделать запись в специальной тетради по следующим графам: номер, дата, фамилия, название оставленного предмета, а затем получал отпечатанную на машинке справку, подтверждающую его участие в работе²⁸. График создания «Кучи», т. е. сами записи в тетради, и серия справок, розданных участникам, и составляли своеобразное концептуальное литературное произведение.

В области изобразительного искусства традиция создания разного рода мусорных объектов восходит к дадаизму, позднее, в 1950–1960 годах, она была подхвачена в движении неодадаизма и затем «Флаксом». В работе Монастырского, как и в дальнейшем в перформансах КД, обыденное представало именно в контексте этой дадаистской традиции. В отличие от произведений И. Кабакова, также разрабатывавшего этот сюжет, в деятельности КД он не соприкасался с тематикой собственно бытовой, с образами того коммунального быта и сознания, которые стали ведущими в творчестве Кабакова. Для КД в «мусорной» тематике на первом плане оставалась свободная от социальности чисто эстетическая проблема исчезающей, размывающейся границы искусства, границы художественного. Однако переживание этой проблемы связывалось в акциях «Коллективных действий» прежде всего с внутренним, экзистенциальным опытом человека.

Смещение акцента на повседневное и обыденное в московском концептуализме вовсе не означало прозаизации искусства. «Пафос» повседневного у концептуалистов был неизменно окрашен в особые метафизические интонации. Повседневное, условно говоря, всплывало на поверхность зрительского (читательского) сознания на фоне актуализации обостренного ощущения времени, на фоне переживания своего собственного присутствия внутри непрерывного движения временного потока. Хайдеггеровский вопрос «Где же время? *Есть* ли оно вообще и имеет ли какое-то место?»²⁹ оказывался одним из главных в эстетике московского концептуализма и особенно в акциях КД. В акциях простые элементы повседневных действий: хождение, стояние, лежание, слушание и т. д. (также как и прозаические обиходные слова в поэзии), незамечаемые и маргинальные в нашем бытии, оказывались не приметой прозаизма или интереса к быту, но средством указать на незаметную и ускользающую, но по сути фундаментальную основу протекания человеческого бытия — время.

Фоновые, но одновременно базовые, фундаментальные координаты человеческого бытия — время и пространство, то, во что погружено и в чем протекает человеческое существование, эти категории, точнее — эти данности составляли основу эстетики московского концептуализма. Именно с ними был связан важнейший круг тем в эстетической «мифологии» московского концептуализма — образ «чистого созерцания», свободного сознания и не опосредованных какими-либо конвенциональными рамками мгновений соприкосновения с миром. Другой полюс концентрировал, условно говоря, разного рода помехи, препятствия и преграды, разного рода «мусор», отдаляющий человека от фундаментальных координат его существования. В этом плане следует отметить специфические свойства уже отмечавшейся литературности московского концептуализма. Литературность эта носила особый характер. Один ее вариант был связан с работой в области синтетических литературно-изобразительных жанров: альбомы, некоторые картины И. Кабакова и В. Пивоварова, кубики Р. Герловиной, истории художников-персонажей Зяблова и Бучумова В. Комара и А. Меламида. Другой — с той ролью, какую сыграло поэтическое творчество в формировании важнейших жанров концептуального искусства — перформанса и в определенной мере объекта. В то же время литературность в московском концептуализме понималась и как определенный модус мышления, заданный вековыми традициями письменной и книжной культуры, как своего рода предначертанные человеческому сознанию график или схема, в клеточки которых оно неизменно попадает или на рамки которых неизменно наталкивается. Иными словами, литературность с этой точки зрения оказывалась на одном полюсе с разного рода помехами и препятствиями, оказывалась своего рода «мусорным» элементом в сознании. В творчестве многих поэтов начала 1970-х годов стремление уклониться от понятой таким образом литературности и стало одним из главных инспираторов формирования концептуальной эстетики и концептуального перформанса.

¹ При более внимательном подходе чуждость концептуализма традициям московского искусства оказывается достаточно иллюзорной. Собственно московская тема в концептуальном искусстве занимает отнюдь не последнее место и особый образ Москвы 1970–1980-х годов, выстроенный согласно концептуалистской «мифологии», мог бы стать предметом специального исследования. Достаточно назвать такие принципиально важные для эстетики московского концептуализма работы, как «Улица Красикова», «Добро пожаловать!» Э. Булатова, «Кухонная серия», «Комната человека, улетевшего в космос» И. Кабакова, «ВДНХ — столица мира», фотосерия «Земляные работы» А. Монастырского.

- ² Прежде всего И. Кабакова и В. Пивоварова, работавших в таком пограничном между литературой и изобразительным искусством жанре, как концептуалистские альбомы. Однако и общий генезис изобразительной стилистики московского концептуализма во многом связан с литературной традицией.
- ³ Во второй половине 1980-х годов членом «Коллективных действий» стала также С. Хэнсен.
- ⁴ *La nuova arte Sovietika. Una prospettiva non ufficiale*. A cura di Enrico Crispolti e Gabriela Moncada. La Biennale di Venezia. Venezia, 1977.
- ⁵ Машинописный вариант этой экспликации хранится в архиве А. Монастырского.
- ⁶ Цит. по машинописным книгам «Поездки за город». Т. 1.
- ⁷ Цит. по машинописному тексту. Частный архив. Акция осуществлена в декабре 1975 года в Измайловском парке.
- ⁸ Машинописный текст 1975 года. Частный архив.
- ⁹ *Монастырский А.* Предисловие // Поездки за город. Т. 1. 1980 (машинопись).
- ¹⁰ *Кабаков И.* Рассказ об акциях «Комедия», «Третий вариант», «Картины» // Поездки за город. Т. 1 (машинопись).
- ¹¹ *Монастырский А.* Предисловие // Поездки за город. Т. 2. 1983 (машинопись).
- ¹² Цит. по: *Henri A. Total Art*. N. Y., 1974.
- ¹³ Цит. по: *Lippard L. Six Years: The Dematerialization of the Art Object*. N. Y., 1973. P.68. Хотя Браун не был членом «Флаксуса», его творчество развивалось в аналогичном направлении.
- ¹⁴ «Путешествие на Запад» — название известного китайского романа, написанного в XVI веке У Чэн-энем и популярного в среде московских концептуалистов.
- ¹⁵ Естественно, эта тема должна быть предметом отдельного исследования, и здесь я затрагиваю ее только в связи с интересующей меня проблематикой.
- ¹⁶ «Исход к Востоку» — название первого программного сборника евразийцев, вышедшего в 1921 году.
- ¹⁷ *Гройс Б.* Московский романтический концептуализм // А-Я. 1979. № 1. С. 6.
- ¹⁸ *Кабаков И.* Вся суть в перелистывании (машинопись).
- ¹⁹ «Перспективы речевого пространства» — название серии акций КД первой половины 1980-х годов.
- ²⁰ *Stimmung* — нем. — настройка (муз. термин).
- ²¹ Цит. по машинописному сборнику.
- ²² Цит. по машинописному варианту книги.
- ²³ Цит. по машинописному варианту.

- ²⁴ Интерес к жанру «чтения» в московском неофициальном искусстве 1970-х годов в какой-то мере был спровоцирован также социальными условиями существования литературы, лишенной книжного пространства. Однако этот мотив для концептуальной эстетики представляется все же второстепенным. Можно также отметить, что еще в начале XX века в творчестве некоторых поэтов (например, в работах А. Чичерина, 1920-е годы) подступы к акционной поэзии были связаны с обращением к своеобразным вариантам жанра «чтения».
- ²⁵ Примеры «кубо-поэм» Герловиной: «Каждая кубо-поэма является аллегорической единицей времени, пространства или человеческого характера, как, например, «Душа. Не открывать, а то улетит» — если откроешь куб, увидишь — «Вот и улетела...». Или надпись на крышке: «1 кв. км Монголии», а внутри маленький кубик — «один монгол». — Цит. по машинописному тексту. Среди художников в это время также можно отметить повышенный интерес к акционным объектам. Н. Алексеев делал в 1973–1974 годах минималистские объекты — вырезанные из оргалита геометрические фигуры, требовавшие определенных манипуляций и действий для их восприятия. Акционные объекты делают в эти годы В. Комар и А. Меламид, В. Герловин.
- ²⁶ В 1970-е годы были сделаны объекты из серии «Элементарная поэзия»: «Пушка» (1975), «Дыхалка» (1977), «Палец» (1978).
- ²⁷ Термин И. Кабакова.
- ²⁸ Подобные справки использовались также в других вещах А. Монастырского (например, в «Элементарной поэзии № 10. Путешествие»). Документальные свидетельства, подтверждающие участие в событиях, стали важным элементом многих акций КД. Так, во время первой акции «Появление» зрителям раздавались текстовые свидетельства их участия в действии, аналогичные использовавшимся ранее в поэтических вещах Монастырского.
- ²⁹ Хайдеггер М. Время и бытие. М., 1993. С. 397

В последние годы в центре дискуссий о неклассических, нелинейных принципах развития искусства в XX столетии, о формировании и развитии постмодернистского мышления часто оказывается коллаж¹. «Изобретение» в 1912 году коллажной техники представителями одного из классических модернистских течений — кубизма стало рождением нового немодернистского мышления. По мнению К. Поджи — автора известной монографии о кубистическом и футуристическом коллаже, именно коллажи кубистов можно считать одной из первых альтернатив модернизму².

Коллаж возникает в 1910-е годы среди различных художественных группировок, связанных с авангардом, однако без манифестантности, громогласных авангардистских лозунгов, без резкого полемизма. Он рождается и развивается как обособленная, боковая тропинка внутри модернистского искусства, как странное ответвление, своего рода сбой в последовательности исторической логики. Т. Брокелман отмечает в своем исследовании: «В коллаже перед нами предстает постмодернизм, переплетающийся с модернизмом, постмодернизм как кризис модернизма, провозглашенный изнутри модернизма»³. Коллаж оказывается одним из тех явлений, вместе с которыми происходит вторжение в исторический дискурс чего-то чуждого, нарушающего привычную последовательность. Коллаж не только вносит путаницу в стройность исторических повествований об искусстве XX века, он также дезориентирует исследователей, лишая их привычного инструментария. Традиционные искусствоведческие критерии оценки и способы описания произведений искусства оказываются неприменимы к коллажу. Легковесность коллажа, его зависимость от изменчивого «духа современности» (Бодлер), его сиюминутность и, наконец, его маргинальность в кругу традиционных видов искусства — все эти «негативные» свойства очевидны. Однако, несмотря на это, коллаж в первые десятилетия XX века привлекал внимание крупнейших художников того времени. Более того, в современной культуре уже не столько техника коллажа, сколько в более широком смысле слова — коллажное мышление утвердилось в самых различных областях культуры.

Коллаж в истории искусства XX века занимает особое место. Он принадлежит к тем феноменам, которые, всегда оставаясь на периферии,

тем не менее участвовали в формировании магистральных тенденций культуры. Коллаж демонстрирует не принцип поступательного развития, а принцип децентрации, рассеивания, который начинает действовать в культуре прошлого столетия. Феномен коллажа и его история подвергают сомнению традиционную линейную схему развития искусства, предлагая вместо нее калейдоскопическую картину постоянных взаимодействий, отражений, мерцаний. Картину, в которой границы между направлениями и стилистическими тенденциями оказываются прозрачны. В ней господствует множественность позиций наблюдения, каждый ее фрагмент подвижен и открыт для взаимодействия с множеством семантических, символических, стилистических и прочих контекстов.

Принцип анализа, который я выбрала для коллажа, можно определить также в духе коллажной техники. В своей статье я буду рассматривать коллаж сквозь оптику различных явлений в культуре, с которыми он прямо или косвенно пересекается и взаимодействует. Именно такой ракурс позволяет, на мой взгляд, увидеть многие важные аспекты в том процессе деформации и трансформации традиционных границ искусства, который и интересует меня в данной работе. В каком-то смысле и сама структура коллажа апеллирует к такой методике. Сразу оговорю, что выбранные мной контексты для исследования коллажа, конечно, не исчерпывают всех возможных и, бесспорно, могут быть дополнены и расширены.

* * *

Ощущение кризиса традиционных ценностей западной культуры, с одной стороны, и экзальтированная вера в новое — с другой представляли в конце 1910-х годов два основных настроения, определявших облик культуры того времени. Это тревожное и неустойчивое состояние спровоцировало рождение художественных концепций и творческих методов, в которых соединялись, на первый взгляд, взаимоисключающие начала — отказ от миметического принципа в искусстве и поиски абсолютного реализма, работа с грубым, непреображенным материалом реальности и экзальтация воображения.

Новый ритм жизни, специфический «дух современности» приносят новую механику зрения, задают новые правила видения. Их важными элементами становятся фрагментированность, отрывочность, отсутствие жесткой системы координат, simultaneity, стирание границ между реальностью и иллюзией. Если использовать метафору Бодлера, то созерцатель современной жизни «подобен наделенному сознанием калейдоскопу, в каждом узоре которого отражается многообразие жизни»⁴. И в то же время существенными слагаемыми нового визуального опыта оказывается стандартизация, жесткая регламентация, привычка глаза к общим, неиндивидуализированным формам и образам. Уличная реклама,

афиши и плакаты, массовые иллюстрированные журналы, массовая печатная продукция (открытки, репродукции, иллюстрированные бульварные издания и проч.), фотография и кинематограф — этот новый визуальный ряд, подвижный, лишенный стилистического единства и общего смыслового контекста, настойчиво вторгается в культуру, отвоевая в ней всё более значительные пространства.

Новое зрение самым тесным образом было связано также с новым знанием о мире. По-новому стали видеть не только потому, что изменились внешние формы жизни. Новые научные открытия, новые философские концепции представили человеческому сознанию новую картину реальности. О влиянии на искусство XX столетия научных открытий в области физики и химии, теории относительности Эйнштейна, новой концепции материи в трудах Маха, наконец, разнообразных теорий «четвертого измерения» и концепции «длительности» Бергсона уже не раз подробно писали исследователи культуры прошлого века. Думаю, поэтому нет смысла вновь останавливаться на этой проблеме. Я укажу лишь на одно принципиальное последствие этих перемен.

К началу XX столетия европейская культура теряет веру в прогрессистскую концепцию линейного развития. «Связанный с прогрессом оптический обман» (Э. Юнгер) рассеивается, и обнаруживается новая структура, новый порядок реальности. В ней одновременно сосуществуют хаотическое смешение всего и вся и строгая геометрия, банальность и элитарность, грубый материализм и экзальтированный спиритуализм. Исчезновение (или, точнее, расфокусированность) прогрессистской оптики существенно влияет на все сферы культуры. Язык (и не только литературный) утрачивает способность к линейной репрезентации реальности. Художественная литература постепенно теряет интерес и вкус к последовательному, связному повествованию. Способность и желание рассказывать истории становится все большей редкостью в культуре. Исследователь раннего европейского модернизма К. Батлер писал об этом: «Так как теряется уверенность в том, что обычный синтаксис способен выражать случайные процессы, то все меньше верится и в возможность представить мир через рассказ о последовательных, связанных событиях. Авторский язык обращается к эллиптическим конструкциям, к сравнению и алогизму, к симультанизму и коллажу»⁵. Аналогичные процессы происходят и в изобразительном искусстве: исчезает повествовательность, пространство картины теряет прежнюю целостность, «забывает» о строгой логике линейной перспективы.

Европейская культура начала XX века, особенно военного и послевоенного времени, представляет собой картину со смазанными контурами: всюду напряженно ищутся или спонтанно возникают парадоксальные сцепления и смешения разнородного, растворяются жесткие контуры понятий и видов искусства, обнаруживается подвижность всех языков, которыми пользуется культура. Искусство уже не может сохранять

свои прежние очертания. В нем проступают элементы биологизма, в него вторгаются те внеположенные человеческому разуму силы, которые управляют органической жизнью, жизнью материи. Искусство настойчиво стремится выйти за свои границы — стать политической, жизнестроительной или магической силой.

«Наш мир охвачен новым и еще необузданным приливом стихийных сил... Их форма есть форма анархии... Анархия здесь — пробный камень того, что невозможно разрушить, что с восторгом испытывает себя посреди уничтожения»⁶. Этот позитивный, созидательный аспект хаотического состояния мира, т. е. неподверженность разрушению «формы анархии», определяет многие принципиальные черты европейского искусства военного и послевоенного времени.

К концу 1910-х годов эклектизм, стилистическая всеядность становятся не просто широко распространенными явлениями, но получают программные формулировки. Например, в принципиальном эклектизме, провозглашенном в русской концепции «всечества». («Все стили признаем годными для выражения нашего творчества, прежде и сейчас существующие»⁷.) В дальнейшем аналогичные тенденции развиваются в европейском дадаизме. Язык эклектики, смешение всех известных живописных течений под вывеской дадаизма отличали художественную практику дадаистов, особенно на начальном этапе существования движения в Цюрихе. Кабаре — с его смешением разнородных элементов, стилей, жанров, высокого и низкого — можно считать не только пространством, в котором в силу исторических обстоятельств проходили дадаистские вечера, но и моделью дадаистского искусства в целом. Эта «форма анархии», осознанная эклектичность предстает прообразом смешения языков и стилей, которое обретет свое классическое воплощение в дадаистском коллаже.

С другой стороны, важными составляющими культуры (особенно в послевоенные годы) становятся идея нового порядка и властный произвол распоряжаться реальностью, структурировать ее согласно велениям художественной воли. Словосочетание «новый порядок» встречается в этот период не только в декларациях «классицистически» ориентированных течений (например, в пуризме), но и в нигилистических движениях, на первый взгляд, нацеленных лишь на разрушение и отрицание. Хотя, естественно, формы и образы этого порядка существенно различаются. «Дада — это хаос, из которого возникают тысячи порядков, которые вновь переплетаются в хаосе дада», — провозглашалось в одном из дадаистских манифестов⁸. Два слова — «порядок» и «хаос», использованные в этой формулировке, могут служить своеобразной эмблемой того парадоксального баланса, той игры разнонаправленных векторов, которые определяли облик культуры первой трети XX века.

Если обратиться к русской ситуации этого времени, то, несмотря на отсутствие, условно говоря, вывески дадаизма, схожие тенденции

могут быть отмечены и в нашем искусстве конца 1910-х годов. Язык эклектики, отказ жестко следовать нормам определенного стиля, заданной форме языка отличают уже упоминавшуюся концепцию «всечества», живописный и литературный алогизм. Наконец, в деятельности самых «дадаистских» русских объединений «Синдикат футуристов» и «41°» происходит смешение разных стилистических течений (прямо в духе ранних дадаистских объединений): футуризма, экспрессионизма, абстракционизма и даже «реализма».

Исчерпанность изобретательства, ориентации на перманентное открытие нового уже к 1915–1916 годам становится очевидна для русских художников. И, пожалуй, именно в этой точке развития искусства происходит окончательный разрыв с логикой прогресса, разворачивавшей перед искусством перспективу бесконечного развития и расширения диапазона возможных изображений, охвата живописью все новых сфер реальности. Даже абстрактное искусство в некоторых своих версиях все еще двигалось в направлении, заданном логикой прогресса, пытаясь изобразить невидимое. Утрата, исчерпание перспективы, которую рисовал для живописи прогресс, приводит к кризису авангардистской и — шире — модернистской идеологии, уходящих своими корнями в эпоху господства логики прогресса⁹. Этот кризис спровоцировал, вероятно, наиболее резкие и демонстративные жесты отказа от искусства. В России они воплотились, в частности, в производственном искусстве, в стремлении растворить искусство в дизайне и повседневном течении жизни.

С другой стороны, в это же время в самых различных и зачастую эстетически весьма далеких друг от друга направлениях художники обращаются не к поиску новых языков и новых техник искусства, а к «театрализации» уже известных стилей, к превращению различных языков искусства в предмет игры. И среди этих игровых техник коллаж, бесспорно, занимает одну из лидирующих позиций.

В культуре XX века с коллажем связаны поистине революционные преобразования. С появлением коллажа искусство оказывается, по словам одного из критиков, везде и одновременно нигде¹⁰. Именно коллаж самым решительным образом отвергает идею, что подражание природе является единственным фундаментом для существования искусства. Коллаж не только уводит искусство от проблем отражения, репрезентации реальности, но создает особое пространство игры с самыми разными языками культуры, прививает искусству любовь к этой игре.

Коллаж предполагает совершенно иной тип созерцания, иные созерцательные навыки. Коллажное пространство состоит из демонстративных стыков разных реальностей, из никак не замаскированных швов между текстом и изображением, между изображениями разной природы или разного стиля, между фото и рисунком, тиражным и уникальным материалом, между материалом разных фактур и разной плотности. Многослойность, калейдоскоп разбегающихся контекстов, к которым

отсылает каждый коллажный элемент, — все это формирует особую систему коллажного видения, коллажного мышления.

В принципе, в коллажном пространстве может существовать все. Формы и образы, не имеющие никаких аналогий в реальности, в коллаже могут жить с абсолютной достоверностью, подкрепленной конкретностью и реальностью их материала. Открытие возможностей соединения и взаимодействия в пространстве коллажа реальности как таковой с «реальностью», созданной воображением, сделало коллаж наиболее привлекательным инструментом творчества в тех направлениях искусства, которые в той или иной мере были увлечены поисками непосредственных контактов между искусством и жизнью. Именно в коллаже реальность и воображение художника вступили в новый парадоксальный союз. Уничтожив строгие границы реальности и искусства, коллаж выявил ту волю к мистификации, волю к иллюзии, которые определяли и до сих пор определяют многие качества культуры XX века.

В искусстве 1910-х годов коллаж возникает не столько в качестве абсолютно новой техники, в качестве открытия и изобретения. Скорее о нем вспоминают как о наиболее подходящем средстве для воплощения определенного состояния сознания, определенного модуса мышления. Дональд Каспит в своей статье, посвященной коллажу, характеризует его как особую философию релятивизма, постоянного становления и относительности: «Парадоксальный эффект коллажа основан на его незавершенности, на одушевляющем его ощущении бесконечного становления... Коллаж это метафора всеобщего становления... Коллаж разрушает представление о жизни как об устойчивой и целостной... Реальность коллажа — это творческий поток»¹¹. Этот «творческий поток» привлекал внимание не только сторонников «левых» лозунгов в духе марксистской установки — «преобразовать мир», но и тех, кто пытался приблизиться к глубинным уровням реальности внешнего мира и человеческой психики.

Коллаж, как известно, считается открытием кубистов. Первые коллажи Пикассо и Брака появляются в 1912 году. В их практике коллаж, как правило, остается дополнительным элементом живописных произведений, не обретая самостоятельного значения. В том же качестве (хотя, конечно, с учетом различных эстетических установок) коллаж использовался и футуристами. Только к концу 1910-х годов появляются самостоятельные, не связанные с живописью коллажи. Особое пристрастие к этой технике питали художники, связанные с дадаизмом и различными версиями интернационального конструктивизма. Именно этот круг материала будет интересовать меня прежде всего.

Конечно, существуют бесспорные различия между коллажем кубистов или футуристов и дадаистским коллажем или коллажем и фотомонтажем конструктивистов. Хотя надо отметить, что в исследованиях кубистического коллажа последних лет его уже не рассматривают

исключительно с точки зрения формальных экспериментов. Фрагменты газет и журналов, использовавшиеся, например, Пикассо и Браком, как правило, не просто дают фактурный эффект, эффект реальности, но осознанно отсылают к определенным смысловым контекстам. Их выбор оказывается отнюдь не случайным и направлен на создание многоуровневого, мерцающего смыслового пространства. Именно это новое пространство множественных смыслов, взаимоисключающих способов видеть, совмещенных тем не менее в пространстве одного произведения, возникающее уже в кубистическом коллаже, и позволяет говорить об «изобретении» коллажа кубистами.

В русском искусстве использование коллажа в живописных произведениях начинается с художников группы «Бубновый валет» (П. Кончаловский «Палитра и краски», 1912; А. Лентулов «Москва», 1913; «Автопортрет», 1915), далее разрабатывается в кубофутуристических (К. Малевич «Дама у афишного столба», 1914; «Частичное затмение», 1914; Л. Попова «Итальянский натюрморт», 1914) и кубистических работах (Н. Удальцова «Синий кувшин», 1915; «Музыкальные инструменты», 1915; Л. Попова «Часы», 1914). Существовали и маргинальные версии «коллажа», которые точнее назвать аппликациями. Такие работы делали Н. Кульбин («Женский портрет», 1913, аппликация из шелка), М. Ларионов («Портрет Гончаровой»). В той же технике выполнены и некоторые городские пейзажи А. Куприна в начале 1920-х годов («Храм с колокольней у моста», 1922; «Городской архитектурный мотив», 1922). Однако меня будет интересовать другая версия коллажа не зависящая от живописи, получившая развитие в конце 1910-х годов и в 1920-е годы.

И наконец, еще одна оговорка. Рядом с коллажем, и часто непосредственно пересекаясь и взаимодействуя с ним, развивался фотомонтаж. По сути дела (и в силу технических особенностей, и в своих эстетических позициях), фотомонтаж можно рассматривать как одну из разновидностей коллажа. Хотя, бесспорно, существуют между ними и определенные различия. Техника фотомонтажа возникла почти одновременно с самим изобретением фотографии¹², но в историю большого искусства фотомонтаж попадает даже позже, чем коллаж. Как подчеркивают многие исследователи, включение фотомонтажа в сферу профессионального искусства во многом было связано с усвоением принципов, разработанных в коллаже.

В русском искусстве фотомонтаж возникает одновременно с европейскими экспериментами в этой области, а в некоторых версиях и опережает их. Фотомонтаж Г. Клуциса «Динамический город» (1919) представляет, как принято считать, первый образец использования этой техники в станковом произведении искусства. В 1920-е годы фотомонтаж попадает в центр внимания и художников и теоретиков искусства, постепенно вытесняя на периферию собственно коллажную технику.

Дилетантизм и коллаж

Коллаж как таковой был известен довольно давно, но никогда не был наделен статусом высокого искусства. Вплоть до XX века он существовал в качестве прикладного технического трюка в рекламе, в открытках, журнальных иллюстрациях, плакатах или в качестве полудилетантской игры в домашних альбомах. Это происхождение определяет многие важные аспекты эстетики коллажа уже в его профессиональной версии. Не случайно многие коллажи и кубистов, и футуристов, и дадаистов сохраняют часто связь с частным, личным, иногда глубоко внутренним опытом.

Коллаж строится как косвенное высказывание, он содержит скорее намек или напоминание, но в то же время основан на прямом, вещественном свидетельстве о каком-то событии, впечатлении, воспоминании. Из коллажных композиций можно извлечь, по мнению одних критиков, сведения биографического, бытового характера (какие газеты и журналы читал художник или какие сигареты он предпочитал), другие склонны видеть в коллажных композициях материал для психоаналитических упражнений, третьи — эзотерический язык символов и намеков, связанный с глобальными проблемами времени. И коллаж дает основания для существования всех трех (и множества других) интерпретаций. Сама нечеткость, можно даже сказать, двусмысленность позиции и статуса коллажа и составляет сущность его природы. «Коллаж, кажется, дрейфует в состоянии неопределенности, которая не является ни жизнью, ни искусством... Он, кажется, утратил свой центр тяжести и ясность своих намерений как искусство»¹³.

Коллаж нередко оказывается связан с оформлением повседневной жизни и возникает иногда прямо как полубытовая вещь. В то же время такой дилетантский коллаж иногда соотносится с самой острой и актуальной проблематикой профессионального искусства. Один из характерных примеров такого обращения к коллажу представлен в творчестве Сони Делоне. После рождения сына, вспомнив виденные в России лоскутные одеяла, она решает сделать что-то похожее для своего ребенка. Позднее художница вспоминала об этом так: «Примерно в 1911 году у меня возникла идея сделать для моего сына, который недавно родился, одеяло, составленное из маленьких кусочков ткани наподобие тех, что я видела в крестьянских домах в России. Когда оно было закончено, соотношение фрагментов материала показалось нам схожим с кубистическими концепциями, и мы постарались затем применить те же принципы в других объектах и в живописи»¹⁴. Делоне оформляет в коллажной технике обложки книг в своей библиотеке, изготавливает абажуры для ламп, занавески на окна и т. д. В ее работах коллаж, построенный на эффектных сопоставлениях чистых цветов и простых геометрических форм, существовал как раз в той пограничной между искусством и бытом сфере,

в которую уходят исторические корни коллажа. Вместе с тем это было именно то пространство смещенных границ искусства и жизни, которое привлекало многих создателей нового искусства.

Своеобразным бытовым «коллажем» увлекался также А. Ремизов. Его портрет, выполненный в 1920-е годы Б. Григорьевым, представляет писателя на фоне «коллажного» пространства его берлинской квартиры. Знаменитый ассамбляж «серебряная стенка», украшавший его квартиру, составленный из разнообразных предметов, сам Ремизов не раз описывал в своих воспоминаниях. Найденные им странные предметы — «сучки какие-то, палочки, как рожи, и рожицы, как палочки», попадая в пространство его ассамбляжа (в пространство воображения), наделялись особыми свойствами. «Когда я говорю, — писал Ремизов, — они принимают такой вид, какой мне хочется — и все видят! — и коловертыша, и кикимору, и кошу, и ауку, и скриплика, и... — ну, всю эту серебряную живую стену»¹⁵. Коллажное мышление, построенное на подобных переносах, перемещениях в новые контексты самых разных элементов реальности, в этом произведении Ремизова проявляется со всей очевидностью. Ремизов в 1920-е годы обращается и непосредственно к коллажной технике, оформляя с помощью коллажей из цветной бумаги свою мифотворческую продукцию.

Возможность создать в коллажном изображении некий мифо-сказочный и в то же время совершенно реальный, даже бытовой мир составляла одну из наиболее привлекательных характеристик этой техники. Обращение к коллажу Ремизова, в творчестве которого мир фантазии и быт переплетались самым причудливым образом, очевидно, не было случайностью. Думаю, неслучайно коллажем увлекался также датский сказочник Андерсен. В 1873–1874 годах он выполнил в коллажной технике свои знаменитые ширмы, составленные из четырех двусторонних панелей, каждая около полутора метров. Используя фрагменты репродукций, гравюр, фотографии, он создал фантастические образы различных стран Германии и Австрии, Франции, Англии, Норвегии, Дании, обобщенный образ Востока и Страну детства. Композиции Андерсена в полной мере воссоздают характерное для коллажа ощущение пространства, в котором нет единой позиции для созерцания, нет линейной перспективы. Пространство представляет собой странную пульсирующую среду: оно может внезапно разворачиваться далеко в глубину и тут же вплотную придвигаться к поверхности, предметы, едва различимые в дали и предметы, приближенные к самым глазам смотрящего, оказываются в непосредственной близости друг от друга. Человеческие фигуры (а чаще — лишь лица, и притом многие из них хорошо знакомые современникам) располагаются рядом с фантастическими существами, созданными воображением; памятники архитектуры, моря, горы, леса, города, театральные залы и набережные, известные монументы, животные, птицы — сплетаются в единый парадоксальный образ, в котором фантазмагория

обладает чертами реальности, рождаясь из смешения знакомых и привычных мотивов. Коллажи Андерсена были известны многим художникам в начале XX века. Например, они послужили одним из источников вдохновения для дадаистских и сюрреалистических коллажей Макса Эрнста.

В своих коллажных работах Андерсен использовал фотографию, дающую двойной эффект: предельную реалистичность изображения, ощущение непосредственного отпечатка жизни и в то же время неизменное присутствие опосредующего технического устройства. Во многом именно техника — в данном случае фотоаппарат — приносит в искусство особый вкус к манипуляциям и комбинаторике, дает свободу трансформировать реальность согласно с прихотями воображения художника. Коллажное мышление это также, как правило, мышление с помощью техники, это зрение, опосредованное техническими устройствами — ножницами, которыми работает художник, фотокамерой или различными печатными механизмами.

В коллаже всегда есть двойственность: агрессивность, энергия техники, с одной стороны, и пассивность той среды, которая подвергается воздействию техники, — с другой. Коллаж использует готовые образы, своего рода редимейд. Собственно творческий аспект коллажа связан только с перекомпоновкой, монтажом, смешением и сопоставлением этих «цитат». Коллажная техника напоминает визуальную химию или алхимию (кстати, именно так интерпретировал коллажную технику Пикассо), цель которой путем смешения и разделения различных образов создать новую реальность, синтезировать новую материю.

Во всех описанных выше примерах коллаж существовал в качестве полудилетантской игры, лишь краем соприкасаясь со сферой высокого, профессионального искусства. Особая атмосфера, всегда существовавшая вокруг дилетантского искусства, — атмосфера ускользающих границ искусства и быта, свободного, ненормативного творчества — привлекала многих деятелей авангардной культуры. Значение дилетантских тенденций в творчестве дадаистов хорошо известно. Лозунг «Дилетанты, восстаньте против искусства!» украшал в 1920 году знаменитую экспозицию на Первой интернациональной ярмарке дада в Берлине. Дилетантизм всегда предполагает непосредственную связь искусства с жизнью, с ее повседневным течением, всегда подразумевает наличие бытового фона для искусства. И именно этот выход за границы искусства, растворение искусства в хаосе жизни был одним из программных пунктов в эстетике дада. «Слово дада символизирует самую примитивную связь с окружающей действительностью, с дадаизмом вступает в свои права новая реальность. Жизнь оказывается одновременно звучащим вихрем шорохов, оттенков и духовных ритмов, который переносится в дадаистское искусство во всей своей брутальной реальности, неискаженной, со всеми сенсационными криками и лихорадками своей отчаянной, будничной души»¹⁶.

Важно отметить, что эта дилетантская интонация будет сохраняться даже в наиболее радикальных, профессиональных версиях дадаистского коллажа. Так, Курт Швиттерс будет строить свои коллажные композиции и — шире — свою концепцию *Merz*-искусства на постоянной связи с кругом частных, личных переживаний. И это присутствие в его работах закрытого, внутреннего опыта будет сообщать некоторым коллажам или Мерц-ассамбляжам оттенок домашнего, подчеркнуто рукотворного, не принадлежащего к сфере искусного (или искусственного). Это будут артефакты, рождающиеся из самого течения жизни, связанные с ней множеством ассоциативных нитей, распутать которые может только автор.

Стремление уловить непосредственную связь между искусством и ускользающим потоком жизни в русском авангардном искусстве присутствовало постоянно. Оно угадывается в подчеркнутом внимании художников и поэтов к жесту и почерку, в концепциях подвижного заумного языка, в программном интересе к непрофессиональному творчеству, т.е. собственно к той дилетантской среде, где и существовал до своего вхождения в профессиональное искусство коллаж.

Среди русских художников и поэтов дилетантизм наиболее последовательно культивировался в кругу Елены Гуро и Михаила Матюшина. И как ни странно, особое пристрастие к нему питал самый скандальный новатор — Алексей Крученых. В своих письмах к Гуро он подчеркивал: «Я понимаю искусство или “открытый” или полную безыскусственность... У Вас все набросано в воздушном беспорядке — это приятный контраст с искусственностью в пути других участников “Садка Судей”... Рисунки других мастеров слишком мастерски и в этом смысле — банальны»¹⁷. Еще более программно звучит другое письмо Крученых, также адресованное Гуро: «Футуризм, кубизм и проч(ие) измы разоблачают жизнь, снимают с нее одну за др(угой) призрачные оболочки (в к(ото)рые верил еще импрессионизм и реализм) и дали

схему

чертеж

чертеж от черта

и дым чертовски черных чертежей (вспомните раскраску кубистов) задушит скоро нас...

На свет на воздух!...

Не техника важна, не искусственность, а жизнь и если рисунки соответствуют нежной музыке любви к жизни то они прекрасны, нет — нет!¹⁸». Коллаж, в своем происхождении самым тесным образом связанный с дилетантским искусством, привлекал внимание, в частности, и своей способностью воссоздавать эффект размытых границ искусства и повседневного течения жизни. Он позволял в хаотических композициях, составленных из самых разных фрагментов реальности: газет, журнальных иллюстраций, рекламы, фотографий, кусочков цветной бумаги, —

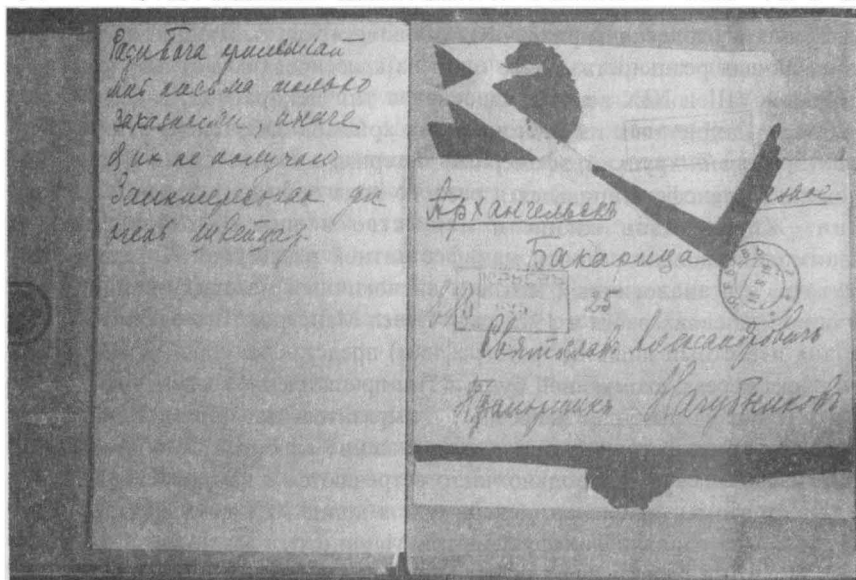
улавливать отблески «призрачных оболочек», окутывающих жизнь. Ускользающая реальность — это один из классических мотивов коллажа. Еще в XVIII и XIX веках существовал тип декоративных коллажных работ, выполненных из разноцветных крыльев бабочек. В этих коллажах предельно хрупкий, эфемерный материал в соответствии с волей художника трансформировался в разного рода орнаментальные композиции. Живая ткань жизни и искусство в них сопоставлялись и взаимодействовали с почти манифестантной резкостью. Интересно отметить, что аналогичный мотив и аналогичный материал использовал в одной из своих работ в 1922 году Павел Мансуров. Его ассамбляж (сегодня известный лишь по фотографиям) представлял собой композицию из куска дерева, скомканной бумаги(?) и припиленной к ним бабочки.

Одним из наиболее известных и выразительных образцов дилетантского творчества принято считать домашние альбомы. Альбомы, украшенные коллажами, довольно часто встречаются в начале XX столетия. Такие альбомы, например, делали еще в конце XIX века в семье будущего вождя итальянских футуристов Маринетти.

В 1920-е годы, в период расцвета коллажа, альбомный жанр (причем именно в его полудилетантском варианте) также привлекал внимание некоторых художников. Я остановлюсь лишь на двух примерах, позволяющих выявить не только особенности коллажа, но некоторые общие проблемы в искусстве того времени.

Святослав Нагубников — участник выставок петербургского Союза молодежи — стал автором одной из наиболее выразительных интерпретаций альбомного жанра. В его альбоме¹⁹ в духе классических образцов дилетантских альбомов переплетаются конкретные житейские события и современное искусство. Альбом связан с реальной историей в жизни его автора. В нем есть настоящий «литературный» сюжет, развивающийся во времени, — с завязкой, кульминацией и развязкой. Содержание самой истории — если отвлечься от конкретных человеческих судеб — достаточно банальное, напоминающее расхожий сюжет бульварного романа. История начинается во время Первой мировой войны. Медсестра ухаживает за раненым офицером, между ними завязывается роман. Потом офицер выздоравливает, его отправляют вновь на службу (или он уезжает долечиваться в родной город), начинается переписка. Через какое-то время письма от него начинают приходить реже, потом вовсе исчезают. Медсестра все еще пишет и пишет. Ответов на ее письма уже нет. Она принимается разыскивать «пропавшего» офицера через его родственников, и далее история приобретает уже скандальный характер.

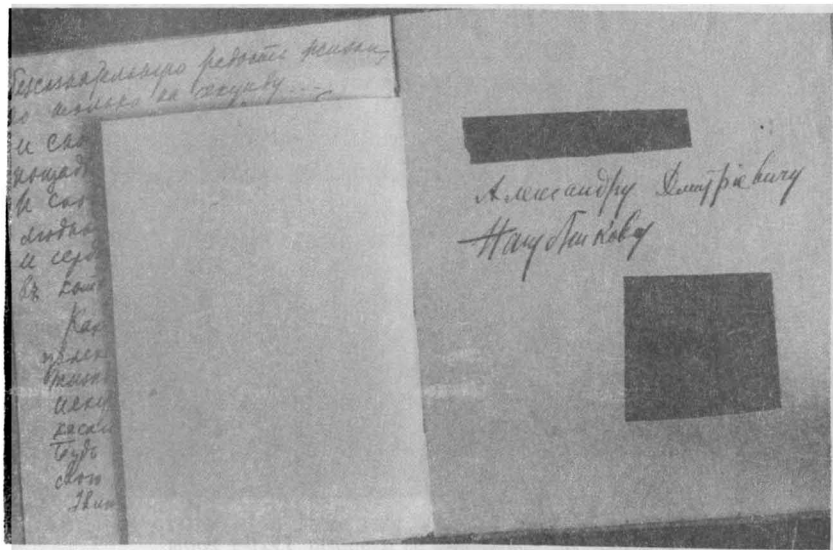
Спустя некоторое время офицер (художник Нагубников) делает альбом — собирает все письма и телеграммы медсестры, располагает их в хронологическом порядке, добавляет несколько фотографий и оформляет коллажами из цветной бумаги и почтовых конвертов. Коллажи Нагубникова (выполнены они, скорее всего, в начале 1920-х годов) от-



С. Нагубников. Страницы из альбома. 1920-е годы

сылают к беспредметному искусству, точнее — к супрематизму. На одной из страниц альбома он даже прямо «цитирует» Малевича — его знаменитый «Черный квадрат». Интересно также отметить, что в реальной жизни эта история разворачивалась именно в период создания супрематизма, т. е. в 1915–1916 годы. Супрематический фон придает еще один смысловой уровень всей альбомной композиции. Коллажное совмещение цитат из сферы высокого искусства и частной жизни сообщает двусмысленность, с одной стороны, метафизике супрематизма и, с другой — дает игровую дистанцию по отношению к драматизму житейских перипетий.

Альбом Нагубникова демонстрирует одно примечательное свойство супрематизма, характеризующее и саму супрематическую концепцию, и общую тенденцию в культуре конца 1910-х и начала 1920-х годов. И в своем происхождении, и в своем дальнейшем существовании супрематизм часто оказывался не просто теснейшим образом связан с декоративно-прикладным искусством²⁰, изначально обращенным к быту, но легко переходил на уровень полудилетантской и просто масс-культурной продукции. Коллаж, и это особенно видно на примере поздних беспредметных коллажей, использующих супрематические мотивы (альбомные коллажи Крученых, Нагубникова или коллажи Юткевича), берет супрематическую форму как знак, как тот же редимейд, в принципе не отличающийся внутри коллажной композиции от цитат из журналов или фотографий. Позднее, уже в советское время, супрематическая геометрия легко проникает в, казалось бы, совсем не соотносимые с ее фило-

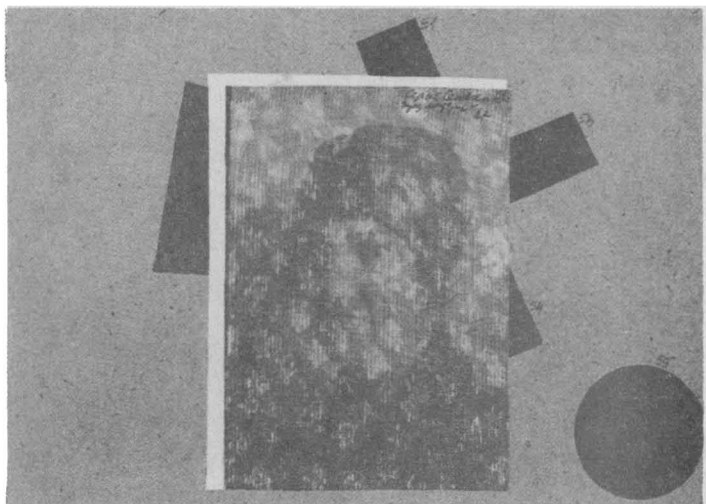


С. Нагубников. Страницы из альбома. 1920-е годы

софским контекстом сферы — например, на упаковку туалетного мыла или на пачки сигарет.

Супрематическая форма изначально была наделена двойственностью (если не сказать двусмысленностью). В ней присутствовал наряду с высокой философией тот уровень деиндивидуализации, всеобщности и в определенной мере банальности, которые позволяли легко соскальзывать в сферу прикладного искусства и массовой культуры. Супрематизм с его претензией на окончательный, итоговый жест в искусстве невольно оказывался у самых границ искусства. Оказывался той формой искусства, сквозь которую уже были видны контуры «трансэстетики банальности» (Ж. Бодрийяр), формой изначально предрасположенной к включению в процесс «бесконечного распространения знаков, рециркуляции прошлых и современных форм»²¹.

Один из приемов коллажа — включение произведений искусства (литографий, фотографий, рисунков) собственных или чужих в новую коллажную композицию. Этот мотив встречается практически у всех художников, занимавшихся коллажем у Степановой, Родченко, Галаджева, Телингатера, К. Зданевича и др. Однако наиболее радикально и последовательно эту тему разработал А. Крученых в своих альбомах, создававшихся им на протяжении нескольких десятков лет (начиная с 1920-х годов и до 50–60-х). Альбомы Крученых в целом можно охарактеризовать как гигантский коллаж или альбом-коллаж: смесь искусства, документов, дружеских записок, фотографий, страниц из книг, своих и чужих рукописей.



А. Крученых. Страница из альбома. 1920-е годы

Мотив архивирования и сохранения свидетельств жизни — один из основных альбомно-коллажных мотивов, и в более общем плане — альбомного жанра. Несмотря на то, что обычно альбомы Крученых связывают с его пристрастием к собирательству, архивированию, в них очевидно присутствуют жесты антимузейного, антиархивного отношения к материалам, попадающим на альбомные страницы. Однако это уже не прежние антимузейные жесты аванграда. В них нет ни полемизма, ни эпатажа, ни пафоса разрушения. Это скорее игровые жесты. Они не разрушают, но стирают, рассеивают, нивелируют.

В альбомах Крученых часто создавал коллажные композиции, используя собственные ранние произведения или работы своих друзей. Например, в одном из коллажей он соединяет свои беспредметные наклейки 1917 года из книги «1918» и фотографию Сенькина конца 1920-х годов, предлагающую еще одну вариацию коллажного мышления — человеческое лицо сквозь текстильный орнамент. В других альбомных коллажах материалом нередко служили страницы литографских футуристических книг и фотографии, фрагменты рукописного текста или страницы из типографских книг, коллажи и литографии Розановой, литографии Родченко, собственные коллажи 1910-х годов, литографии Гончаровой или Ларионова, свои рисунки и рисунки знакомых. Крученых перекраивает, переделывает, перекомбинирует собранные им материалы. Он безжалостно режет их ножницами, смешивает и перетасовывает. Все становится материалом, из которого он лепит новые композиции. Он использует и свидетельства повседневной жизни и искусство именно как равнозначное сырье для новых произведений. Точнее — для создания метаязыка, в котором отдельные произведения искусства существуют на-

ряду с прочими свидетельствами «призрачных оболочек» жизни. В пространстве его коллажей все произведения искусства утрачивают свою уникальность, включаясь в бесконечный процесс циркуляции образов.

Коллаж в целом можно рассматривать как некую метапозицию по отношению к искусству. Он работает со следами, отражениями искусства, растворенными в потоке жизни. Коллаж создается в том пространстве, где уже прочерчены границы искусства. Поэтому коллаж свободно оперирует с самыми разными стилями и языками искусства, и при этом у него нет собственного стиля или языка в традиционном значении. Его собственная позиция не соотносится ни с одним из языков, которые он использует. Он представляет скорее действие, чем созерцание, предлагает образец операционного мышления, разворачивающегося через манипуляцию различными языками и кодами культуры.

Дилетантский контекст, с которым коллаж связан и в своем происхождении и к которому он часто апеллирует, обнаруживал определенное родство с коллажной «философией». И коллаж и произведения дилетантского творчества создавали особое пространство, в котором художественное произведение оказывалось часто в состоянии своеобразного дрейфа где-то у границ традиционной территории искусства, в состоянии парадоксального отсутствия и в сфере быта или практического использования и собственно в сфере искусства.

Механика сновидения

Логика зрения, следовавшего за законами прямой перспективы, диктовала свои правила европейскому искусству начиная с эпохи Ренессанса, но сохранялся и другой тип зрения. Даже в XVII и в XVIII веках он продолжал существовать в боковых, маргинальных сферах — например, в различного рода рисунках к эзотерическим сочинениям по алхимии, мистике и т. д. Часто это были изображения, составленные наподобие ребуса из различных эмблем и символических фигур. Их про-



*А. Крученых. Страница из альбома.
1920-е годы*



Иллюстрация из книги А. Kircher.
Ars magna lucis. 1665

странство не имело ни единого центра, ни единой точки зрения. Авторы таких изображений мыслили отдельными фрагментами и их сопоставлением. Композиция, хотя и могла включать отдельные сцены, организованные согласно правилам прямой перспективы, но в целом представляла собой поверхность, на которой разворачивалась игра знаков и символов. Несмотря на «реалистичность» некоторых сцен, реальность таких изображений представляла мерцающей и ускользающей. Фрагментированность отличала не только пространственную структуру этих иллюстраций. Отдельные мотивы и образы нередко строились из таких же «склеенных» вместе деталей. Мышление фрагментами, их

разнообразное комбинирование, наложение друг на друга разнородных элементов создают особое пространство — с разрывами, диссонансами, с ускользающим смысловым полем.

Подобные иллюстрации всегда содержат элемент игры. Сопоставление, различная конфигурация, различный монтаж тех или иных знаков, эмблем, символов дает различный смысл. Этот смысл может быть угадан, прочитан, но всегда есть вариативность прочтения, многомерность смысла. Интерпретации таких изображений обычно разворачивают целый веер смысловых контекстов, с которыми могут быть соотнесены отдельные элементы.

Такие картины относились не к реальности видимой, физической, но к реальности культуры, к знаковому, символическому пространству культуры. В них сохранялось представление об изобразительном искусстве как о языке, который напоминает о возможности прочесть и видимый мир, мир физической реальности, как текст книги. Их зримый облик условен, он соотносится не с доступным физическому зрению обликом вещей, а с воображением, с реальностью видений, сна.

Этот тип зрения никогда не исчезает из европейской культуры, он всегда сохраняется, условно говоря, в боковых, маргинальных способах видеть и изображать. К концу XIX и в начале XX века он перемещается в «низкие» области — например в рекламу и карикатуру. И в то же время к нему проявляют повышенный интерес различные течения модернистского искусства.

Логика эзотерических иллюстраций оживает прежде всего в тех направлениях искусства XX столетия, которые отказываются от прямого воспроизведения окружающего мира и обращаются к передаче не того, что видишь, но того, что знаешь, вспоминаешь или желаешь увидеть. Независимо от техники исполнения структура этих изображений часто напоминает коллаж. Коллаж можно рассматривать с двух точек зрения. Во-первых, как определенную технику искусства. И во-вторых, как специфический язык искусства, не всегда реализующийся в коллажной технике. Коллажное мышление может встречаться и в живописи, и в графике. Таковы, например, живописные работы Эрнста («Слон из Целебеса», 1921, «Царь Эдип», 1922), Х. Хех («Механический сад», 1920), Дж. Северини («Воспоминание об одном путешествии», 1913).

В русском искусстве коллажное мышление появилось первоначально именно в живописи. Коллажная структура пространства присутствует в ряде кубофутуристических работ, связанных с алогизмом. Речь прежде всего идет о картинах Малевича («Корова и скрипка», 1913, «Авиатор», 1914, «Англичанин в Москве», 1914), Пуни («Мытье окон», 1915, «Парикмахерская», 1915). Немотивированное выделение отдельных предметов и их парадоксальные совмещения, фрагментированность предметов, игра масштабов, создающая впечатление разорванности, неоднородности пространства, стилистический разнобой, текстовые вставки и, в более широком смысле, читаемость изобразительных рядов (их текстовая природа) — все эти традиционные коллажные приемы присутствуют в алогичных произведениях живописи.

И коллаж и алогичная картина строятся на рассогласовании привычной оптики зрения, на нарушении привычной последовательности восприятия и причинно-следственных связей. Их пространство наполнено хаотическим смешением различных образов, оно наделено странной, пульсирующей подвижностью, возникающей из-за рассогласованности масштабов, немотивированного применения оптики, то уменьшающей, то приближающей к самым глазам отдельный предмет. Еще одно постоянное свойство коллажного и алогичного зрения — гипертрофия



Иллюстрация из книги
F. Epimetheus. Pandora. 1727

детали. Отдельные предметы, вырванные из своих контекстов, — постоянный мотив алогичных картин Малевича и Пуни. Мышление фрагментами, лишенными своих привычных смысловых, эстетических и прочих контекстов, составляет также основу коллажных композиций. И в том и в другом случае отсутствует, условно говоря, интерес глаза к предмету. Предметы, взятые крупным планом, не рассматриваются, ими не любуются, их не изучают. Это предметы, случайно пойманные взглядом. Именно такая структура композиций, сотканная из точечных, мимолетных оптических эффектов, отличает коллаж.

Алогизм и коллаж взаимодействовали не только на территории изобразительного искусства. Литература также дает примеры «коллажной» техники столкновения, совмещения разнородных фрагментов, создающих алогичный эффект. Классический образец такого алогичного коллажа представляет фрагмент из текста Малевича в сборнике «Тайные пороки академиков»: «Я сейчас ел ножки телячие. Удивительно трудно приспособиться к счастью, проехавши всю Сибирь. Всегда завидую телеграфному столбу. Аптека. Конечно, многие будут думать, что это абсурд, но напрасно, стоит только зажечь две спички и поставить умывальник»²².

Близкие к живописному алогизму коллажные принципы развиваются позднее (уже в конце 1910-х гг.) в «наобумном» творчестве (Терентьев, Крученых). Крученых в «Декларации заумного языка» так определяет основные его компоненты, прямо соотносимые с алогизмом и коллажной механикой: «Наобумное (алогичное, случайное, творческий прорыв, механическое соединение слов...)».

Все эти свойства коллажа и алогизма находят аналогии в том типе зрения, который был описан выше в связи с иллюстрациями к эзотерическим сочинениям, апеллировавшим к внутренней реальности, к реальности воображения. Кроме того, у них есть еще один общий смысловой контекст — реальность сновидения. Не случайно одно из наиболее программных произведений алогизма — опера Крученых «Победа над Солнцем» воспринималась, например, И. Терентьевым сквозь оптику сновидения: «Его драму нельзя читать: столько туда вколочено пленительных нелепостей, провальных событий, шарахающих перспектив, от которых станет мутно в голове любого режиссера. “Победу над Солнцем” надо видеть во сне»²³. (Любопытно, что своего рода «коллажный» тип композиции возникает при изображении сна или каких-то видений, когда над спящим человеком размещается в особо выделенном пространстве то, что он в данный момент видит во сне.)

Механизм «работы сновидения» привлекал в начале XX столетия внимание не только деятелей культуры и искусства, он стал также предметом специального исследования в медицине и психологии. Труды З. Фрейда, а позднее и К. Юнга, посвященные сновидению, нередко становились своеобразными учебными пособиями для художников и лите-



А. Родченко. Иллюстрация к поэме В. Маяковского «Про это». 1923

раторов. Пространство сна и механика его действия, описанные прежде всего в работах Фрейда, обнаруживают определенные аналогии с принципами коллажного видения, и в более широком смысле — коллажного мышления. Основные структурные элементы сновидения у Фрейда соответствуют основным моментам коллажной техники: «сновидение как бы накладывает друг на друга различные составные части», «работа сновидения производит прекрасную концентрацию или сгущение», «сгущением образов в сновидении объясняется появление некоторых элементов... Таковы составные и смешанные лица и странные смешанные образы», «нельзя найти ни одного элемента сновидения, от которого бы ассоциативные нити не расходились по трем или более направлениям», «сновидение выражает логическую связь сближением во времени и пространстве»²⁴.

В состоянии бодрствования аналогичный бессознательный механизм часто проявляется в разного рода оговорках, заменах одного слова другим, произвольных каламбурах. Многие коллажные композиции строятся на подобных оговорках, случайных обмолвках и каламбурах. Например, в серии фотомонтажей Родченко к поэме Маяковского «Про это» такого рода зрительные оговорки, каламбурная спутанность частей возникают постоянно: вместо головы — ложка, колокольня Ивана Великого и американские небоскребы, голова, «случайно» попавшая на поднос, вереница домов, напоминающая убегающий поезд, и т. д. Не стесненная никакими ограничениями свобода комбинаторики и манипулирования различными изобразительными мотивам, отличающая коллажную технику, обнаруживает родство с той бессознательной психической механикой, которая определяет драматургию сновидения.

В русском искусстве, пожалуй, именно Крученых первым уловил совершенно особую философию коллажного образа, основной эффект которого состоит в соположении, пересечении реальностей самого разного порядка, что дает иногда самые парадоксальные визионерские эффекты. В одном из своих писем 1916 года он обращался к своему постоянному корреспонденту этого времени Андрею Шемшурину с просьбой присылать ему различную печатную продукцию: «...художественное удовольствие — наклеиваю. У меня недостаток в разных красочных картинках (содержание безразлично), я их режу и наклеиваю попеременно с бумагами»²⁵. Весьма характерно, что Ольга Розанова, работавшая в это время вместе с Крученых над коллажами, этой специфической природы коллажа как раз и не улавливала. В своем письме Крученых она выражает прямое недоумение именно по поводу его желания соединять совершенно разнородные элементы в своих наклейках. «Я не понимаю, — пишет она, — зачем тебе печатные рисунки. Ведь они же все разные и как же ты их можешь применять для наклеек? ...В силу, очевидно, моей индивидуальной односторонности, мне очень трудно эстетически воспринять смешение»²⁶.



Г. Клуцис. Выполним план великих работ! 1930

Интересно, что Макс Эрнст — чьи коллажи, бесспорно, существуют в пространстве видений и сна — описывал историю своего «открытия» коллажной техники как внезапную галлюцинацию, возникшую из абсурдного и неожиданного смешения самых разных изобразительных рядов, собранных в каком-то иллюстрированном издании: «Однажды — было это в году 1919... — я был потрясен тем, с каким неотрывным напряжением притягивали мой воспаленный взгляд страницы некоего иллюстрированного каталога, включавшего открытия в самых разных областях: антропологии, биологии (разного рода проекции под микроскопом), психологии, минералогии, палеонтологии. В итоге под одной обложкой были собраны элементы столь различной изобразительной природы, что сама абсурдность их объединения вдруг до предела обострила во мне визионерские способности и породила, словно бы в кошмарной галлюцинации, фантастическую цепочку противоречивых образов»²⁷.

В коллажах Крученых всегда есть элемент случая, нарочитой невыстроенности, небрежности, незаконченности композиции. Всегда есть элемент автоматизма, механического (а порой и демонстративно «наобумного») соединения различных образов. Их хаотическая структура близка классическим дадаистским коллажам (в варианте берлинского дада). Эти «случайно» пойманные, хаотичные сочетания образов рассчитаны на то, чтобы их столкновения создавали своеобразные смысловые пустоты, позволяющие освободить работу бессознательного. Паузы, интервалы между различными изображениями всегда присутствуют в коллаже. «Шов», соединяющий, например, фрагмент из журнала мод и беспредметную цветовую плоскость, не затушевывается, не скрывается. Коллаж нарочито демонстрирует столкновение разных реальностей, между которыми всегда присутствует «пустота», провал, смысловой вакуум. Именно эта структура и провоцировала оживление глубинной, бессознательной работы ассоциаций, открывала возможность обретения нового, неожиданного смысла, ставила зрителя в ситуацию разгадывания сна.

Интересно отметить, что коллажная техника находит безусловные аналогии в теории сдвига Крученых. Крученыховская сдвигология, кстати, и разрабатывавшаяся в период наибольшего увлечения коллажем, базируется на тех же принципах, что и коллаж. Известно, что концепция сдвига Крученых создавалась под непосредственным влиянием теории сновидений Фрейда. Согласно этой теории Крученых переставляет акценты на мелочи, на второстепенное в языковой ткани (скажем, на звуковые, а не смысловые характеристики слова). Возникающие в результате этой операции странные образы и алогичные аналогии позволяют ему приблизиться к бессознательному самого языка. Крученых обнаруживает в текстах различных авторов странные образы, возникающие, например, из слипающихся при произношении окончания и начала соседних слов, образующих вместе некие новые слова с неведомым значением. Эти парадоксальные звуковые комбинации, которые Крученых

вылавливал в текстах, соответствуют тем фантастическим образам, которые возникают в сновидениях и родственны коллажным. В качестве одного из примеров звукового сдвига в своей работе «Сдвигология русского стиха» он приводит «загадочную строку» — *«сплетяху лу сосанною»*, в которую трансформируется при восприятии на слух строка «сплетя хулу с осанною» из стихотворения С. Рафаловича. «Сплетяху и сосанна — явления сдвига, лу — явление слома», — отмечает Кручных²⁸. Сдвиги и слома языковой материи, которые выявляет Кручных, представляют собой типичные коллажные образы, рождающиеся из слияния самых разнородных элементов, из своего рода алхимических опытов смешения различных реальностей.

Исчезновение или деформация границ реальности и искусства, которые привнес с собой коллаж, по сути дела, была связана с еще одной вариацией жизнестроительных концепций, которыми была полна культура первых десятилетий прошлого столетия. Коллаж и фотомонтаж представляли собой идеальные техники для создания зрительно достоверной, узнаваемой и в то же время абсолютно новой реальности. Это были техники, с помощью которых при желании можно было подобрать ключ к продлению сновиденческой реальности в реальность повседневной жизни. Не случайно и коллаж и фотомонтаж часто привлекались для создания разнообразной продукции, призванной воздействовать прежде всего на бессознательное зрителя — в рекламе и в политической пропаганде.

Наиболее подходящий материал для воплощения сновиденческой образности — в силу своего иллюзионизма, способности схватывать живые фрагменты действительности — предоставляла фотография. Фотомонтаж в практике дадаистов и сюрреалистов часто становился инструментом проникновения в область бессознательного. Не случайно аналогия между автоматическим письмом и фотомонтажем (или коллажем) была устойчивой темой в текстах сюрреалистов. Андре Бретон проводил прямую параллель между автоматическим письмом или «фотографией мысли», открытым в психиатрии в конце XIX века, и открытием фотографии, давшей возможность создания автоматических отпечатков реальности²⁹.

Изобразительный язык, игнорировавший иерархическую логику перспективного зрения, опиравшийся прежде всего на комбинаторику разнообразных символических фрагментов, и использовавшийся в иллюстрациях к эзотерическим сочинениям для визуализации умозрительных реальностей, узнается также в фотомонтаже. Конечно, речь идет не о прямых аналогиях, а скорее лишь об отголосках или отблесках. В новой технике странное нелинейное мышление фрагментами лишь иногда осознанно используется для изображения скрытой внутренней реальности или воплощения эзотерических тем. И тем не менее сама техника, сама механика изобразительного языка становится (иногда бессознательным) проводником в магическую реальность воображения и сновидения.

Сновиденческая механика создания изображений узнается во многих образах пропагандистской продукции советского времени. Уже один из первых коллажей Г. Клуциса «Электрификация всей страны» (1920) строится на сплетении из различных фрагментов знакомой реальности новой ткани жизни. Один из постоянных, можно даже сказать навязчивых, мотивов в работах Клуциса — утрированная (порой доведенная до гротеска) диспропорциональность отдельных частей композиции. Увеличение отдельных человеческих фигур или даже их фрагментов (рука, голова), их переплетение, смешение с окружающим пространством: с машинами, с людскими толпами, с архитектурой, с городским пространством или пейзажем — создает порой совершенно фантазматические образы в духе сюрреализма. Так, на одном из фотомонтажей Клуциса («На борьбу за топливо, за металл», 1932) гигантские фигуры рабочих, в прямом смысле слова, прорастают из пространства фабрики. Другой фотомонтаж³⁰ представляет еще более парадоксальный образ, построенный на той же масштабной диспропорции: выделенный жест гигантских голосующих рук, растущих из недр толпы. Сама толпа лишена однородности: в каких-то фрагментах она сливается в неразличимую массу, в каких-то видны отдельные фигуры, их движения, жесты, в какие-то мгновения отдельные человеческие лица, максимально разрастаясь, обретают черты портретности. Эта постоянная динамика уменьшения и увеличения, удаления и приближения изображений напоминает пульсацию гигантского бесформенного живого организма.

Аналогичное мышление, построенное на смешении, сновиденческом слипании или сгущении образов, можно отметить также в работах других художников, использовавших технику фотомонтажа: Л. Лисицкого («СССР. Русский павильон», Плакат, 1929; «СССР на стройке», 1930), В. Елкина («Да здравствует Красная Армия!», 1933).

Особая ткань новой реальности, свободная от линейности, от поступательности, возникающая в фотомонтаже, часто создает ощущение вращения на месте. В ней нет развития, направленного движения. В этой гуттаперчевой реальности нет ощущения глубины (и в прямом, и в переносном смысле слова), она заменяется пульсацией, мерцанием, текучестью поверхности.

Этот бессознательный социальный или политический «сюрреализм» некоторых пропагандистских фотомонтажей, с одной стороны, был результатом использования коллажного мышления, самой своей структурой провоцировавшего выход за пределы рационального. С другой стороны, он был тесно связан с ориентацией советской культуры на коллективизм. Образы, адресованные не столько отдельному человеку, сколько вызывающие к коллективной памяти, к «сознанию» массы, иногда непроизвольно попадали в резонанс с тем парадоксальным миром архетипов, с которым отдельный человек может соприкасаться в своих сновидениях. И, наконец, еще один аспект. Творческий пафос, па-

фос преобразования мира и человека, которым жила советская культура 1920-х годов и который, безусловно, стал одной из причин расцвета именно в это время коллажной техники, также искал (пусть и неосознанно) опоры и вдохновения в сновиденческой и визионерской реальности. Один из лучших знатоков в русской культуре сновиденческой «философии» А. Ремизов точно выразил эту цепь взаимосвязей: «Источник выдумки, как и всякого мифотворчества, исходит не из житейской ограниченной памяти, а из большой памяти человеческого духа, а выявление этой памяти — сны или вообще небодрственные состояния, одержимость»³¹.

Книжный коллаж

В начале XX века коллаж и новая поэзия находились в состоянии постоянного взаимодействия. Поэзия не только усваивала способ коллажного мышления, переноса его в структуру, ритмику, в образный строй поэтической речи, но нередко напрямую обращалась к коллажному искусству.

С именем Кристиана Моргенштерна связаны, как известно, одни из первых версий фонетической и визуальной поэзии, в которой слова заменялись чистыми звуками или графическим рисунком. Еще в 1905 году он выпустил книгу своих стихов, сопроводив издание по сути дела беспредметными наклейками. Его коллажи демонстрировали причудливую игру форм, отдаленно напоминающих некие фантастические существа. Эта фантазмагорическая игра форм, вырезанных из цветной бумаги, вполне соответствовала звуковой и ритмической партитуре его стихов.

В творчестве некоторых поэтов эксперименты по созданию нового языка, новой поэтической формы нередко сопровождались прямым обращением к коллажу. Коллаж, например, часто появлялся в творчестве итальянских поэтов-футуристов, а самая первичная форма коллажной поэзии уже была заложена в концепции Маринетти «слова на свободе». Коллажная поэзия, построенная по законам случая из фрагментов печатной продукции, стала одним из устойчивых видов творчества в кругу дадаистов. Аналогии автоматическому письму сюрреалисты также видели в коллаже и фотомонтаже. Круг примеров взаимодействия и пересечения коллажа и поэзии можно расширить, добавив сюда, например, образцы поэзии тактилизма Маринетти, сюрреалистические стихи-коллажи и стихи-ассамбляжи Бретона. Или произведения чешского поэта Карела Тейге, который в начале 1920-х годов создавал коллажные стихотворения, заменяя текст монтажом различных визуальных образов.

В свою очередь эксперименты в области изобразительного искусства нередко соединялись с обращением художников к поэзии, литературе. Можно напомнить творчество Ханса Арпа и Курта Швиттерса, Казимира Малевича, Макса Эрнста и Франсиса Пикабиа, Ольги Розановой и Варвары Степановой. Причем, за исключением Малевича, все

названные художники активно экспериментировали с коллажем. Думаю, перечисленных примеров достаточно, чтобы констатировать: в первые десятилетия XX века постоянное пересечение и взаимодействие коллажа и поэзии следует считать отнюдь не случайным фактом.

Однако собственно книжный коллаж — явление не столь уж распространённое. Скорее всего сама техника коллажа, не позволяющая создавать продукцию большого тиража, ограничивала его использование в издательском деле. В книге коллаж обретал в общем несвойственные ему качества: элитарность и своеобразный оттенок архаичности, связанный с подчеркнутой рукотворностью исполнения.

Книга в искусстве начала XX века часто становилась тем полигоном, где визуальный и словесный мир не просто соседствовали друг с другом, но вступали в сложные взаимодействия. Книга — сама ее традиционная структура, предполагающая определенную последовательность ее освоения, ее логоцентризм, иерархичность ее пространства — представляла целостный мир, наделенный широким спектром смысловых значений. Любой элемент, попадавший в это пространство, невольно включался в сложную игру смыслов, аллюзий, ассоциаций, вступал во взаимодействие с многовековой историей книжного пространства. В этом плане страницы книги оказывались родственны пространству картины, попадая в которое, коллажные элементы вступали во взаимодействие с живописью как таковой. Собственно говоря, само это столкновение Книги или Живописи с чуждым материалом создавало один из самых резких коллажных эффектов.

Коллаж разрушает замкнутость, иллюзорность книжного мира, вносит в него (подобно коллажным вставкам на живописных полотнах) реальность, конкретный материал, точнее, даже саму материю внешнего мира, не подчиненного книжному логоцентризму. В то же время многие поэтические тексты в начале XX века тяготели к атомизированным, первичным структурам, к своеобразной первоматерии языка, подталкивая поэзию навстречу коллажу. Ономапоею, включение в стихи звуковых имитаций различных шумов принято рассматривать как аналогию кубистическому коллажу. Кроме того, футуристическое искусство шумов стало одним из источников вдохновения для поэтики дадаистского коллажа.

Границы языка, как и границы искусства, воспринимаются в это время как подвижные и зыбкие. Язык уже не представляет собой чистый инструмент рации, в нем обнаруживается его спонтанная, не зависящая от человеческого сознания жизнь, вскрываются не поддающиеся рациональному измерению архаические пласты. Все чаще возникает ощущение, что современный язык не может передать суть, эссенцию жизни. Язык скользит по поверхности и неспособен охватить глубинный хаос жизни и одновременно уловить скрытый в нем порядок. За этими настроениями, весьма широко распространенными в первые десятилетия XX века, бесспорно, стояло разочарование в просветительских иде-

алах. Эта критика Просвещения порождает устойчивую мифологиему: необходимо вернуться к забытым возможностям языка, к тем истокам речи, которые превосходят человеческую меру. Именно об этом мечтали европейские дадаисты: «Мы насытили слово силами и энергиями, которые помогли нам вновь открыть евангельскую концепцию “слова” (логоса) как сложного магического образа... Мы должны возвратиться к глубинам внутренней алхимии слова»³². Эти мотивы в европейской поэзии звучали уже у Рембо, и в конце 1910-х годов именно на Рембо ссылаются дадаисты, мотивируя свои эксперименты с поэтическим языком. («Мы — рембоисты, независимо от нашего знания или желания этого»³³.)

Поиск нулевых позиций, истоков искусства и языка в период войны и в первые годы после ее окончания был одной из ведущих тенденций в европейской культуре. Им руководствовались такие разные направления, как дадаизм, пуризм, супрематизм. При этом взгляд на исток, попытка уловить первичную эссенцию (подобно мифологической ситуации взгляда на медузу Горгону) нередко «парализует», дезориентирует искусство. Оно теряет свои определенные контуры, переходит в то неопределенное, дрейфующее состояние, которое, как уже отмечалось, составляет суть коллажного мышления.

Соприкосновения коллажа и поэзии, которые происходят в это время в творчестве русских поэтов и художников, часто были связаны именно с поиском таких нулевых, изначальных точек для искусства.

В русском искусстве коллаж в книге очень симптоматично возникает в оформлении двух футуристических изданий. В 1912 году коллаж использовала Наталья Гончарова для оформления обложки книги «Мирсконца». В 1914 году Илья Зданевич применяет коллаж для эскиза обложки манифеста «Почему мы раскрашиваемся», провозгласившего принципиальное изменение границ искусства и жизни. Поиск нулевой позиции, с которой начинается новое, т. е. того самого мира с конца, и трансформация привычных границ между искусством и жизнью, манифестантно заявленные в этих изданиях, самым непосредственным образом оказываются связаны с проблематикой коллажа.

В более широком смысле, в историю книжного коллажа в России можно включить и книгу «Помада», в иллюстрациях для которой Ларионов использовал игру с различными фактурными и цветовыми эффектами бумаги. С. Подгаевский также украшал некоторые свои книги («Писанка футуриста Сергея Подгаевского», 1914) коллажными элементами — вырезанными из журналов рисунками. Неоднократно обращалась к коллажной технике в связи со своими книжными работами Ольга Розанова. В 1915 году она использовала коллаж для обложки «Заумной книги». Вероятно, к работе над этой же книгой относится и ее коллаж «Композиция с карточными мастями», скорее всего, представляющая вариант обложки. В 1916 году Розанова применяет коллаж в одной из иллюстраций к поэме Крученых «Война», правда, само издание напоминало больше не традиционную книгу, а папку или альбом литографий.

Для русских художников и поэтов в их рассуждениях о возможностях использовать сырой материал реальности в произведении искусства своеобразной точкой отсчета часто служила древнерусская традиция. Д. Бурлюк, размышляя о новых материалах, использующихся в живописи (стекло, металлы, камни, бумага, дерево), т. е. по сути дела о коллаже в живописи, указывал в качестве одной из аналогий для такой интервенции грубой реальности в живописное пространство древнерусское искусство — церковную утварь и книги. «Посмотрите на наличники церковных книг, — писал он, — здесь и камни, и металл, и живопись, и рельеф и проч.»³⁴. В. Марков сформулировал философский смысл таких сочтаний: «Как известно, русский народ пишет свои иконы... в нереальных образах; реальный же мир вносится в его творчество только набором и инкрустациями реальных, осязаемых предметов. И тут будто происходит борьба двух миров, внутреннего, нереального мира и мира внешнего, осязаемого нами. Эти два мира и тут надвигаются один на другой; один мир покрывающий, другой скрывающийся; общей фактурой мы получаем кусочек мистики»³⁵.

Важно отметить, что в книгах, как правило, используется беспредметный коллаж. Конечно, в каких-то случаях он связан с чисто декоративными функциями и не несет особой смысловой нагрузки. В таком качестве коллаж использует, например, Родченко для оформления обложки книги Крученых «Заумь» (1919), своей книги «Линия» (1922). Однако в некоторых случаях вторжение в книжное пространство коллажа было связано с тем кризисным опытом переосмысления границ и возможностей языка, который проявлялся в самых разных сферах культуры.

Вторжение в книжное пространство материала внесловесного и, что важно, — беспредметного, не изображающего ничего (так как даже беспредметный рисунок косвенно еще соотносится с письмом), часто было связано с переживанием исчерпанности языка. Приближение к границам логоса одновременно меняло и статус самого человека в мире. Хуго Балл в «Лекции о Кандинском», прочитанной в 1916 году, сформулировал этот катастрофический опыт своего времени так: «Человек потерял свой божественный облик. Он стал веществом, случайностью, неким агрегатом, животным, безумное изделие резко и бессмысленно трепещущих мыслей. Человек потерял особое положение, которое ему гарантировал разум. Он стал частицей природы. Если взглянуть на него без предубеждения, то это существо подобное лягушке или аисту: с непропорциональными членами, с клином выступающим из его лица (и называемым “носом”), и торчащими из его головы клапанами (которые люди обычно называют “уши”). Человек, лишенный иллюзии божественности, стал банальностью, организованный и управляемый по тем же самым законам, что и камень, он и не более интересен, чем камень; он исчез в природе»³⁶. Это изменение трансформирует и все восприятие реальности. Вне заданных рассудком координат

она предстает как чуждое, апокалиптическое видение. «Мир стал чудовищным, — пишет Балл, — жутким: любая норма, любая связь, установленные разумом и конвенцией, исчезли»³⁷.

В книжном коллаже переплетение этих ощущений границ языка и границ человеческого существа становилось одним из главных эффектов внедрения в традиционное пространство логоса непреображенного материала, материи внешнего мира. Важно отметить, что в русском искусстве этот катастрофический опыт переживается как игра, творческое действие, метаморфоза. Уверенность в игровой, магической, творческой трансформируемости мира лишает даже апокалиптические темы экзистенциальной напряженности. Именно в таком ключе эта проблематика возникает в книжных коллажах Крученых и Степановой.

Обращение к коллажу в творчестве Крученых одним из истоков имело движение к границам и пределам языка. В определенной мере оно было связано с тем тяготением его поэзии к минимализму, которое постоянно сопутствовало его творчеству. В своей заумной поэзии кавказского периода, т. е. во второй половине 1910-х годов, Крученых последовательно разлагает язык на первичные элементы. Буква — ее форма, ее начертание, ее тайный смысл — становится основным элементом его стихов. Крученых ищет в некоторых случаях даже визуально близкую к коллажу форму, выделяя графически отдельные буквы, помещая их в рамку, превращая в букву-картину, вставленную наподобие коллажного вкрапления в ткань стиха. В своих труднопроизносимых абстрактных звуковых композициях он стремится оживить исходные — физические — условия рождения речи. От смысла слова он идет к чистому, беспредметному его звучанию, к «языку чистых эмоций», если использовать определение Третьякова. И одновременно к языку, теснейшим образом связанному с физиологией речи — артикуляцией, тембром голоса, а также с жестом, сопровождающим речь. Иначе говоря, он ищет парадоксальный баланс умозрительного и физического, воображения и реальности. Обращение к технике коллажа, позволяющего заменить буквы вырезанными из цветной бумаги геометрическими формами, было закономерным этапом в этих поисках.

Тайна, даже своего рода мистика внутреннего универсума человека была центральной проблемой для зауми Крученых. В своих заумных стихах он настойчиво ищет именно скрытый, потаенный эмоциональный смысл звука, буквы. «Что означает буква ц, ф и др. со стороны эмоции и проч.», — спрашивает он в одном из писем (март 1916 г.). При этом этот смысл он неизменно связывает с глубоко внутренним опытом человека, закрытым для обычного языка. Абстрактные коллажные наклейки часто становились для него средством уклонения от языка. В чистой ритмической игре форм и цвета он искал выхода к внеязыковым пластам человеческого опыта.



В. Степанова. Страница из книги «Гауст Чаба». 1919

Как известно, для Крученых заумный язык был связан с исследованием экстатического опыта, аналогии ему он видел, в частности, в глоссолалии, мистическом экстазе, в магических формулах. Иными словами, в различных экстремальных состояниях человеческой психики. Предельный экстатический опыт человека, опыт катастрофы часто привлекал внимание и художников и поэтов в начале XX века. Нередко он сопутствовал выходу не только за пределы логоцентричного мира, но и антропоцентричного. Аналогичные образы катастрофы узнавали современники и в наклейках Крученых. Пожалуй, наиболее выразительно — именно с интонацией уверенности в игровой магии искусства — написал об этом Игорь Терентьев: «Новый мир уже начался вытеснив собою все нежные воспоминания... Казалось бы, что “мистического” в ярких клееных бумажках, которые делает Крученых вместо картин: не то-ли самое нравится детям и дети, придя на выставку картин футуристов, совсем не боятся бумажек Крученых. Почему же родители их полны ужаса под маской негодования и презрения?! Не потому-ли что тут они не узнают себя, природы, всего, что существует с начала мира и должно существовать до “конца света”! Должно существовать, время еще не пришло, а между тем в бумажках Крученых уже ничего нет!»³⁸ Первая фраза этой цитаты «Новый мир уже начался...» приоткрывает один из важнейших смыслов крученыховских экспериментов с наклейками. Для него это одновременно и конец и ключ, открывающий вход в новый мир.

Крученых воспринимает искусство как магическую технику, позволяющую проникнуть в скрытую в глубинах человеческого сознания реальность. Он пытается создать свою парадоксальную химико-алхимическую методику, технику искусства, позволяющую активизировать воображение, разбудить интуицию. Его стихотворная техника — во многих аспектах непосредственно основанная на коллажной технике — должна уничтожить барьеры между внутренним магическим универсумом человеческой психики, сознания и миром материи, миром внешним. Иначе говоря, эта техника должна открыть пространство абсолютной реальности³⁹.

Наряду с Крученых свою оригинальную версию книжного коллажа разрабатывает в конце 1910-х годов Варвара Степанова. В коллажах для книги Крученых «Глы-Глы» (1918) и в своей книге стихов и коллажей «Гауст Чаба» (1919) она создает особую игровую механику деформации привычных границ логоцентричного мира.

В книге «Гауст Чаба» Степанова использует в качестве основы газету — материал, конечно же отсылающий к знаменитой «газетчине» итальянских футуристических коллажей, в которых газетные фрагменты вносили в искусство «шум» реальной, актуальной жизни. Однако у Степановой газета — использованная, кстати, не как материал для коллажа, а как основа, фон для него — приобретает и дополнительный

смысловой оттенок. Газета со своей злобой дня, суетным потоком повседневной жизни, зафиксированном на ее страницах, воспринимается как символ мгновенности, эфемерности жизни. Она скорее образ брэнной исчезающей реальности, остатки которой — эфемерные и совершенно нерепрезентативные свидетельства течения жизни — становятся материалом, из которого создается новое игровое пространство искусства. Поверх газетного текста Степанова размещает свои коллажи и разумные стихи. Беспредметные буквенные комбинации, написанные нарочито, гротескно рукописно, с отчетливой акцентировкой самого жеста письма, — таковы ее стихи. Хаотические фрагменты, калейдоскоп отрывочных зрительных впечатлений, мелькающих кусочков журнальных страниц, фотографий, иллюстраций, на которых можно угадать следы знакомых произведений искусства, — таким образом Степанова выстраивает зрительный ряд своей книги. Мир, распавшийся на обрывки, эфемерные, почти исчезнувшие следы культуры и человеческого присутствия, воссозданный в книге Степановой, тем не менее лишен драматического напряжения.

Коллажи Степановой построены прежде всего как свободная языковая игра. Именно эта игра становится для нее инструментом трансформации смыслов, реальности. В ее коллажах нет ни медитативного напряжения, которое присутствует в коллажах Арпа, ни жесткой структурной основы, которая появляется позднее в конструктивистских коллажах, ни эффектной декоративности книжных коллажей Сони Делоне, ни экстатической мистики наклеек Крученых. В какой-то мере аналогию этим коллажам Степановой может составить коллаж Ман Рея «Трансмутация (Театр)» (1916). Он также использует газету в качестве фона и основы для своей композиции. В пространство газетного листа он внедряет несколько коллажных элементов (буквы, цифры, кусок цветной бумаги) и едва заметные рисунки, напоминающие скорее случайные пометки. Это легкое игровое вторжение элементов, свободных от смысловой напряженности, тем не менее производит «трансмутацию» газетной страницы в художественный объект. У Степановой эта трансформация хаотических фрагментов реальности, конечно, наполнена большей энергией, большей аффектацией, но сам принцип игрового преобразования готового объекта (газеты) ставит ее книгу в один ряд с традиционными дадаистскими «исправленными редимейдами».

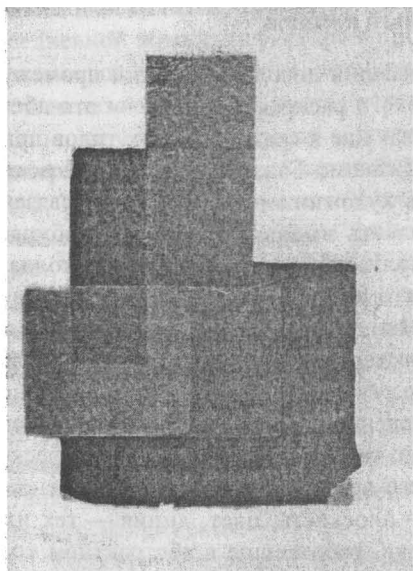
В книжных коллажах Степановой всегда сохраняется игровой момент ускользания смысла. В ее книгах можно говорить лишь о следах языка, вовлеченных в хаотический поток непрерывного становления, который диктует свои законы миру материи. И одновременно в них создается поле напряженной комбинаторики, монтажа смыслов, в какие-то моменты уже приближающееся к тем монтажам смысла, который будет интересовать советскую культуру.

Беспредметный коллаж

Особый тип коллажа, существовавший довольно краткий промежуток времени и не получивший широкого распространения, — это абстрактный коллаж. Абстрактные коллажи еще в середине 1910-х годов привлекали внимание Сони Делоне и Джакомо Балла. Однако чаще всего к абстрактному коллажу обращались художники, так или иначе связанные с дадаизмом. Здесь можно назвать имена Арпа, Ван Дусбурга, Швиттерса, Хех, Ман Рея, Йоостенс. И наконец, абстрактный коллаж интересовал художников, связанных с различными версиями интернационального конструктивизма (Иттен, Мохой Надь, Кашшак, Ласло Пери, Йозеф Клек). В русском искусстве примеров абстрактных коллажей немного. Прежде всего здесь должны быть названы имена Розановой, Поповой, Крученых и, с определенными оговорками, Степановой.

Абстрактный коллаж, безусловно, связан с развитием кубистическо-футуристической линии. В основе его лежит структурирование из «чистых», беспредметных элементов — плоскость, цвет, линия — тех или иных композиций. Многие художники, работавшие в абстрактном коллаже, часто переходили к трехмерным конструкциям, в которых воплощались их коллажные открытия (Арп, Ман Рей, Швиттерс, Йоостенс). Нередко такого рода коллаж появлялся в качестве элемента оформления книг (Хаусман, Кашшак, С. Делоне). Иными словами, абстрактный коллаж чаще всего имел прикладной характер или характер декора и был связан с формированием и развитием дизайнерских концепций. Именно в таком качестве беспредметный коллаж существовал, например, в собственной творческой и в педагогической практике Иоханнеса Иттена, возглавлявшего в начале 1920-х годов Баухауз.

В принципе можно говорить об определенной странности самого феномена абстрактного коллажа, так как в нем, на первый взгляд, отсутствует центральный элемент коллажного мышления — соединение разнокачественных элементов, принадлежащих к различным семантическим или стилистическим культурным контекстам. Абстрактный коллаж работает с однопорядковыми элементами, его композиции строятся не на столкновении разных реальностей, а на комбинировании однородных модулей. Дистанция между беспредметным коллажем и беспредметной живописью оказывается иногда почти нечитаемой. Так, в серии коллажей Поповой (эскизы вышивок для Вербовки, 1917) и в некоторых «Живописных архитектониках», выполненных также в коллажной технике⁴⁰, и в собственно живописных архитектониках⁴¹ эта дистанция сведена к минимуму. Коллаж в данном случае выступает скорее в качестве своеобразной этюдной техники, позволяющей исследовать соотношения формы и цвета и затем переносить их в живопись. С другой стороны, можно предположить, что беспредметная живопись в некоторых случаях косвенно учитывает практику абстрактного коллажа.



О. Розанова. Беспредметная композиция. 1915

Однако существовали и другие примеры, когда абстрактный коллаж не рассматривался как экспериментальная площадка для живописи. В нем разрабатывалась своя собственная проблематика, в живописном воплощении недоступная.

Примитивизм — понимаемый в широком смысле слова — характерный для европейской культуры начала XX века следует считать одним из инспираторов обращения художников к работе с первичным, практически необработанным материалом реальности. Во многом именно примитивистские увлечения привнесли в европейскую культуру новое чувство материи искусства. И коллаж, безусловно, связан с рождением этого нового ощущения материи, материала искусства.

Обращение в начале XX века к поиску первичных, наиболее фундаментальных слагаемых искусства было также одним из важных мотивов перехода к искусству беспредметному. На первый взгляд, это вело к безусловному отказу от реальности, от мира предметного, в котором эти фундаментальные слагаемые невидимы. В некоторых версиях абстрактного искусства так и происходило. Однако другой вариант беспредметности, напротив, искал возможности, отталкиваясь от этих нулевых позиций, двигаться к новому пониманию реальности, к новому и абсолютному реализму. Именно такое понимание абстракции было присуще многим версиям беспредметного искусства, развивавшимся среди европейских дадаистов. Один из соратников Ханса Арпа так, например, трактовал его обращение к абстракции, а точнее — к абстрактному коллажу: «Он хотел непосредственной продукции... Он хотел объемов фантазии, каких не сыщешь ни в каком музее. Своего рода звероподобного существа, с первобытной напряженностью и пестротой. Нового тела рядом с нами, живущего само по себе... Он хотел абстракции»⁴². Те версии беспредметности, которые были предложены некоторыми русскими художниками, и в частности в коллаже, обнаруживают определенное родство именно с этими поисками «непосредственной продукции».

В русском искусстве 1910-х годов схожие мотивировки обращения к беспредметному искусству встречаются в теоретических работах Ларионова, Малевича, Матюшина, Татлина, Филонова. «В искусстве Суп-

рематизма формы будут жить, как и все живые формы натуры», — утверждает Малевич⁴³. «Лучизм стирает те границы, которые существуют между картинной плоскостью и натурой», — пишет Ларионов⁴⁴. Эта линия в русском искусстве, связанная с ориентацией на органический тип культуры, чрезвычайно существенна. Причем она предстает не только в магистральных формулировках Ларионова, Малевича или Матюшина, но имеет и боковые ответвления. Одну из таких «маргинальных» интерпретаций органического искусства и представляют некоторые версии коллажа.

Беспредметный коллаж (прежде всего в творчестве Розановой и Крученых) возникает как параллельное супрематизму Малевича начинание. Розанова делает свои коллажи из цветной бумаги летом и осенью 1915 года. После выставки «0,10», открывшейся в декабре 1915 года, она с раздражением пишет Крученых: «Весь супрематизм это — целиком мои наклейки, сочетание плоскостей, линий, дисков (особенно дисков) и абсолютно без присоединения реаль<ых> предм<етов>, и после всего этого, вся эта сволочь скрывает мое имя... Показывал ли ты Малевичу мои наклейки и когда именно?»⁴⁵

В предисловии к «Вселенской войне. Ъ» Крученых проводит ясное разграничение своей и розановской версии беспредметности и версии Малевича. Он говорит о живописи заумной, но не о супрематической и связывает ее в большей мере именно с проблематикой нового поэтического языка, правда, не проясняя до конца свою позицию. «Эти наклейки рождены тем же, что и заумный язык — освобождением творца от ненужных удобств (через беспредметность). Заумная живопись становится преобладающей. Раньше О. Розанова дала образцы ее, теперь разрабатывают еще несколько художников, в том числе К. Малевич, Пунин и др., дав малоговорящее название: супрематизма»⁴⁶. Очевидно, что беспредметный коллаж, соприкасаясь с супрематизмом, все же сохраняет свою обособленность и предлагает особый тип беспредметности.

Беспредметные коллажи Розановой (над которыми она работала во второй половине 1915 и в 1916 гг.), несмотря на свою видимую простоту, обладают довольно сложной и прихотливой организацией. Большинство из них строится на парадоксальном сочетании строгих геометрических плоскостей и не поддающейся оформлению стихии света. В серии своих работ Розанова использует прозрачную бумагу, создающую эффект просвечивания, проницаемости материи потоками света. В ее работах этого времени редко встречается глянцевая бумага, отражающая, отталкивающая свет. Напротив, художница ищет возможность представить материю, свет впитывающую. Форма в ее коллажах так же наделена двойственностью — она жесткая, определенная и одновременно ускользающая, растворяющаяся в свете. Одна плоскость просвечивает сквозь другую, и это движение света сквозь геометрические цветные формы создает ощущение светоцветовой пространственной среды. Чет-

кие геометрические формы, определенные локальные цвета и не имеющий формы свет; сопоставление проницаемых для света, прозрачных и непрозрачных элементов материи; пространство, возникающее как результат динамических соотношений цвета и света, — все эти слагаемые розановских коллажей создают ощущение живой, вибрирующей среды в ее беспредметных композициях.

Цвет как своего рода материализованный свет — это одна из пространственных идей живописной метафизики начала XX века. Она увлекала многих художников, становясь нередко одним из путей выхода к беспредметному искусству. Так было, например, в творчестве Джакомо Балла или Роберта Делоне. Концепция лучизма Ларионова также основывалась на попытке материализовать световые лучи, уловить световую динамику между человеческим глазом и предметным миром, дать чистый красочный ритм человеческого зрения. При этом свет рассматривался многими художниками не просто как элементарное условие зрения и восприятия внешнего мира, но и как некая энергетическая сущность, через человеческий глаз тесно связанная с психикой, с эмоциями. В одном из своих текстов Роберт Делоне писал: «Свет — это не прием, он скользит к нам, он общается с нами через наши эмоции. Без восприятия света — без глаз — невозможно никакое движение. Фактически, именно наши глаза — вместилище настоящего и, следовательно, нашей способности чувствовать. Без нее, то есть без света, мы ничего не можем»⁴⁷. Интересно отметить, что в ряде декоративно-прикладных работ Сони Делоне (1912–1913) мотив материи, проницаемой светом (солнечным или электрическим), уже возникал. В ее абажурах и занавесках для окон, в которых она использовала аппликации из тканей или бумаги, различные геометрические формы ярких, контрастных цветов организовывались во многом под влиянием тех цветоцветовых теорий, которые увлекали Роберта Делоне в это время в живописи. Позднее Соня Делоне сделает еще несколько работ уже собственно в станковой коллажной технике, связанных с исследованием той же проблемы соотношения света и цвета (например, «Солнечная призма», 1914). Характерно, что в своих коллажах она использует плотную бумагу, а отдельные фрагменты выполнены из серебряной бумаги, позволяющей улавливать на поверхности внешний свет. Аналогичным образом строил свои беспредметные коллажи бельгийский художник Йоостенс, выбирая для них глянцевую и серебристую бумагу, дающую богатую игру световых бликов на поверхности. Поверхность коллажей и Делоне и Йоостенса построена так, чтобы прежде всего улавливать внешний свет, свет окружающего пространства и отражать его динамику. Поверхности коллажей, увиденные под определенным углом зрения, в каких-то фрагментах словно исчезают, растворяются в свете. Но в отличие от коллажей Розановой в них нет эффекта материи, впитывающей свет, пронизанной светом изнутри.

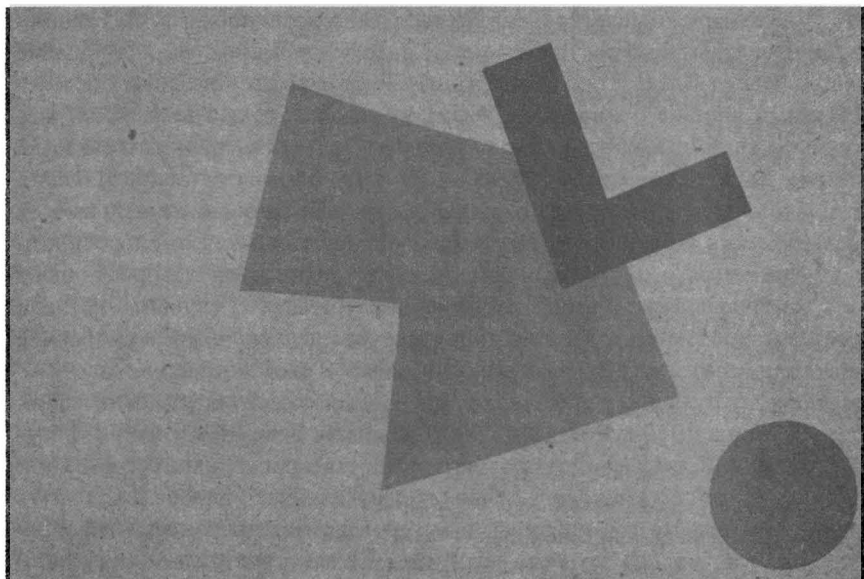
В каком-то смысле косвенную аналогию розановскому ощущению цвета и света могут составить некоторые живописные и акварельные работы Пауля Клее. И для Клее и для Розановой цвет не соотносится с объектами внешнего мира и не имеет их характеристик: веса, пространственной глубины, объема. Он понимается как некая сущность, данная нашему внутреннему взору. Розанова в одной из своих теоретических статей писала о возможности «представить себе цвета и независимо от представления о предмете и не в порядке спектральном», о способности «воспоминания о цвете, выключенном из тела вещей и переставшем быть материальным»⁴⁸. Такой цвет лишен глубины, той глубины, которой обладают предметы, но в нем присутствует едва уловимое внутреннее движение, соотносимое с движением света. Такое ощущение цвета — парящего, струящегося на плоскости — Клее создает во многих своих работах конца 1910-х и начала 1920-х годов (и беспредметных, и фигуративных). Об этих свойствах цвета Клее прекрасно написал в одной из своих статей К. Гринберг: «...цвету в руках Клее удалось достигнуть некой глубины. Не той глубины, в которой возможны репрезентированные объекты, но той, которая возникает от разлития и дыхания цвета, создающего далекое, неопределенное свечение»⁴⁹.

Однако, в отличие от Клее, Розанова выбирает для своих исследований цвета в 1915–1916 годах именно коллажную технику, дающую совершенно особое направление ее работам.

Для Розановой проблема соотношения цвета-света и формы, которую она исследует в своих коллажах, также связана с психикой, со зрением, с человеческим глазом. Ее обращение именно к коллажу, т. е. стремление вести свой поиск нового языка искусства в пространстве самой реальности, указывает на ориентацию ее беспредметности на поиск, условно говоря, онтологической реальности. Она ищет возможностей работать не с отражениями, копиями, не с иллюзиями реальности, которые предлагает тот или иной язык, всегда основанный на системе условностей и конвенций, но с живым потоком самой жизни.

Ее попытка создать в коллажах вещественную форму самой эссенции живописи, эссенции человеческого зрения, т. е. вещественную форму световой сути материи, схожа с экспериментами в области фонетической зауми, вычлняющей чистый звук как аналогичную свету первоматерию речи⁵⁰. Коллажные композиции Розановой, построенные как свободная от любых предметных ассоциаций цветосветовая среда, представляют собой зрительный аналог «языка чистых эмоций», который искал в своих заумных произведениях поэты.

Для Розановой свет, подобно чистому звуку в абстрактной поэзии, наделен условным, метафизическим смыслом и вместе с тем непосредственно связан с живыми ритмами человеческой психики. Ее беспредметный коллаж посвящен поискам живой, балансирующей формы, соединяющей физику и метафизику, человеческую психику и мир материи.



А. Крученых. Страница из книги «1918». 1917

В то же время свет в этих коллажах Розановой предстает как граница, внутренний предел живописи. Световая природа зрения — объективированная, опредмеченная в ее коллажах, оказывается одновременно разрушительна для живописи. Это как раз та нулевая позиция, с которой начинается новое искусство беспредметности, но в которой традиционная живопись уже исчезает. Вместо холста появляется экран, на который проецируются световые потоки, заменяющие материальные краски. В письме Крученых Розанова пишет о своем понимании беспредметности именно как радикально нового вида искусства, в котором наряду с отказом от изобразительных задач происходит прямой выход в реальность. Она описывает его как искусство, работающее с самим веществом реальности, не с изображенным светом, но с реальным, живым: «Я теперь исповедую, что предметность и беспредм<етность> (в живописи) не 2 различных направ<ления> в одном искусстве, а 2 разных искусства — даже материальные краски для беспредм<етной> живописи нахожу единственно разумным заменить экраном! Никакой связи!!!»⁵¹

Свет традиционно трактовался как своеобразный медиум между внешним миром и внутренним миром человека. Только с помощью света мы можем видеть что-либо, и, соответственно, именно свет является связующим элементом между миром предметным и беспредметным миром человеческих эмоций и ощущений. Не случайно различные световые эффекты и механизмы, позволяющие управлять световыми потоками, создавая из игры света и тьмы различные образы внешнего мира или

мира воображаемого, иллюзорного, рассматривались изначально в контексте разного рода магических практик. Косвенная отсылка к этой традиции «волшебных» эффектов оптики, работающей с потоком света, узнается и в этой отсылке Розановой к свето-«живописи» на экране.

Обращение к коллажу, несмотря на весь радикализм решений, осталось в творчестве Розановой все же только эпизодом. В коллаже она искала некую метапозицию для живописи, с тем чтобы, достигнув предела, нулевой точки, потом вновь растворить овеществленную световую эссенцию живописи в краске, в живописной материи своей цветописи.

Практически одновременно с Розановой к абстрактному коллажу обращается и Алексей Крученых. Их совместная работа над «Вселенской войной. Ъ» (1916) уже многократно становилась предметом исследований⁵². Меня же будет больше интересовать серия беспредметных коллажей Крученых в альбоме-книге «1918» (1917). В отличие от «Вселенской войны» эти коллажи совершенно не связаны с текстом и представляют самостоятельные произведения. Из всех коллажей Крученых они, пожалуй, наиболее близки к живописному супрематизму. И все же между ними сохраняется безусловное различие. На нем я и остановлюсь более подробно.

Живопись даже в своем беспредметном варианте сохраняет связь с контекстом живописи как вида искусства. Понять сущность, оценить сам жест обращения к абстракции можно только сквозь историю живописи.

Существенно, что Малевич не экспериментировал с коллажем. Для него беспредметный мир мог существовать только в живописи. Коллажные элементы появляются в его работах лишь внутри живописного пространства. Для Малевича всегда сохранялась особая метафизика живописи, подразумевающая недоверие к «сырой», непретворенной реальности. Живописи всегда присущ определенный жест отстранения от реальности, от материи как таковой. Свои абстракции Малевич именно пишет. Письмо красками или письмо текста для него во многом были тождественны, родственны. Характерно, что отказ от живописи у Малевича происходит через выход к чистому умозрению — тексту.

В версии Крученых беспредметность предполагает отказ от живописи — как от системы отражений, иллюзий, как от языка конвенционального, логоцентричного. В отличие от живописи коллаж работает именно с «сырым» материалом реальности, и его способ претворения этой реальности принципиально иной, чем в живописи. Сама техника коллажа исключает любую связь с практикой письма. Коллаж, в отличие от картины (даже беспредметной), не пишется, а скорее конструируется. Он в наибольшей степени удален от привычных художественных техник. Примечательно в этом плане само слово, использовавшееся Крученых (а также некоторыми другими художниками) для определения этих работ, — наклейки или «цветная клей». Это определение от-

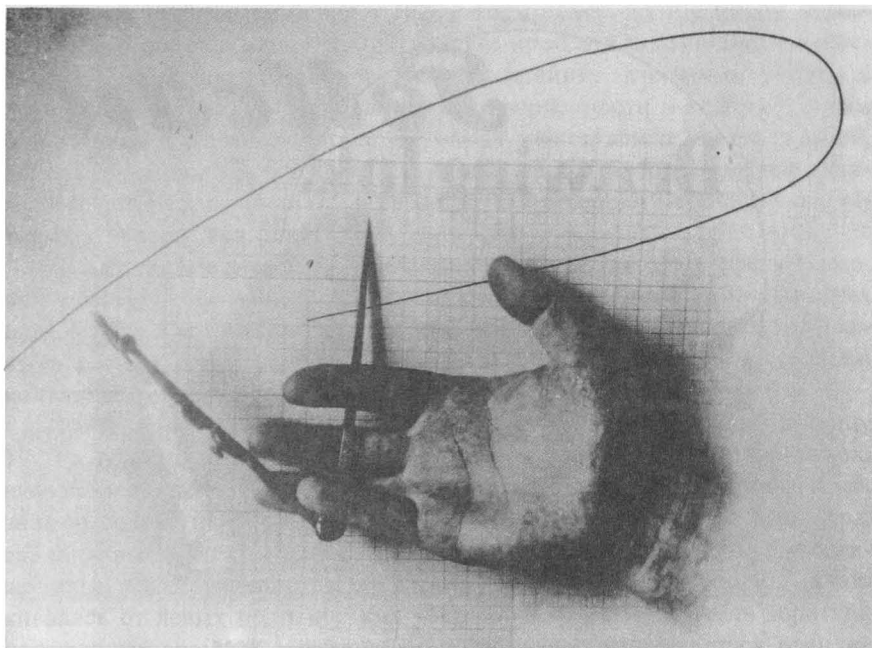
сылает скорее к одномоментному, не обладающему временной протяженностью жесту; к способу фиксации, закрепления, удержания в неподвижности материала текучего, ускользающего, не имеющего стабильности. «Цветная клей» Крученых — это особая техника фиксации ускользающей динамики цвета (именно не цвета предмета, а цвета как свойства внутреннего зрения). Эта техника наклеек сродни его поэтическим экспериментам того времени. В стихах он также пытался зафиксировать в заумных звуковых комбинациях скользящую, текучую реальность «чистых эмоций». Наклейки (а Крученых подчеркнуто не использовал для своих работ слово «коллаж») — это своего рода отпечатки, родственные фотографическим, фиксирующие на плоскости отражения чистого цвета, подобно тому как в «автографических» книгах Крученых этого времени гротескная рукописность служила средством поймать в свободных буквенных сочетаниях отражения эмоциональных состояний, не укладывающиеся в слова.

И для Крученых, и для Малевича «реальность только начинается в тот момент, когда иссякает предметность» (Х. Балл). Однако скорее на психологическом, чем на осознанно теоретическом уровне беспредметность Малевича, не разрывающая связи с традицией Письма, остается в границах европейской культурной традиции. Жест Крученых — отвергающий в наклейках само письмо — апеллирует к более архаичным пластам. Для него коллаж открывал возможность создания «непосредственной продукции», родственной самым глубинным, архаическим представлениям о творческом жесте.

Беспредметный коллаж просуществовал лишь краткий промежуток времени и вскоре окончательно перешел в сферу прикладную, дизайнерскую.

Коллаж и массовая культура

Еще один важный для коллажной эстетики контекст — реклама. Исторически коллаж тесно связан с рекламой и — шире — с визуальной средой современного города, где скорость движения и смены зрительных образов создают в самом пространстве повседневности неожиданные коллажные смещения и сочетания. Реклама конца XIX и начала XX столетия часто использовала фотомонтаж, и если не коллажную технику в прямом смысле слова, то создавала образы, аналогичные коллажным. Коллажные образы еще в XIX и в начале XX столетия часто встречаются на самых разных рекламных плакатах и афишах. В них присутствует коллажная игра масштабами, смешение разнородного в стилистическом и смысловом отношении материала, своего рода визуальные каламбуры, наложение друг на друга образов или сцен и, конечно, внедрение в изобразительное пространство разных текстовых фрагментов. Рекламные плакаты отличаются свободным использованием самых раз-



Эль Лисицкий. Без названия. 1924

ных стилей, из которых порой возникают парадоксальные эклектичные комбинации. Мир алогизма, абсурдных эффектов также нередко возникает в рекламных образах, призванных ошеломить, привлечь внимание зрителей, а с другой стороны, иногда тонко играющих с помощью этих трюков на бессознательных желаниях и мечтах. Реклама обращается в большей мере к бессознательному зрителя, к его желаниям и эмоциям, чем к рассудку. Язык рекламы работает на соединении знаковых, «говорящих» образов и расхожей символики, получивших распространение вместе с развитием механических средств тиражирования печатной продукции. Язык рекламных плакатов — это язык,двигающийся по поверхности, не позволяющий себе никаких «углублений», однако охотно использующий смысловые разрывы внутри языковой ткани.

Само возникновение коллажа во многом обязано широкому распространению рекламы, изменившей облик городского пространства, внедрившейся в повседневную жизнь и ставшей постоянным аккомпанементом ежедневных зрительных впечатлений. Реклама и прочая печатная продукция: журнальные иллюстрации, газетные страницы, этикетки, рекламные тексты, объявления, конфетные фантики, фрагменты оберточной бумаги, почтовые марки, конверты, открытки — словом, весь спектр печатной продукции, ежедневно сопровождающий современного человека, становится любимым материалом для коллажа.



Эль Лисицкий. Рекламный плакат. 1925

Пристрастие художников, обращающихся к коллажу, к работе с вторичными материалами, с образами массовой культуры не только указывает на один из источников коллажного видения, не только свидетельствует о бессознательной памяти коллажа о родственных ему типах изображений. И реклама, и коллаж связаны с формированием совершенно особого типа жизненного пространства, складывающегося в городских мегаполисах уже со второй половины XIX века и существенно меняющего и психологию, и менталитет их жителей. Реклама и — в более широком смысле — массовая культура работают на уровне бессознательного, на уровне того слияния дневной реальности и сновидений, мечтаний, которое всегда присутствовало в коллаже. Возникновение самой коллажной техники во многом и было спровоцировано стремлением увидеть, выявить этот странный мир, уловить ритмику психики современного человека, погруженного в жизнь огромного города.

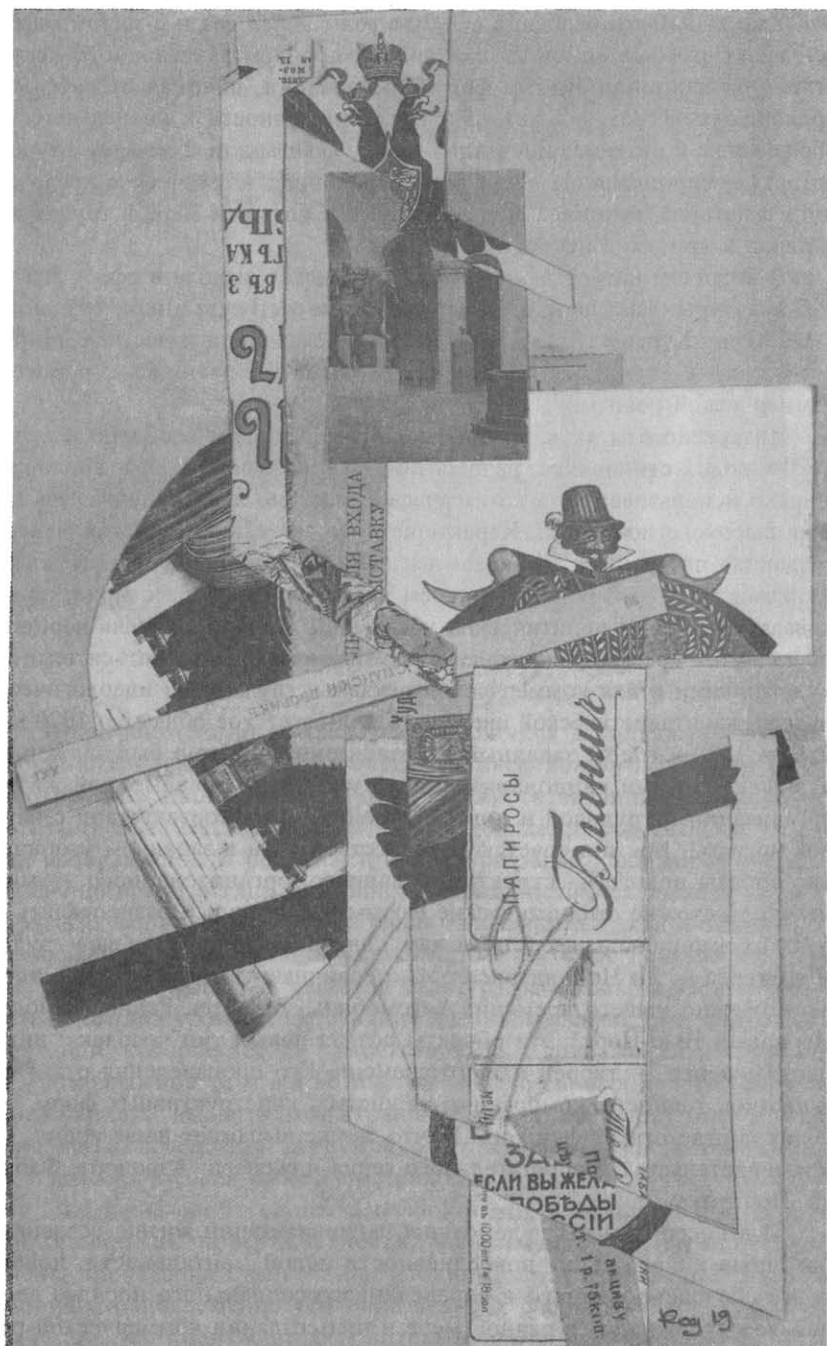
Зиммель в своей работе «Метрополии и психическая жизнь» (1903) отмечал такие свойства психической жизни в больших городах, как эмоциональная поверхностность, возникающая из-за постоянной смены впечатлений, постоянная подвижность, скользкий характер эмоций и одновременно усиление нервной восприимчивости; анонимный характер производства и потребления, общая имперсональность ритмов жизни. Все эти характеристики находят отражение и в коллажной эстетике.

Уже в 1910-е и особенно в 1920-е годы поиск связи с миром массовой культуры был одной из важнейших проблем авангардного искусства. Она находила разные формы реализации, начиная от работы в прикладных сферах, в текстильной промышленности и кончая прямым обращением к рекламе. Дистанция между авангардом и масс-культурой, которая воспринимается часто как непереносимое эстетическое кредо самого авангарда, возникла скорее позже и в большей мере в трудах историков и критиков искусства.

В западном искусстве авангард также искал выхода в сферу массовой культуры. Так, например, группа «*neue werbegestalter*», созданная в 1928 году Куртом Швиттерсом, в которую входили известные художники разных европейских стран, программно обратилась к работе в коммерческой рекламе⁵³.

Интересно отметить, что в Европе к середине и особенно к концу 1920-х годов стилистика, разработанная в фотомонтажах и коллажах, широко использовалась в коммерческой рекламе и воспринималась как знак высокого искусства. Характерно, что эта стилистическая манера, созданная немецкими дадаистами и впоследствии дополненная достижениями конструктивистов, в своем происхождении, бесспорно, отталкивалась от левых политических убеждений. Однако за очень короткий промежуток времени она стала с энтузиазмом использоваться теми же художниками и для коммерческой рекламы, служившей идеологически чуждой капиталистической системе. Как и советское общество 1920-х — начала 1930-х годов, западный капиталистический мир был также воодушевлен идеями рационализации, механизации современной жизни, организации и трудовой и повседневной жизни в соответствии с научной логикой. Как и в советском искусстве, так и в западном утопические образы нового — структурированного, организованного — мира находили схожие стилистические формы реализации и базировались на близких эмоциональных и образных подходах. Один из членов группы Швиттерса — Ян Чичолд писал: «...первичные формы, которые определяют лицо нашего времени: Автомобиль, Телефон, Радио, Самолет, Неоновый Нью-Йорк! Эти объекты создал новый тип человека: инженер! Инженер — творец нашего времени. Его произведения отличает: экономия, точность, композиции из чистых, конструктивных форм, чей облик соответствует функции. Ничто так не выражает наше время, как эти свидетельства изобретательного гения инженера: Аэропорт, Фабрика, Подземка»⁵⁴.

И в России и на Западе утопия рационализации жизни, создания с помощью нового стиля повседневности новой ментальности, нового, более сбалансированного и справедливого социального порядка вдохновляла художников в равной мере и при создании коммерческой рекламы и агитационной политической продукции. Техника фотомонтажа и коллажа оказывалась для этих целей наиболее подходящим сред-



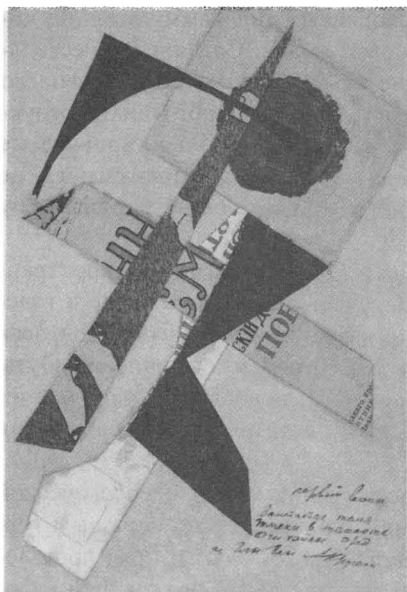
А. Родченко. Блани. 1919

ством. Она позволяла создать тот ускоренный тип коммуникации, который был неременным атрибутом новой жизни. Соединение нескольких «говорящих» образов, пересечение их смысловых полей позволяло мгновенно считывать заложенную в них информацию. Однако структура коллажных и фотомонтажных изображений апеллировала не столько к разуму, сколько к эмоциональному схватыванию смысла, не столько к его логическому прочтению, сколько к аффектированному соучастию.

Связь коллажной техники с новым коммуникативным пространством, складывающимся в городах, получает иногда отражение и в некоторых мотивах коллажей. Довольно часто в них возникает почтовая тема — конверты, марки, собственно тексты писем и прочие атрибуты почты — как символы особой подвижности, постоянной циркуляции информации в современной культуре, как знаки постоянного движения и течения, сокращения пространства.

Характерным примером размытости границ между идеологической и коммерческой сферами, использования одних и тех же образов и технических средств в различных контекстах может служить ряд произведений Лисицкого. В 1921 году он делает коллаж, изображающий работающего Татлина. Конечно, человеческая фигура с циркулем и линейкой представляет не Владимира Татлина, а анонимный образ нового художника-инженера, расчерчивающего и выверяющего путь в нелинейном пространстве чистой геометрии и хаоса. Циркуль как символический инструмент нового художника, вероятно, впервые столь программно появляется именно в этом произведении Лисицкого. Через пару лет он вновь обращается к этому мотиву. Фотомонтаж (1924), представляющий руку художника с циркулем, становится своеобразным модулем для множества работ Лисицкого. Причем важно, что этот образ используется художником в самых разных контекстах: для создания программных произведений-манифестов, таких как знаменитый автопортрет Лисицкого «Конструктор» (1924); для оформления изданий ВХУТЕМАСа и, наконец, в коммерческой рекламе для одной из западных фирм. Этот блуждающий образ-знак наглядно демонстрирует размытость и подвижность всех смысловых контекстов, столь характерную для коллажного мышления. В 1920-е годы это коллажное мышление все более определенно проявляет себя не в качестве технического приема, но как особая «философия», особый модус восприятия, понимания и стиля жизни.

Эрнст Блох в своей работе «Утопическая функция литературы и искусства», в частности по отношению к практике фотомонтажа, использует понятие «эпистемологического монтажа», обнаруживающего в настоящем некие следы будущего. Монтаж этих «следов» позволяет и сознанию сделать скачок в будущее⁵⁵. Массовая культура и реклама используют эти скачки. Они строят свои высказывания как монтаж же-



В. Степанова. Иллюстрация к книге
А. Крученых «Глы-Глы». 1918

ланий. Они работают на уровне бессознательного, на уровне того слияния дневной реальности и воображения, которое всегда присутствовало в коллаже. Можно даже сказать, что само возникновение коллажной и фотомонтажной техники было во многом спровоцировано стремлением увидеть в реальных, знакомых и достоверных образах этот странный мир желаний, выявить эту особую ритмику психики современного человека.

Не только попытки внедрения нового стиля в массовую культуру, но также использование массовой изобразительной продукции как источника для авангардного художественного творчества широко используется в коллаже и фотомонтаже. Столкновение, сопоставление образов массовой культуры

и форм нового искусства (чаще всего знаками нового служат абстрактные геометрические формы) — это один из наиболее распространенных мотивов в коллажах особенно в начале 1920-х годов. Во многих композициях Родченко, Степановой, Лисицкого, Галаджева авангардная форма погружается в среду массовых визуальных клише. Подобные мотивы нередко встречаются также в коллажах Курта Швиттерса. Их сравнение, например, с аналогичными приемами в коллажах Родченко обнаруживает примечательное различие.

В коллажах Швиттерса никогда нет резкой грани между беспредметной геометрией цветных плоскостей и миром образов массовой культуры. Журнальные иллюстрации, газетные фрагменты, картинки из журналов мод, этикетки, обертки, трамвайные билеты, почтовые марки он сплавляет в единое целое с миром абстрактных форм. Подобная композиция коллажа вытекала из самой философии Мерц-искусства Швиттерса. Само слово *Merz*, которое Швиттерс использовал для обозначения особого типа искусства, им созданного, по словам художника, происходило от немецкого слова *Kommerz*, случайно увиденного на одном из фрагментов какого-то печатного издания, использованного в коллаже. «Вы можете верить или не верить, но слово *Merz* в самом деле не значит ничего другого, кроме второго слога в слове *Коммерция*»⁵⁶ (*Kommerz* — нем.). Однако та концепция искусства, которую Швиттерс создал под именем *Merz*, обладала широчайшим философ-

ским диапазоном. Ее центральной установкой стало создание «тотального произведения искусства», в котором смещены все границы между видами искусства, между высоким и низким, искусством и жизнью. «Мерц значит создание соотношений по возможности между всем, что существует в мире», — подчеркивал Швиттерс⁵⁷. Такое Мерц-искусство соответствовало структуре и ритмике современной жизни. Важно добавить, что, по словам Швиттерса, Мерц-искусство, использующее готовые материалы и образы, позволяло максимально сократить дистанцию между интуицией художника и ее реализацией в законченном произведении. Иначе говоря, в Мерц-эстетике Швиттерса работал тот же принцип ускоренной коммуникации, на котором основывались и коммерческий язык рекламы, и язык политической агитации, и язык коллажа.

В отличие от единого потока жизни, в котором в коллажах Швиттерса живут абстрактная геометрия современных художественных форм и бесчисленные атомы повседневности (билеты, журнальные картинки, реклама, куски материи и проч.), в коллажах Родченко всегда есть резкая грань между этими мирами. Они воссоздают не целостный поток жизни, а ее разлом, разрыв и столкновение реальностей разного порядка. Кроме того, в коллажах Родченко композиция никогда не строится так, чтобы вся плоскость листа оказалась заполнена, захвачена изображением. Его коллажные композиции обычно «повисают» в пустом пространстве. Они похожи на рационально выстроенные, рассудочно структурированные системы. Однако их безопорность, подвешенность в воздухе, в пустоте создает не только высокое метафизическое напряжение, но и эффект хрупкого, неустойчивого, распадающегося мира.

Швиттерс, несмотря на максимальный радикализм своей художественной концепции, все же мыслил категориями традиционной эстетики, в которой господствовали интуиция и представления об органической целостности художественного произведения. Его коллажи лишены агрессивности по отношению к жизни, в них скорее чувствуется созерцательная и философская ритмика. (Не случайно некоторые немецкие дадаисты называли Швиттерса — «Каспар Давид Фридрих дадаистской революции».) В коллажах Родченко всегда присутствует элемент насильственного напора, слома естественного ритма. Их композиции структурирует не столько интуиция художника, сколько расчет инженера, конструктора. Абстрактные геометрические элементы очень часто включаются в его коллажах в композиции, тематически связанные с искусством. В коллажах Родченко абстрактные геометрические формы рядом с «призрачными оболочками» жизни и следами искусства (фрагменты репродукций, афиш и т. д.) предстают как некая креативная сила, безусловно, превосходящая силы искусства.

Варвара Степанова в своих коллажах также нередко соединяет абстрактные формы с разного рода массовой печатной продукцией: фрагментами рекламы, вырезками из журналов и газет, репродукциями произ-

ведений искусства, почтовыми марками, конвертами и т. д. Авангардная — беспредметная — форма погружается в ее коллажах в сумбурную жизнь образов массовой культуры. В определенном смысле, она уравнивается с этими циркулирующими в пространстве культуры знаками, лишенными конкретности, индивидуальности. Наряду с миром авангардных форм, воплощающих художественную волю, наряду с миром машин и техники в коллажах Степановой образы массового сознания также становятся конструктивными элементами, атомами нового мира.

Коллажные композиции Степанова строит, выкраивая из различных материалов (реклама, открытки, фото) новые абстрактные формы, сохраняющие при этом следы своего происхождения. Где-то можно прочесть кусочек рекламного текста, где-то узнать репродукцию известной картины. Но все они трансформированы, преображены. По сути дела, Степанова внутри хаоса повседневности с помощью ножниц вырезает, выкраивает образы нового мира. (Этот коллажный жест вполне согласуется с будущими конструктивистскими идеями трансформации повседневности.)

Работы Степановой позволяют отметить еще одну составляющую коллажа.

Коллажная техника — это именно техника (элемент технического действия не изменен в коллаже); ножницы — основной инструмент художника, работающего в этом жанре. Коллаж скорее напоминает парадоксальную умозрительную скульптуру — когда из глыбы визуальных знаков, циркулирующих в окружающем художника мире, он вырезает, высекает новые конструкции, в которых не просто отражается реальность, а воплощается некий тип связей, способ движения и сцепления образов или знаков, действующий в жизни, в социальной реальности.

Ножницы — новый инструмент, который приходит в искусство вместе с коллажем. Новый инструмент освобождает от эффектов письма, так или иначе сохраняющихся в рисунке и живописи. Он минимализирует, с одной стороны, рукотворность, а с другой — напротив, акцентирует ее, придавая новое качество. Ножницы, которыми работает художник в коллаже, ближе к инструментам скульптора, с помощью которых он высекает, вырезает форму. Ножницы — механизм, но чрезвычайно тесно связанный с человеческой рукой. Движение руки, вырезающей что-либо, с большей или меньшей очевидностью сохраняется в коллаже. Коллажная техника и ее инструмент позволяют создавать картины парадоксального баланса живого, органического, конкретного физического действия и механики, механизма, рассекающего, разделяющего живую реальность. Этот баланс механического и органического — один из интересных эффектов в коллажах Степановой.

Абстрактные элементы в коллажах Степановой, погруженные в мир клише массовой продукции, организуют, структурируют, а точнее — создают вновь парадоксальный анархический порядок. Две силы — по-

док и хаос — в коллажах Степановой каким-то образом удерживают в состоянии странного, неустойчивого равновесия. Хаотическое смешение и строгий геометрический порядок, банальность и элитарность, наваемость и фантазмагоричность, абсурдность, фигуративное и бесредметное — эта реальность, создающаяся в коллажах Степановой, пожалуй, наиболее последовательно в русском искусстве того времени уплощает дадаистский идеал, сформулированный Тристаном Тцарой, единение в искусстве «геометрической простоты» и «стихии водопада».

- ¹ См.: *Sheppard R.* Modernism-Dada-Postmodernism. Northwestern University Press, 2000; *Brockelman T.* The Frame and the Mirror. On Collage and the Postmodern. Northwestern University Press, 2001; *Poggi C.* In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage. New Haven: Yale University Press, 1992; *Bois Yves-Alain.* Kahnweiler's Lesson // Painting as Model. Cambridge: MIT Press, 1993; *Krauss R.* The Picasso Papers. N.Y., 1998; Collage. Critical Views. Ed. by K. Hoffman. UMI Research Press, 1989.
- ² *Poggi C.* In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage. New Haven: Yale University Press, 1992. P. xiii.
- ³ *Brockelman T.P.* The Frame and the Mirror. On Collage and Postmodern. Northwestern University Press, 2001. P. 6.
- ⁴ *Бодлер Ш.* Поэт современной жизни // Ш. Бодлер об искусстве. М., 1986. С. 290.
- ⁵ *Butler C.* Early Modernism: Music and Painting in Europe 1900–1916. Oxford: Oxford University Press, 1994. P. 9.
- ⁶ *Юнгер Э.* Рабочий. Господство и гештальт. СПб., 2000. С. 117–118.
- ⁷ Лучисты и будущники // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 177.
- ⁸ Декларация Клуба дада // Альманах Дада. М.: Гилея, 2000. С. 99.
- ⁹ См. об этом подробнее в ст.: *DantoArthur C.* The End of Art // The Death of Art. Ed. by B. Lang. N.Y., 1984.
- ¹⁰ *Kuspit Donald B.* Collage: The Organizing Principle of Art in the Age of the Relativity of Art // Collage. Critical Views. P. 52.
- ¹¹ Ibid, P. 43, 48, 53.
- ¹² *Ades Dawn.* Photomontage. London, 2000; *Sobieszek R.A.* Composite Imagery and the Origins of Photomontage // Artforum 17 (Sept.-Oct.), 1978.
- ¹³ *Kuspit Donald B.* Collage... P. 41.
- ¹⁴ *Delaunay S.* Album. Text by A. Cohen, N.Y., 1975. P. 49–50.
- ¹⁵ *Ремизов А.* Взвихренная Русь. Воспоминания. М., 2002. С. 270.
- ¹⁶ Чего хотел экспрессионизм? // Альманах Дада. С. 30.
- ¹⁷ Из литературного наследия Крученых / Сост. Н. Гурьянова. Berkeley Slavic Specialties, 1999. С. 189.

- ¹⁸ Там же. С. 190–191.
- ¹⁹ Альбом С. Нагубникова находится в частном собрании в Москве.
- ²⁰ Дуглас Ш. Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания. 1993. № 2–3.
- ²¹ Бодрийяр Ж. Прозрачность зла. М., 2000. С. 23.
- ²² Малевич К. Из книги Тайные пороки академиков // К. Малевич. Собр. соч.: В 5 т. М.: Гилея, 1995. Т. 1. С. 57.
- ²³ Терентьев И. Крученых-грандиозарь. Тифлис, 1919. С. 8.
- ²⁴ Фрейд З. О сновидении // З. Фрейд. Психология бессознательного. М., 1989. С. 321–322, 328.
- ²⁵ ОР ГРБ. Ф. 339.
- ²⁶ Розанова О. Письма к А. Крученых // Эксперимент. 1999. Т. 5. С. 71.
- ²⁷ Эрнст М. По ту сторону живописи // Ж. Шенье-Жандрон. Сюрреализм. М., 2002. С. 121.
- ²⁸ Крученых А. Сдвигология русского стиха. М., 1922. С. 5.
- ²⁹ Цит. по: *Ades Dawn*. Photomontage. P. 115.
- ³⁰ Один из вариантов известного фотомонтажа Клуциса «Выполним план великих работ!», 1930.
- ³¹ Ремизов А. Огонь вещей. СПб., 2000. С. 37.
- ³² *Flight out of Time. A Dada Diary* by Hugo Ball. Berkeley: University of California Press, 1996. P. 68, 71.
- ³³ Ibid. P. 68.
- ³⁴ Бурлюк Д. Пояснения к картинам. 1916. С. 9.
- ³⁵ Марков В. Фактура. СПб., 1914. С. 60.
- ³⁶ *Flight out of Time. A Dada Diary* by Hugo Ball. P. 223–224.
- ³⁷ Ibid. P. 224.
- ³⁸ Терентьев И. Крученых-грандиозарь // И. Терентьев. Собр. соч. Bologna, 1988. С. 225.
- ³⁹ В этом смысле определенные аналогии его заумному языку и его коллажам можно отметить в той «алхимии слова», на которой основывали свои поэтические и коллажные эксперименты многие европейские дадаисты: Хуго Балл, Ханс Арп и особенно Курт Швиттерс.
- ⁴⁰ Живописная архитектура, 1916–17. ГТГ; Живописная архитектура, 1917. Собр. А. Гозака.
- ⁴¹ Живописная архитектура. Черное, красное, серое. 1916. ГТГ; Живописная архитектура, 1917. Краснодарский краевой художественный музей.
- ⁴² Дада-искусство // Альманах Дада. С. 65.
- ⁴³ Малевич К. От кубизма и футуризма к супрематизму // К. Малевич. Собр. соч. Т. 1. С. 53.
- ⁴⁴ Ларионов М. Лучизм. М., 1913. С. 19.

- ⁴⁵ Розанова О. Письма к А. Крученых // Эксперимент. Т. 5. С. 76.
- ⁴⁶ Крученых А. Вселенская война....
- ⁴⁷ Delaunay Robert. On the Construction of Reality in Pure Painting // Art in Theory, 1900–1990. Cambridge, 1993. P. 154.
- ⁴⁸ Розанова О. Кубизм. Футуризм. Супрематизм // Неизвестный русский авангард. М., 1992. С. 335.
- ⁴⁹ Greenberg C. The Collected Essays and Criticism, Affirmation and Refusals. Chicago, 1993. V. 3. P. 8.
- ⁵⁰ Характерно, что именно в это время Розанова обращается к экспериментам в области заумной поэзии.
- ⁵¹ Розанова О. Письма к А. Крученых // Эксперимент. Т. 5. С. 72.
- ⁵² Гурьянова Н. «Цветная клей» // Творчество. 1989. № 5. Gurianiva N. Exploring Color. O. Rozanova and the Early Russian Avant-garde 1910–1918, N.Y., 2000; Поляков В. Книги русского кубофутуризма. М., 1998.
- ⁵³ Этот поворот к рекламе произошел во многом под влиянием русского конструктивизма. Романтизированный техницизм и в том и в другом случае был источником вдохновения для художников. В их произведениях образы коммерческой рекламы капиталистического мира и пропагандистские образы социалистического общества часто обнаруживают поразительное родство. О работе Швittersа и его группы см. в ст. Lavin Maud. Advertising Utopia: Schwitters as Commercial Designer // Art in America. V. 73. № 10 (Oct. 1985).
- ⁵⁴ Цит. по: Lavin Maud. Photomontage, Mass Culture and Modernity // Montage and Modern Life 1919–1942. Cambridge: The MIT Press, 1992. P. 45–46.
- ⁵⁵ Bloch Ernst. The Utopian Function of Art and Literature. Cambridge: MIT Press, 1988.
- ⁵⁶ Цит. по: Dietrich Dorothea. The Collages of Kurt Schwitters. Tradition and Innovation. Cambridge: University Press, 1993. P. 18.
- ⁵⁷ Цит. по: Orchard Karin. Kurt Schwitters. His Life and Work // Kurt Schwitters. Works and Documents. Katalog. Hannover, 1998. P. 53.

«ФИЛОСОФИЯ КОЛЛЕКТИВИЗМА» В СОВЕТСКОЙ ЖИВОПИСИ 1930-Х ГОДОВ

«Социализм осветил миру свою свободу, и... Искусство пало перед ликом Творчества» — в этой фразе из Декларации, написанной в 1918 году Казимиром Малевичем¹, дана сжатая формула одного из наиболее существенных сюжетов русской культуры начала XX столетия, имеющего также непосредственное отношение к культуре советской.

Слова «искусство» и «творчество» будут использоваться в качестве условных определений для описания двух разных подходов к художественному творчеству. Они, конечно, не могут претендовать на статус точной научной терминологии. Однако с их помощью я попытаюсь исследовать некоторые особенности тех процессов в культуре XX века, которые существенно изменили весь облик искусства прошлого столетия.

Само разделение между искусством и творчеством, конечно, не было изобретением тех лет. Еще в средние века граница между ними осознавалась вполне отчетливо: всем видам *artes* оставлялась возможность лишь изменять материю, но не творить.

На рубеже XIX и XX столетий конкуренция между концепциями искусства и творчества была достаточно острой. Однако уже в первые десятилетия XX века в рассуждениях представителей самых разных и зачастую враждебных друг другу художественных группировок искусство все более определенно начинало сдавать свои позиции. Высказывания о «недостаточности искусства» (Вл. Соловьев) становятся в эти годы общим местом и в символистских, и в авангардистских кругах.

Скорее всего, идеи Гегеля о неизбежном исчезновении, исчерпании искусства в современную эпоху («искусство со стороны его высших возможностей есть и остается для нас чем-то отошедшим в прошлое»²) стали точкой отсчета и для страхов перед будущим, когда «неслыханному разрушению подвергнется и искусство» (А. Блок), и для ожиданий эсхатологического перехода к «абсолютному творчеству» (К. Малевич).

И «разрушение эстетики» в XIX веке, провозглашенное Писаревым, и авангардистский лозунг «Смерть искусству» в начале XX столетия опирались, по существу, на один и тот же стереотип: противопоставление «мира искусства», в основе которого лежит сумма рассудочных конвенций, и «живого мира явлений», в котором только и возможно творчество. С понятием «творчество», причем с безусловно положительным знаком, в это время соотносятся такие определения, как витализм, сти-

хийность, органичность. Творчество ассоциируется с духовным порывом, с энергией, преодолевающей косность материи, тогда как искусство — с ремеслом, техническим навыком, с закрепошенностью материей. Искусство представляет результат, вещь. Творчество — процесс, и потому его границы практически невозможно прочертить, тогда как границы искусства достаточно определены.

«Творчество» связывалось в начале прошлого века с бергсоновским образом мира, где «форма — это мгновенное состояние какого-либо процесса»³, с концепцией непрерывного становления. Новая система мышления, предложенная Бергсоном в его философии жизни, строилась не на «логике твердых тел», но на процессуальности, постоянной изменчивости, текучести и материального мира, и мыслей, и ощущений. Творчество рассматривается Бергсоном как один из главных признаков жизни, как главный компонент «жизненного порыва» («жизненный порыв, о котором мы говорим, состоит в потребности творчества»⁴). Но творчество — это не только создание каких-либо форм. Бергсон говорит также о «нематериальности творчества», говорит о творчестве как о силе, сопротивляющейся логике материи⁵.

В бергсоновской концепции творчества отчетливо звучали также виталистские мотивы, позволявшие объединять творчество не только с деятельностью сознания, но и с «потоком жизни», с биологическим ростом и развитием жизни — «действительность представляет непрерывный рост и бесконечное творчество», «идея творчества проясняется, сливаясь с идеей роста»⁶.

Философия жизни перекликается также с концепциями энергетизма, необычайно популярными в начале XX века. Наиболее целостная версия энергетизма была предложена немецким химиком и философом В. Оствальдом. Согласно его концепции, в мире в основе всего лежит субстанция, способная к бесконечному превращению, которую он называет «энергия». Именно энергия представляет собой единственно подлинную реальность, а все свойства видимого, материального мира — лишь те или иные проявления энергии. Энергия понималась Оствальдом как самостоятельная сила, а отнюдь не признак или атрибут мира материального. Скорее, напротив, материя может познаваться и восприниматься только через проявления энергии («материя есть не что иное, как пространственный распорядок разных энергий, и все, что мы говорим о ней, в сущности говорим об этих энергиях»⁷).

Энергетизм оказал заметное влияние на культуру начала XX века, и его воздействие отмечают не только в области искусства или философии, но и в естественных, социальных науках, в науках о человеке. Так, известный русский психиатр В. Бехтерев рассматривал энергию как общую основу всех явлений в мире внешнем и внутреннем и более того — мир внутренний, психический трактовал как одно из проявлений действия общей мировой энергии.

По существу, понятие энергии в трактовке Оствальда уничтожало одну из центральных оппозиций европейской мысли — противопоставление материи и духа. Признанная в качестве единой основы и для физических и для психических явлений, энергия становилась идеальной метафорой для обозначения той неуловимой, изменчивой силы, которая движет и миром, и отдельным человеком. Естественно, что в оппозиции искусства и творчества энергия оказывалась на стороне последнего.

Само понятие «творчества» и в философии жизни, и в энергетизме обретало поистине космические масштабы. Оно представляло как нелокализуемая сила, которая управляет жизнью в целом и одновременно психикой отдельного человека, космосом и созданием конкретного художественного произведения. Искусство рядом с творчеством представляло ограниченным сугубо человеческим измерением. Кроме того, оно мыслилось величиной исторической и, как всякий исторический феномен, ограничивалось определенными временными рамками. Эти свойства и давали повод говорить о «недостаточности искусства»⁸, о его погруженности в поток времени, способный поглощать и разрушать все человеческие феномены. «Было бы явную ошибкой, — писал Вл. Соловьев, — считать существующие ныне способы и пределы художественного действия за окончательные и безусловно обязательные. Как и все человеческое, искусство есть текущее явление»⁹. Несмотря на свою вовлеченность в процесс непрерывного становления жизни, творчество, в отличие от искусства, никогда не сопрягалось с теми или иными историческими формами существования. По своей сути, по своей природе оно не имело границ, и его деятельность могла разворачиваться бесконечно. Тем самым создавалась парадоксальная ситуация: с одной стороны, творчество не могло удерживаться в рамках искусства, а с другой — вплетало само искусство в бесконечную игру энергий, в бесконечную ткань жизни, лишая его устойчивости, освобождая и его от «логики твердых тел».

На этом фоне уже в первые годы XX века к художнику все чаще начинают предъявляться требования владеть не просто своим ремеслом, определенными профессиональными навыками, но и более широкими демиургическими возможностями. Причем диапазон здесь был достаточно широк — от теургических концепций до создания социально ангажированной эстетики, влияющей на сознание масс. Известная формулировка Ницше наилучшим образом передает этот новый спектр задач, встающих перед художником: «Мое направление в *искусстве*: продолжать творить не там, где пролегают *границы*, но там, где простирается будущее человека! Необходимы *образы*, по которым можно будет *жить*!.. высочайшие образы *стимулируют сотворение прекрасных личностей*: это и есть смысл искусства, — кто чувствует себя пристыженным в его присутствии, того оно делает *недовольным*, и охочим до творчества того, кто достаточно силен...»¹⁰.

Уже в начале XX века художник оказывается, по существу, в новом пространстве культуры, где сферы искусства и творчества начинают расходиться. Перед ним открывается возможность творчества вне традиционных рамок искусства. Две основные сферы нового творчества — это политика и жизнетворчество. Цель искусства в новой перспективе видится прежде всего как «стимулирование творческой, обращенной на нас самих силы!»¹¹

Такие компоненты «творчества», как погруженность в «поток жизни», соотнесенность с глубинными витальными силами, с энергией, определяющей структуру и материального и нематериального мира, т. е. с силами, не локализуемыми ни в пространстве, ни во времени, — неизбежно приводили к невозможности соотносить «индивидуальное» с понятием «творчество». Не случайно концепции коллективизма переживают в этот период свое новое (после эпохи романтизма) возрождение. Соборность символистов, футуристический призыв «стоять на глыбе слова “мы”», производственное искусство, наконец, особая «философия коллективизма», эстетические аспекты которой разрабатывали М. Горький и А. Луначарский, — вот лишь самый общий и краткий перечень различных преломлений этой темы в искусстве и эстетике начала века. Именно в различных версиях коллективизма в первой половине XX века наиболее последовательно развиваются все аспекты «творчества» и наиболее программно проводится противопоставление их традиционному искусству. Эти концепции сохраняют свою актуальность не только в 1910-е годы, но и позднее, в послереволюционное и в советское время.

* * *

Известная партийная реформа всей художественной жизни в СССР, осуществленная в начале 1930-х годов, на первый взгляд, подразумевала отказ от наиболее принципиальных постулатов «творчества» и программный возврат к приоритетному положению искусства — с его нормативной эстетической системой, с его особым институциональным миром (академии, художественные школы, музеи, художественная критика и проч.). Однако из мифологии творчества в советской культуре прочно сохранялись некоторые компоненты. Одним из них был особый коллективистский «миф», определивший многие принципиальные аспекты соцреализма.

Тот вариант коллективистской идеологии, о котором пойдет речь, наиболее последовательно реализовался в 1930-х и в начале 1940-х годов. Практически все исследователи советского искусства отмечают формирование к этому времени новых ориентиров, новых идеологических установок в советской культуре. Отмечу лишь некоторые из этих изменений. Из искусства планомерно удаляется все аналитическое, все, что способно разлагать целостность на отдельные элементы. Настойчиво культивируются чисто зрелищные качества, эмоциональность и

естественность в противоположность ориентации на действительное начало, рационализм и техницизм в искусстве 1920-х годов. На первый план выходят понятия «целого» и «естественного». Как справедливо отмечают многие исследователи, «в советской эстетике, философии, науке 1930-х гг. происходит поворот к органическому принципу», «принцип синтеза ценится выше расчленяющего анализа»¹². И именно на этом фоне обретает свои контуры особый коллективистский миф советской культуры.

Корни советской идеологии коллективизма уходят в дореволюционное время. «Философия коллективизма» сформировалась еще в 1905–1911 годах прежде всего в работах А. Богданова и в рамках теорий богостроительства, которые разрабатывали в эти годы М. Горький и А. Луначарский¹³.

Новый коллективизм был тесно связан с новыми реалиями жизни, и прежде всего с индустрией, с машиной и новой жесткой системой организации, регламентации жизни, рождающейся в мире машин и техники. Пролетариат закономерно становится центральной силой нового движения, так как самым непосредственным образом связан с миром машин, более того — его особый психический строй рожден этим миром: «железные руки капитала, помимо воли своей, снова создают коллектив, сжимая пролетариат в *целостную психическую силу*. Постепенно, с быстротой, все возрастающей, эта сила начинает сознать себя, как единственно призванную к свободному творчеству жизни, как великую коллективную душу мира»¹⁴. Соответственно, именно социализм оказывается наиболее адекватной идеологией для новой эры коллективизма. «Для истинного социалиста, — подчеркивает Луначарский, — реальность — вид, человечество, а индивид, лишь частное выражение этой сущности... отвергая себя ради вида, индивид находит себя удесятенно сильным»¹⁵. Воспитание в рабочей массе «коллективного чувства» и «коллективной воли», с точки зрения Богданова и его сторонников, значили ничуть не меньше, а по сути — больше, чем классовая борьба, экономические и политические притязания пролетариата на власть.

Разделение между искусством и творчеством в этих концепциях прочитывается вполне определенно. Творчество, в котором воплощается таинственная и могущественная воля масс, ставилось в «философии коллективизма» неизмеримо выше искусства как такового. В статье «Разрушение личности», опубликованной в программном сборнике «Очерки философии коллективизма», Максим Горький утверждал: «Искусство во власти индивидуума, к творчеству способен только коллектив»¹⁶. Согласно «философии коллективизма», глубинное творчество, связанное с возрождением мифотворческой энергии масс, с особого рода энтузиазмом (концепцию энтузиазма особенно подробно развивал Луначарский), доступно лишь коллективу. «Я» без опоры на силу вне себя не способно к творчеству, т. е. к бытию, ибо бытие и творчество —

едино суть»¹⁷. Бытие и творчество в рассуждениях Горького уравниваются не случайно. Творчество в этом контексте выступает как онтологическая основа для искусства. И теперь онтология искусства связывается уже с началами, лежащими вне традиционных культурных границ: это и чисто биологические, витальные силы, и энергия человеческого сознания, человеческой психики.

Из концепции «творчества» в советском коллективистском мифе узнаются такие компоненты, как витализм, энергетизм, апелляция к глубинным и зачастую бессознательным процессам (чувство, ощущение). Творчество понимается как способность активизировать скрытые глубинные силы человеческой психики и сознания, обладающие (подобно жизни) энергией непрерывного становления, созидания.

Новый коллективизм был далек от традиционной народнической идеологии. В нем не было ни пафоса вины перед народом, ни пафоса его просвещения. Собственно говоря, в нем и не шла речь о народе. Его создателей интересовал не народ как хранитель традиций и истинных ценностей, но прежде всего специфические феномены, возникающие в человеческой толпе и уже в конце XIX столетия привлекавшие внимание психологов, социологов, политиков, а также спиритуалистов и оккультистов.

Густав Ле Бон — один из первых создателей «психологии масс» — так описывал в своем знаменитом сочинении те парадоксальные трансформации, которые происходят с отдельным человеком в толпе: «Одухотворенная толпа представляет собой временный организм, образовавшийся из разнородных элементов, на одно мгновение соединившихся вместе, подобно тому, как соединяются клетки, входящие в состав живого тела и образующие посредством этого соединения новое существо, обладающее свойствами, отличающимися от тех, которыми обладает каждая клетка в отдельности»¹⁸. Концепция Ле Бона, хорошо известная в России, опиралась на теории гипноза, внушения и передачи мыслей. Описывая «логику» поведения масс и проявления коллективных галлюцинаций, французский исследователь рассуждал о психической энергии, возникающей в толпе и захватывающей, подобно заразе, сознание отдельного человека.

Феномены психической заразы были известны давно. Парацельс в одном из своих сочинений писал о роковой роли воображения или, говоря более современным языком, об опасности особого рода мысленных энергий, способствующих в буквальном смысле слова распространению инфекции: «...воображение отравляет более нежели любой зараженный воздух. Против него не поможет никакое противоядие... Пока такое воображение не исчезнет и не изгладится из памяти, не поможет ничто»¹⁹.

Слова «зараза», «инфекция» постоянно встречаются в сочинениях, анализирующих поведение толпы. Стихийно-бессознательный, почти физиологический характер процессов, протекающих в толпе, отмечают все

исследователи, отсюда, возможно, и возникают медицинские, биологические мотивы в рассуждениях о различных феноменах массовой психологии. В конце XIX и в начале XX века В. Бехтерев также писал о «психической заразе», «микробы которой хотя и не видимы под микроскопом, но тем не менее, подобно настоящим физическим микробам, действуют везде и всюду и передаются через слова и жесты окружающих лиц, через книги, газеты и пр., словом — где бы мы ни находились в окружающем нас обществе, мы подвергаемся уже действию психических микробов и, следовательно, находимся в опасности быть психически зараженными»²⁰. Это ощущение разомкнутости границ человеческого существа, его постоянная открытость «инфекции», как и пронизанность жизненного пространства человека невидимыми «психическими микробами» (или психическими энергиями), представляют один из существенных мотивов в новом коллективистском мироощущении и в новой советской культуре²¹.

В качестве научной гипотезы, объясняющей эффект «психической заразы», исследователи массовой психологии начала XX столетия чаще всего обращались к феномену гипноза и механизмам внушения. В. Бехтерев в своих работах «Роль внушения в общественной жизни» (доклад 1897 г., опубликованный в 1903 г.) и «Коллективная рефлексология» (1921) рассматривал толпу в качестве идеального медиума для передачи тех или иных внушений, отмечая нерациональный, почти физиологический характер этого процесса²².

Практически все описания массовой психологии апеллируют к понятию «психическая энергия», распространение которой среди толпы и приводит к рождению особой массовой «личности», обладающей специфической «силой масс». Возможность передачи мыслей на расстоянии, телепатии признавали крупнейшие русские психиатры начала XX века И. Сикорский и В. Бехтерев. Их коллега Н. Котик предложил собственную гипотезу, объясняющую механику этого процесса. В сочинениях «Чтение мыслей и л-лучи» (1904) и «Эманация психофизической энергии» (1908) он предпринял попытку выделить особый род л-лучей, соответствующих психической или мысленной энергии. Процесс мышления, согласно Котику, сопровождается излучением особой энергии, которая и воспринимается мозгом при внушении, передаче мыслей. Эти явления Котик обозначал в своих работах словосочетанием «психофизические процессы».

В теории Котика необходимо отметить момент чрезвычайно важный для концепции соцреализма Горького. Психофизические процессы (в частности, мышление и чувства), как считал Котик, сопровождаются трансформацией материи в энергию. М. Горький не просто знал, но и высоко ценил исследования Котика²³, а термин «психофизические процессы» постоянно встречается в собственных сочинениях Горького. Именно теории трансформации материи в энергию в результате психо-

физической деятельности «коллективной личности» узнаются в основе горьковского коллективизма, его концепции творчества, а позднее и социалистического реализма. В 1908 году Горький дал одно из наиболее выразительных определений творчества и перспектив его развития: «Жизнь человечества — творчество, стремление к победе над сопротивлением мертвой материи, желание овладеть всеми ее тайнами и заставить силы ее служить воле людей для счастья их. Идя к этой цели, мы должны в интересах успеха ревностно заботиться о постоянном развитии количества и качества живой, сознательной и активной психофизической энергии мира. Задача данного исторического момента — развитие и организация по возможности всего запаса энергии народов, превращение ее в активную силу, создание классовых, групповых и партийных коллективов»²⁴.

Аналогичные концепции о существовании особой «силы масс», рождающейся в толпе и передающейся подобно электрическим волнам, продолжал развивать уже в советское время Л. Войтоловский в книге «Очерки коллективной психологии» (1925): «Существует особая сила — сила масс, создаваемая толпой... Проявление этой силы сопровождается приливом животной энергии»²⁵.

И Бехтерев, и Котик, и другие исследователи в своих работах оперировали научными категориями, пытались найти экспериментально подтвержденное, рационально обоснованное объяснение феноменов массовой психологии, внушения и «психической заразы». Однако в их рассуждениях и выводах нередко возникал парадоксальный симбиоз оккультного и научного. Ниже я подробнее остановлюсь на некоторых отражениях оккультистских концепций в советской коллективистской идеологии. Сейчас же замечу лишь, что позитивистски истолкованный оккультизм привлекал внимание многих марксистов. Феномен гипноза, способы передачи энергии и мыслей интриговали их прежде всего в связи с возможностью воздействия на массы. Максим Горький был одним из наиболее просвещенных в этих областях членом партии. В значительной степени его теория социалистического реализма и стала попыткой применить на практике концепции массовой психологии, базировавшейся на позитивистских интерпретациях оккультизма²⁶.

* * *

Еще один существенный аспект советского коллективизма был связан с идеями богостроительства. Осужденные В. Лениным в качестве бесспорной идеалистической ереси, эти теории тем не менее заложили идеологический фундамент для многих принципиальных положений советской культуры.

Преодоление границ индивидуума, отказ от субъективизма — безусловно, подобные установки являются частью традиционных религиозных учений. Однако тот путь, который предлагался в богостроитель-

стве, был далек от традиционной религиозности. Инструментом выхода за границы субъекта в данном случае оказывалась толпа или «одухотворенная толпа», если использовать выражение Ле Бона. В новом организме, рождающемся в толпе, охваченной волнами психической энергии, достигалось преображенное, обожествленное состояние человека. Психическая энергия, пронизывающая толпу и порождаемая ею, рассматривалась и как инструмент, и как строительный материал в деле богостроительства. Программный для периода богостроительства роман Горького «Исповедь» завершался классическим описанием подобного мистического преображения в толпе: «Люди освобождают души ближних своих из плена тьмы и суеверий, собирают народ воедино, освещают пред ним тайное лицо его, помогают ему осознать силу воли своей, указывают людям *единый и верный путь ко всеобщему слиянию ради великого дела — всемирного богостроительства ради!*»²⁷.

Надо отметить, что некоторые религиозные секты (например, хлыстов), в которых большое значение имели именно коллективистское начало и особый опыт коллективистской мистики, в годы революции и Гражданской войны оказывались, как правило, в числе сторонников большевизма. Объединяющим фактором в этом странном, на первый взгляд, союзе были, естественно, не идеологические, а скорее психологические аспекты. Я имею в виду тот особый экстатический коллективистский опыт, который культивировался сектантами.

Экстаз, являющийся центром сектантской религиозной практики, стирающий границы индивидуальности и превращающий людей в «одну огромную личность, чувствующую и действующую как одно целое»²⁸, в советской идеологии именовался, конечно, иначе. Ближе всего ему была концепция энтузиазма, разрабатывавшаяся Луначарским. «Религия — это энтузиазм», — подчеркивал он в одной из своих работ²⁹. Этот специфический энтузиазм можно считать психологической основой советской культуры. Уже со второй половины 1920-х годов он стал приобретать особый, культовый характер, что позволяло некоторым исследователям делать достаточно неожиданные сопоставления: «Восторг, просветление, духовная радость, даруемая концентрацией коллективного чувства, вот единственная психологическая основа сектантских радений. И в этом смысле, если отбросить то освещение, которое приобретает эмоция коллективного восторга под влиянием политических, экономических и религиозных причин, радениями могут быть названы: каждый митинг, каждое театральное представление, вообще — каждое собрание, живущее жизнью одухотворенной толпы»³⁰.

Механизмы продуцирования такого энтузиазма интересовали теоретиков советской культуры самым серьезным образом. Именно наличие энтузиазма сообщало советской толпе специфические качества и отличия. «Неотделимой особенностью всякой социалистической манифестации, — отмечал исследователь советской коллективной психоло-

гии, — является могучее чувство энтузиазма... Из веры, из победоносной настойчивости пролетариата, из прибавочной энергии масс и революционного духа слагается высокий пролетарский энтузиазм социалистического движения»³¹. Важно подчеркнуть, что именно психологические (или, в терминологии Горького, психоэнергетические) аспекты энтузиазма занимали советских идеологов прежде всего. Для высвобождения психофизических энергий, для получения «прибавочной энергии масс» инструментом могло стать буквально все: трудовые и военные подвиги, научные открытия, праздничное шествие и траурная церемония («источником коллективного энтузиазма могут явиться и похороны вождя», «...и проявления коллективной скорби являются источником массовой энергии и силы»³²).

С этими установками связано также переосмысление задач искусства и его новые формы функционирования. Выступая в 1931 году на Первом Всесоюзном съезде по изучению поведения человека, А. Луначарский использовал для описания задач и сущности искусства в советской культуре понятие «антропагогика»: «Искусство есть антропагогическая сила... Художник есть антропагог»³³. «Искусство, — подчеркивает Луначарский, — интересует нас прежде всего, как антропагогическая сила, как совокупность приемов огромной мощности, которые могут влиять совершенно определенным образом на человеческое поведение»³⁴. Стремление разгадать законы трансформации мира природы, человеческой психики и социума подводило идеологов советской культуры (иногда неосознанно) к реанимации, по сути дела, архаических механизмов функционирования искусства. Тех форм искусства, что существовали в рамках европейской культуры Нового времени, для культуры советской было уже недостаточно. Основной вектор ее развития был направлен за пределы эстетики, рационально выстроенной и основанной на условных конвенциях. Ощущение опасности, тревожных и могущественных сил, связанных с искусством, в советской культуре присутствовало всегда. «Внутренний смысл» искусства, по словам Луначарского, «заключается в изменении поведения тех, на кого это искусство воздействует. Религиозное искусство, которое представляет собой огромной важности явление, есть наиболее рельефное выражение такого искусства... Советское искусство ничем существенным не отличается от религиозного в разрезе антропагогических человекоповеденческих сил»³⁵.

Апелляции к глубинным и архаическим силам искусства звучали из уст идеологов советской культуры не раз. Речь М. Горького на Первом съезде советских писателей в 1934 году также содержала в себе любопытные рассуждения. В эпоху индустриализации, массированного наступления социализма его выступление, определяющее принципиальные идеологические параметры советской культуры и искусства, начинается с длительных рассуждений о мифологии, заклинаниях, заговорах и религиозном мышлении. Более того, вся речь Горького проникнута па-

фосом оправдания, точнее — переосмысления «архаики» и конструктивного использования тех возможностей, которые скрыты в глубинах человеческого опыта. «Религиозное» мышление трудовой массы, — подчеркивает Горький, — нужно взять в кавычки, ибо это было чисто художественное творчество. Идеализируя способности людей и как бы предчувствуя их мощное развитие, мифотворчество, в основах своих, было реалистично»³⁶.

Этот второй план советской культуры, присутствовавший в большинстве случаев на уровне бессознательного, тем не менее существенно влиял на весь строй мышления, на психологию советского общества и, естественно, на искусство. Он стимулировал рождение в рамках жесткой и рационально организованной культуры парадоксальных научно-магических идей, обладавших способностью инфицировать массы.

* * *

Советский коллективизм, естественно, имел свою историю. Самые приблизительные контуры этой истории могут выглядеть так: от ранней «философии коллективизма» Богданова, от мифологизированных концепций массы в послереволюционном авангарде и в пролеткульте, к практическим опытам по организации масс, начатым в 1920-е годы. Изложение этой истории не входит в мои задачи. Я остановлюсь лишь на одном моменте, позволяющем обозначить поворот к особой версии коллективистской идеологии (или мифологии) 1930-х годов.

Пожалуй, не будет преувеличением сказать, что 1920-е годы прошли под знаком поиска инструментов для структурирования и рационализации масс. Средством такого рационального преобразования толпы был, в частности, ритм. В 1920-е годы практика ритмического обучения, ритмической гимнастики была широко распространена и в трудовых коллективах, и в армии, и в школах. Организацией многих физкультурных парадов и массовых шествий также нередко занимались профессиональные ритмисты. Можно сказать, что советская ритмическая эстетика 1920-х годов разрабатывала своеобразный комплекс упражнений по созданию коллективной личности.

Образы «ритмической или вздрагивающей массы» (Канетти), действующей как «единое существо о пятидесяти головах, сотне рук и сотне ног,двигающихся все как одна в одном и том же порыве»³⁷, становились в 1920-е годы привычным и естественным фоном советской жизни. Они постоянно мелькали на плакатах, в кино, на физкультурных и военных парадах. Еще в самом начале 1920-х годов Луначарский указывал на открывающиеся перед новой культурой перспективы: «...какой характер приобретут наши празднества, когда через посредство Всевобуча мы будем создавать ритмически движущиеся массы, тысячи и десятки тысяч людей, притом не толпу уже, а действительно охваченную одной идеей упорядоченную мирную армию!»³⁸

Однако к 1930-м годам некоторые акценты в интерпретации возможностей ритмики существенно меняются. Если в 1920-х годах ритм рассматривался прежде всего как структурирующая, организующая и оформляющая сила, то в 1930-е ритм — это прежде всего инструмент извлечения эмоций. «Объединяющим моментом в жизни толпы является чувство, — пишет Войтоловский, — толпою является любая артель, любая группа рабочих на фабрике или заводе, любая организация работников, в основе которой лежит товарищеский, т.е. комбинированный ритмический труд. Ибо чувство ритма есть тоже своего рода эмоция»³⁹. Для коллективизма 1930-х годов и связанных с ним концепций творчества эти перемены имели принципиальное значение. Акцент теперь ставится не на рационализацию массы, а на разработку инструментов, позволяющих извлекать психофизическую энергию или «прибавочную силу масс». Иными словами, к 1930-м годам советская культура приобретает не всегда явный, но вполне последовательный идеалистический характер.

* * *

Излишне напоминать, что советская живопись питала особое пристрастие к изображению «коллективной личности». Массовые сцены парадов, праздников, шествий, торжественных встреч и заседаний были излюбленными сюжетами, дававшими возможность воплотить этот образ. Наиболее последовательно мифологизированный вариант изображения масс был представлен в официальной советской живописи 1930-х и начала 1940-х годов. Позднее — в послевоенной живописи — лишь в отдельных случаях сохранялась «классическая» версия этих сюжетов.

Изображение толпы в истории живописи — мотив достаточно устойчивый. Здесь можно вспомнить разного рода праздники, военные парады, религиозные церемонии и т. д., в большом количестве представленные в академической живописи XIX века. Однако специального сюжета или особой темы толпы на этих картинах нет. Новое ощущение человеческой массы в искусство приносит романтизм. Стихия природы и человеческая толпа в живописи романтизма часто предстают как две враждующие и одновременно родственные силы. И тем не менее природная стихия на романтических полотнах оказывается, как правило, неизмеримо более мощной и подавляющей человека. В советской живописи (многое унаследовавшей от романтизированного академизма) мотива природной стихии, превосходящей и разрушающей человека, нет. Напротив, подчинение, покорение человеком природы становится центральной темой нового коллективизма. Вообще, пейзажный фон — редкость в массовых сценах соцреализма. Чаще всего советские толпы действуют на фоне архитектуры, т. е. в пространстве, упорядоченном и ритмически организованном.

Если сравнить советские массовые сцены с известными «хоровыми» картинами русских живописцев второй половины XIX века, то прин-

ципиальные отличия также будут очевидны. Толпа на их картинах, в отличие от суриковской или репинской толпы, состоит не из отдельных портретных образов, выстраивающихся художником в сложную симфонию. Единство новой толпы строится главным образом на единстве ритма, единстве движений (аплодисменты или маршевый шаг) и на стертости портретных черт в этих ритмических волнах. «Идут люди, как одно тело», «все эти очи — как огненные искры одной души» — подобные метафоры из богостроительских романов Горького как нельзя лучше подходят для описаний массовых сцен в советской живописи. Изображения советских празднеств, парадов и съездов всегда передают состояние максимальной интенсивности и однородности ощущений их участников. На этих полотнах художники стремятся представить не столько конкретные исторические или бытовые ситуации, сколько зримые образы экзальтации, экстаза, стирающего индивидуальные эмоции.

Персонажи массовых сцен отличаются обычно специфической неконтактностью друг с другом. Часто их взгляды устремлены куда-то вдаль, поверх голов предполагаемых зрителей, или же магнетически притянуты к одному центру — оратору, вождю. Минимализация собственно литературного сюжета, раскрывающегося во взаимодействии персонажей картины, стала одной из важных особенностей живописи этого типа. Именно за счет отсутствия развернутого литературного сюжета, замененного ускользающими от однозначных интерпретаций иконографическими схемами предстояний или явлений, возникал эффект размытости смысла.

Постоянное соприсутствие в советской культуре рационально выстроенных, прозрачных смыслов и смыслов непроговариваемых, лишь иногда выходящих на поверхность, определяло многие ее особенности. Принципиальную непроявленность или, точнее, невнятность смысла можно считать одним из важных элементов советской культуры, с особенной отчетливостью проявившегося в изобразительном искусстве. В живописи соцреализма была создана особая визуальная культура видимостей, блистательных, завораживающих своей игрой, оптическими эффектами, в то время как смыслы, значения этой игры, как правило, отодвигались на периферию.

В 1918 году газета «Северная коммуна» опубликовала заметку, в которой были приведены фрагменты выступления А. Луначарского на открытии Государственных свободных художественных мастерских. В речи наркома просвещения с несвойственной в дальнейшем откровенностью был назван глубинный принцип создания тех или иных образов в советской культуре. Начав свою речь с рассуждений о «ценности коллективности», позволяющей ощутить, как «вечен, велик, прекрасен, божественен человек», Луначарский в свете этих «ценностей коллективности» следующим образом обозначил основную задачу искусства: «Задача нового искусства — обрести живую душу, к форме дать сюжет, как

галлюцинацию, видение, которым была бы полна душа, которого нельзя было бы не выразить»⁴⁰.

В живописи послевоенного периода (во второй половине 1940-х и в 1950-е гг.) именно литературность, бытовая повествовательность и появляющаяся вместе с ними очевидность, прозрачность смысла постепенно разрушают «классические» образы советского коллективистского мифа.

Большинство массовых сцен в советской живописи разворачивается в пространстве, насыщенном световыми потоками. Это может быть свет солнца или электрическое освещение, но особый акцент на световых эффектах является практически неизменным аккомпанементом. На некоторых картинах (А. Самохвалов «Военизированный комсомол», 1932–33; «С. М. Киров принимает парад физкультурников», 1935) свет, пронзая и предметы и человеческие фигуры, почти лишает их материальной плотности, словно размывает жесткий контур материального мира. В других случаях световые потоки (чаще всего это бывает в сценах с электрическим освещением), витающие над человеческими толпами, предстают как зримые образы тех энергетических волн, которыми охвачена единая коллективная личность (А. Герасимов «Гимн Октябрю», 1942; А. Самохвалов «Появление Ленина на II Всероссийском съезде Советов», 1940). На некоторых картинах это световое пространство занимает почти половину громадного холста, превращаясь, по сути дела, в самостоятельный сюжет (Б. Иогансон «Наш мудрый вождь, учитель дорогой», 1952; А. Герасимов «Гимн Октябрю», 1942; А. Самохвалов «Появление Ленина на II Всероссийском съезде Советов», 1940).

Подобные эффекты отсылают к особой мифологии энергии, неизменно сопутствующей коллективистской идеологии в советской культуре. «В особых психофизических условиях, создаваемых толпой, — подчеркивает Войтоловский, — наше тело как бы становится ареной усиленных токов энергии», а каждый человек ощущает «прилив животной и духовной энергии в толпе»⁴¹. Советская живопись, конечно, не могла быть в стороне от этих идей, буквально пронизывающих всю атмосферу культуры 1930-х годов. Художников, обращающих к изображению «коллективной личности», также интересует прежде всего энергетический феномен толпы. Их задача — передать галлюцинацию, соответствующую общей мифологии коллективности, и в значительно меньшей степени — смысл или историческую достоверность изображения.

Массовые сцены в живописи соцреализма не требуют от зрителя созерцания, погружения в их пространство. Они прежде всего наносят удар по зрению, «захватывают» зрение, подобно захвату психики в гипнозе. Их ритм, их экзальтированный колорит, иллюзионизм их деталей — все нацелено на то, чтобы буквально втянуть зрителя в свое эмоциональное поле. Не случайно композиционно эти сцены часто строятся разомкнутыми на зрителя, так что, рассматривая их, он ощущает себя поднимающимся по лестнице навстречу вождю, марширующим на параде или встречающим передовиков труда.

В полупустых залах современных музеев, где блуждают отдельные посетители, эта живопись умирает: картины становятся похожи на отслужившие свое и утратившие магическую силу ритуальные объекты. Трудно представить себе перед ними одинокого зрителя, погруженного в их созерцание, зато легко — группу людей, оживленно беседующих, обменивающихся впечатлениями или внимательно слушающих экскурсовода. Анализируя коллективную психологию, Войтоловский ввел понятие «эстетически настроенная толпа», отнеся его ко всем посетителям театров, кинематографа или художественных выставок⁴². Иная аудитория для живописи соцреализма едва ли может быть адекватной.

* * *

В стилистическом отношении «классическая» версия социалистического реализма опирается на позднее передвижничество или академизм. Стилистическая стертость и способность к ассимиляции любых стилей были отличительными чертами их изобразительного языка. Кроме того, он был организован таким образом, что вносил бытовое измерение и в исторические, и в религиозные сюжеты. В нем соединялась любовь к повествовательности, к языку жестов и многословию деталей с масштабностью самих полотен, глобализмом тем и поучительностью интонаций. Почему в советской культуре предпочтение было отдано именно такому изобразительному языку — приземлявшему, выводящему на бытовой уровень все, о чем повествовалось с его помощью? Ведь советская живопись искала скорее обратного — способа возвести события будничные на уровень величественных, эпохальных свершений.

Изобразительный язык, ставший основой соцреализма, безусловно, отличался простотой и доходчивостью, но наряду с этим он обладал еще одним важным свойством — формальной стертостью, своеобразной незаметностью своих формальных характеристик. Оно становится особенно очевидно рядом с образцами немецкого национал-социалистического искусства в Германии или фашистского — в Италии, пластическую основу которых в большинстве случаев составлял классицизм. Однако минимализм собственно живописных и формальных достоинств, которые предлагал язык позднего передвижничества или академизма, оказался для советской культуры более предпочтителен. Нелюбовь к формальным изыскам и просто к стилистической вычужденности стала одной из отличительных характеристик живописного соцреализма.

Вместе с тем метод соцреализма требовал максимальной интенсификации изобразительного языка. Прямолинейные, простые ходы, на которых строилась соцреалистическая картина, обнажающие грубую, практически ничем не завуалированную механику ее воздействия и цели, были не просто результатом упадка, но следовали своей внутренней логике. Во-первых, пластическая ясность, определенность изобразительного языка противоречили бы принципам текучести, вечного ста-

новления, которые связывались с понятием «творчество». Кроме того, стертость формальных характеристик была условием выявления на холсте и одновременно в восприятии зрителя основного (но не всегда очевидного) сюжета советской живописи — мистерии рождения коллективной личности, создание ее психологического портрета. Форма — отличительный знак индивидуального. «Коллективная личность» действует с помощью других средств. Неуловимая в какой-либо форме психофизическая энергия — вот основной инструмент действия массы.

Изобразительный язык советской живописи никогда не претендовал, в строгом смысле слова, на реалистическое, натуралистическое воспроизведение действительности. Как и требовала того концепция соцреализма, он отражал жизнь «в ее революционном развитии». Однако направление и смысл этого развития не всегда сводились лишь к тематическим блокам, которыми оперировали художники.

Некоторые нереалистические качества соцреалистической живописи: максимальная интенсивность, экзальтированность эмоций, боязнь формальной выразительности и стилистической определенности, доходящая часто до культивирования «плохой» живописи, — указывали на внутреннюю, своего рода «эзотерическую», перспективу советской культуры. Или, точнее, — эти характеристики соцреализма определенным образом резонировали, совпадали с этой перспективой. Горький в заметках «Из дневника», передавая одну из бесед с А. Блоком, изложил свою гностическую версию революционного развития человечества: «Лично мне — больше нравится представлять человека аппаратом, который претворяет в себе так называемую “мертвую материю” в психическую энергию и когда-то, в неизмеримо отдаленном будущем, превратит весь “мир” в чистую психику... ничего, кроме мысли, не будет, все исчезнет, претворенное в чистую мысль: будет существовать только она, воплощающая в себе все мышление человечества от первых проблесков до момента последнего взрыва мысли»⁴³.

Вся система советской культуры, начиная от простейших форм массовой агитации (плакатов или лозунгов) и кончая архитектурой, кинематографом и живописью, была ориентирована на постоянную экзальтацию психики, на распространение магических волн психической энергии. Люди, как аппараты по претворению материи в психическую энергию, были не только персонажами советского искусства. Само искусство стало инструментом, орудием этой советской мистерии. В начале 1920-х годов Горький сделал в своей записной книжке важную для понимания некоторых неявных смыслов советской культуры запись: «Углубление материализма до идеи: материя = энергия, а высшее качество энергии — мысль и воля человека, к этому — к выработке этой энергии — и сводятся все процессы природы»⁴⁴. Отголоски таких воззрений постоянно звучат в культуре 1930-х годов. Вещь как таковая, ее материальный состав не имеют значения и ценности. И в изобразитель-

ном искусстве форма, живописные качества, рисунок вторичны. Акцент смещается на психофизические процессы, которые способна продуцировать та или иная вещь.

Горький в своих размышлениях иногда напрямую подходил к формулировкам магических, оккультистских воззрений на материю и энергию. Энергия человека, по его убеждению, способна перерабатывать, трансформировать материю. В одной из статей он пишет: «Вещество превращается посредством включения в него человеческой энергии»⁴⁵. Энергия, в рассуждениях Горького, неизменно соотносилась с понятием «творчество». Высвобождение энергии для него — это и есть высвобождение творческой силы человека. В словах Горького, прозвучавших с трибуны Первого съезда писателей — «Мы должны научиться понимать труд как творчество»⁴⁶, — меньше всего было призыва к улучшению качества, производительности труда в чисто экономическом смысле. Для него они имели иное значение: приравнять физический труд к работе, которую осуществляет «творческое вещество мозга», чтобы увеличить, активизировать «трудотворческую энергию страны». Высвобождение из плена материи этой силы, превосходящей любую индивидуальность и находящейся в непрестанном развитии, и есть внутренний смысл и цель человеческой истории.

Конечно, в чем-то воззрения Горького и Луначарского были их индивидуальной интерпретацией целей и задач советской культуры, но их влияние на идеологию, их активное участие в формировании основных векторов ее развития (особенно в 20-е и 30-е гг.) не подлежат сомнению.

* * *

В XX веке искусство различными способами пыталось увидеть то, что долгое время скрывалось за частоколом рациональных и логически обеспеченных конвенций эстетики. С этой точки зрения, советское искусство существовало в русле общих тенденций культуры ушедшего столетия. Подобно дадаизму, сюрреализму или поп-арту оно также приоткрывало двери тем тревожным для рационального сознания энергиям, которые удерживались за оградой эстетики, за оградой «мира искусства». Хотя и делало это своим особым образом. Советская культура, особенно на ранних этапах своего развития (в 20–30-е гг.), была ориентирована на поиск возможностей творчества более фундаментального, чем то, что лежало в границах «мира искусства». Однако, в отличие от модернистского, условно говоря — «левого», выхода за границы искусства, соцреализм предложил выход «справа». Не разрушительный жест и максимализм новых форм авангарда, но своеобразное инфицирование искусства вирусом из доэстетических (или внеэстетических) пространств стало основой его стратегии.

Иллюзия, воображение и разбуженная, высвобожденная с их помощью психическая энергия — вот центральные категории и основные ин-

струменты советской живописи в тех идеальных формах, которые угадываются за теоретическими постулатами и разрозненными полотнами.

Советская живопись должна была демонстрировать способность *воплотить идею*, подтверждая тем самым властные возможности слова, мысли. Однако это лишь одна сторона проблемы. Соблазн зрения, как известно, самый эффективный, так как затрагивает глубинные механизмы нашего контакта с миром. Поэтому дело было не просто в доступности массам «реалистического» изобразительного языка, но в его обманчивости, иллюзорности, в его способности, удваивая, умножая окружающую действительность, создавать эффект растворения, стирания реальности. Власть советского искусства, его гипнотическая сила заключалась в точно подобранных инструментах захвата психики и в его способности к созданию Иллюзии. Соцреализм должен был не столько *воплотить идею*, сколько развоплотить реальность, стереть реальность в гипнотических видениях «искусства».

Желание освободиться от реальности угадывается за концепциями творчества и Горького, и Луначарского, а коллективистский миф в них предстает как важнейший инструмент «диссоциации материи». Несомненно, в этом неприятии материи, в стремлении к ее преодолению и высвобождению психической энергии угадываются гностические мотивы, неожиданно оживающие в советской культуре. Пути к уничтожению, стиранию, забвению мира явлений, мира индивидуальностей и мира материи открывала эстетика Иллюзии, обмана.

Органическое отталкивание от реальности отмечали и некоторые мемуаристы, писавшие о Горьком. Например, В. Ходасевич в своих воспоминаниях многократно подчеркивал это свойство натуры Горького: «От раннего, написанного в 1893 году рассказа о возвышенном чиже, “который лгал”, и о дятле, низменном “любителе истины”, вся его литературная, как и вся жизненная деятельность, проникнута сентиментальной любовью ко всем видам лжи и упорной, последовательной нелюбовью к правде. “Я искренне и неколебимо ненавижу правду”, — писал он Е. Д. Кусковой в 1928 году... Этому “великому реалисту” поистине нравилось только все то, что украшает действительность, от нее уводит, или с ней не считается, или просто к ней прибавляет то, чего в ней нет»⁴⁷.

Осознание могущества иллюзии и поиск возможности создать мир иллюзии или, точнее, проникнуть в магический мир иллюзии стало одной из основных мотиваций возвращения советской культуры к реалистической живописи. При этом соцреализм не столько наследовал традиционной живописной иллюзии, сколько апеллировал к иллюзии более фундаментальной, для которой иллюзия живописи служит лишь отражением. В советской культуре картины в большей мере напоминали ритуальные объекты, чье назначение и чья структура лежали вне сферы эстетики. Законы их иллюзорного мира были ближе к механизмам

создания иллюзии в традиционных ритуалах, когда растворяются жесткие границы субъекта, границы психического и физического мира. Привычные эстетические категории в применении к произведениям соцреализма теряют свой смысл. Вместо эстетических соцреализм использовал другие, более архаические и более фундаментальные силы — могущество иллюзии, неотразимость соблазна и всепроницаемость инфекции. Любая эстетика предполагает рассудочное прочтение, определенную конвенцию, просчитанную и логически обеспеченную. В советской культуре оживают механизмы более первичные, чем эстетические: соблазн — вместо рациональных норм и правил, «инфицирование» — вместо логического убеждения.

Подобные механизмы функционирования искусства в XX столетии можно узнать не только в тоталитарных культурах, но и во многих постмодернистских течениях 1990-х годов.

* * *

Советская культура была программно ориентирована на работу со сферой воображения, но апеллировала не к сновиденческой реальности, а к воображению, определенную аналогию которому может составить *Imaginatio* алхимии. Как говорилось в одном из алхимических трактатов, «воображение — это звезда внутри человека». Иными словами, магический центр его физических, психических и духовных сил. Этот особый вид воображения представлял, по существу, вариант физической активности и обладал способностью воздействовать на материальный мир.

Именно такое воображение видел в основе соцреалистического метода Горький. В своем выступлении на Первом съезде писателей он предложил такую формулу: «Миф — это вымысел. Вымыслить — значит извлечь из суммы реально данного основной его смысл и воплотить в образ — так мы получим реализм. Но если к смыслу извлечений из реально данного добавить-домыслить, по логике гипотезы — желаемое, возможное и этим еще дополнить образ, — получим тот романтизм, который лежит в основе мифа и высоко полезен тем, что способствует возбуждению революционного отношения к действительности, отношения, практически изменяющего мир»⁴⁸.

Между психической реальностью и миром материи в советской культуре никогда не было жестких границ. «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью» — слова популярной песни достаточно точно формулировали это смещение границ. В каком-то смысле, все созданные советской культурой миры обладали, несмотря на свой реализм, качествами энигматических и парадоксальных видений, в которых «небытие с бытием образовали... сцепление, очень причудливое»⁴⁹.

Воображение оказалось также идеальным инструментом, позволяющим обнаружить во всех явлениях их «потенциальный аспект», о ко-

тором, как известно, много говорилось в классических трактатах по магии. Одним из вариантов «потенциального аспекта» мира являлась энергия, и в частности психическая энергия. Гностические перспективы исчезновения материи, скрытые внутри материалистической культуры соцреализма, неоднократно формулировал Горький, представлявший себе «мир как непрерывный процесс диссоциации материи». «Материя, — рассуждал создатель теории соцреализма, — распадаясь, постоянно выделяет такие виды энергии, как свет, электромагнитные волны, волны Герца и так далее, сюда же, конечно, относятся явления радиоактивности. Мысль — результат диссоциации атомов мозга, мозг создается из элементов “мертвой”, неорганической материи. В мозговом веществе человека эта материя непрерывно превращается в психическую энергию. Я разрешаю себе думать, что когда-то вся “материя”, поглощенная человеком, претворится мозгом его в единую энергию — психическую. Она в себе самой найдет гармонию и замрет в самосозерцании — в созерцании скрытых в ней, безгранично разнообразных творческих возможностей»⁵⁰.

Творчество, коллективизм, энергия, психофизические процессы, «диссоциация материи» — между этими явлениями в советской культуре 1930-х годов, безусловно, существовало родство. Именно эти силы деформировали и размывали в ней традиционные контуры искусства и эстетики.

Отсутствие жестких границ между психическим и физическим в советской культуре было не только установкой идеологии, ориентированной на «диссоциацию материи» и требующей и в произведениях искусства воссоздавать процесс ее трансформации. За этими качествами угадывается еще одна более общая и принципиально важная для всей культуры XX столетия тенденция — реанимация отвергнутых и забытых просвещенным разумом архаических культур. Ожившая архаика дает, с точки зрения рационального сознания Нового времени, эффект искаженного восприятия реальности, прививая европейской культуре чуждое видение. При созерцании произведений официального советского искусства этот отблеск чужеродных культур рождает странного рода ощущения. В них смущает тревожное присутствие чего-то инородного, ускользающего от логики «мира искусства», чего-то соблазнительного и отталкивающего. В этой простой и доступной массам живописи проступает нарушение привычного эстетического кода, угадывается скрытая генетическая мутация.

¹ Малевич К. Декларация // Эксперимент. Т. 5, Los Angeles, 1999, С. 90.

² Гегель Г. Лекции по эстетике // Гегель Г. Сочинения. М., 1938. Т. 12. С. 12.

- ³ Бергсон А. Творческая эволюция. Минск, 1999. С. 335.
- ⁴ Там же. С. 277.
- ⁵ «Мы видим, что направление, в котором движется действительность, намечает нам идею о разрушающейся вещи (*qui se defait*), а это одна из несомненных черт материальности. Отсюда естественный вывод, что процесс, которым создается эта вещь, идет в прямо противоположном направлении сравнительно с физическими процессами» (Там же. С. 270).
- ⁶ Там же. С. 262, 265.
- ⁷ Оствальд В. Философия природы. СПб., 1903.
- ⁸ Соловьев В. Первый шаг к положительной эстетике // Соловьев В. Соч.: В 2 т. М., 1998. Т. 2. С. 555.
- ⁹ Соловьев В. Красота в природе // Соловьев В. Указ. соч. С. 352.
- ¹⁰ Ницше Ф. Злая мудрость // Ницше Ф. Соч.: В 2 т. М., 1990. Т. 1. С. 747.
- ¹¹ Там же.
- ¹² Гюнтер Ханс. Тоталитарная народность и ее истоки // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 383.
- ¹³ В качестве источников для формирования философии коллективизма можно назвать «религию человечества» О. Конта, философию Л. Фейербаха и особенно работы Б. Берви-Флеровского (например, «Азбуку социальных наук». СПб., 1871), оказавших серьезное влияние на основных представителей «философии коллективизма».
- ¹⁴ Горький М. Разрушение личности // Очерки философии коллективизма. СПб., 1909. С. 363.
- ¹⁵ Луначарский А. Религия и социализм. СПб., 1908. Ч. 1. С. 45.
- ¹⁶ Горький М. Разрушение личности. С. 360.
- ¹⁷ Там же. С. 378.
- ¹⁸ Ле Бон Г. Психология народов и масс. СПб., 1898.
- ¹⁹ Парацельс Теофраст. Оккультная философия // Парацельс Теофраст. Магический Архидокс. М., 1997. С. 110.
- ²⁰ Бехтерев В. Роль внушения в общественной жизни // Бехтерев В. Избранные труды по психологии личности: В 2 т. СПб., 1999. Т. 2. С. 169.
- ²¹ Толпа, бесспорно, является наиболее подходящей средой для развития «психической инфекции». Как пишет Бехтерев: «Важным фактором в этом случае являются скопления народных масс или народные сборища во имя одной общей идеи, которые сами по себе часто представляют уже результат психической инфекции... Такого рода сборища сами собой превращаются как бы в одну огромную личность, чувствующую и действующую как одно целое» — Бехтерев В. Указ. соч. С. 214.
- ²² В своей работе для описания механизма внушения Бехтерев настойчиво использует слово «прививание», отсылающее, помимо медицинских ассоциаций, к процессам, протекающим в мире растительном. «Внушение, — пишет он, — сводится к непосредственному

прививанию тех или других психических состояний от одного лица к другому, прививанию, происходящему без участия воли воспринимающего лица и нередко даже без ясного с его стороны сознания». — Там же. С. 170.

- ²³ Первые упоминания работ Н. Котика появляются у Горького сразу же после публикации книги Котика в 1908 г. См., напр., его письмо Пятницкому: «Есть маленькая книжка д-ра Котика “Эманация психофизической энергии” — если бы вы нашли время посмотреть ее, вы увидели бы в ней удивительные опыты передачи мысли. Опыты эти — нечто чудесное» (Архив Горького. М., 1970. Т. 4. С. 239).
- ²⁴ Горький М. Разрушение личности. С. 403.
- ²⁵ Войтоловский Л. Очерки коллективной психологии. М., 1925. Ч. 1. С. 63.
- ²⁶ См. подробнее о влиянии на Горького «психологии масс» в статье М. Агурского — An Occult Source of Socialist Realism: Gorky and Theories of Thought Transference // The Occult in Russian and Soviet Culture. 1997; а также: Агурский М. Великий еретик. — Вопросы философии. 1991. № 8.
- ²⁷ Горький М. Исповедь // Горький М. Собр.соч.: В 30 т. М., 1950. Т. 8. С. 378.
- ²⁸ Бехтерев В. Указ. соч. С. 214.
- ²⁹ Луначарский А. Религия и социализм. С. 227.
- ³⁰ Войтоловский Л. Очерки коллективной психологии. Ч. 1. С. 76.
- ³¹ Войтоловский Л. Указ. соч. С. 104, 118.
- ³² Там же. С. 104–106.
- ³³ Луначарский А. Искусство как вид человеческого поведения. М., 1931. С. 27.
- ³⁴ Там же. С. 8.
- ³⁵ Луначарский А. Указ. соч. С. 13, 15.
- ³⁶ Речь М. Горького // Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенограф. отчет. М., 1934. С. 6.
- ³⁷ Канетти Э. Масса и власть. М., 1997.
- ³⁸ Луначарский А. Революция и искусство // Луначарский А. Об искусстве. М., 1982. Т. 2. С. 76.
- ³⁹ Войтоловский Л. Указ. соч. С. 29–30.
- ⁴⁰ Северная коммуна. 1918. 17 окт., № 132. С. 2.
- ⁴¹ Войтоловский Л. Указ. соч. С. 44.
- ⁴² Там же. С. 29.
- ⁴³ Горький М. Из дневника // Горький М. Собр. соч. Т. 15. С. 331.
- ⁴⁴ Архив М. Горького. Т. 12. С. 34.
- ⁴⁵ Горький М. Собр. соч. Т. 16. С. 440.
- ⁴⁶ Речь Горького. С. 13.

⁴⁷ Ходасевич В. Воспоминания о Горьком. М., 1989. С. 14, 16.

⁴⁸ Речь Горького // Первый Всесоюзный съезд советских писателей: Стенограф. отчет. С. 10.

⁴⁹ Именно эта смесь «небытия с бытием» в одном из диалогов Платона характеризовала парадоксальную сущность миметических изображений: «То что мы называем образом, не существуя действительно, все же действительно есть образ? ... Кажется, небытие с бытием образовали подобного рода сплетение, очень причудливое» (*Платон. Софист* // Платон. Соч.: В 3 т. М., 1970. Т. 2. С. 356).

⁵⁰ Горький М. Из дневника. С. 331–332.

2001 г.

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	3
Авангард и декаданс	5
«Миф истока» в русском авангарде 1910-х годов	24
«Скифство» в русской культуре начала XX века и скифская тема у русских футуристов	44
Новый человек в эстетике русского авангарда 1910-х годов	71
Теория «моментального творчества» А. Кручёных	94
Миф об андрогине и образы целостности в творчестве П. Филонова	118
Натурфилософские мотивы в творчестве Елены Гуро	140
«Предметное умозрение» (Визуальный образ текста в кубофутуристической эстетике)	163
Слово и изображение в творчестве Е. Гуро и А. Крученых	183
Жест в поэтике раннего русского авангарда	199
Из истории московского концептуализма	210
Коллаж. Фотомонтаж	228
«Философия коллективизма» в советской живописи 1930-х годов	280

Екатерина Бобринская

**РУССКИЙ АВАНГАРД:
ИСТОКИ И МЕТАМОРФОЗЫ**

Корректор *Иванова Н. В.*

В оформлении сборника
использован эскиз футуристической раскраски
из манифеста М. Ларионова и И. Зданевича
«Почему мы раскрашиваемся» (1914)

ISBN 5-901250-10-9

Отпечатано в две тысячи третьем году
тиражом одна тысяча экземпляров
типографией НИИ «Геодезия» (г. Красноармейск)
по заказу ЗАО «Пятая страна» (г. Москва)