

Авангард как богоборчество

© 1992, Белая Г.

Я понимаю, что рискую, ставя тему, звучащую теологически: я не теолог и не религиозный философ. Меня, однако, оправдывает то, что его творчество несет на себе неопровержимый отсвет тайны, что его природа не познана человеком, это особый дар – дар свыше, и принадлежит он к числу изначальных явлений, порожденных Высшим Разумом, называемым Богом в прямом смысле или метафорически. XX век много раз пытался это опровергнуть – извне и изнутри, главное – изнутри. Не один художник хотел оспорить божественную природу искусства, доказать, что человеку доступно трансформировать его изначальную сущность или вообще создать искусство, другое по природе. Сегодня, на исходе века, видно, что это не получилось.

Нет страны, которая не ощущала бы кризиса своего искусства. Далеко не всегда это страны, терпящие такое трагическое бедствие, как мы. Поэтому ясно, что истоки кризиса лежат не в политической сфере, как естественно было бы думать нам, бывшим советским людям. Вероятно, уже в начале XX века развились болезненно-ложные представления о жизни, искусстве, человеке и обществе, повлекшие за собою непредвиденные последствия. Возможно, именно судьба авангарда, взятого в мировом масштабе, может дать нам ключ хотя бы к постановке больных вопросов. Это кажется парадоксальным, ибо авангард и субъективно замешен на уверенности в беспредельных возможностях человека переделать мир и искусство, и объективно дал в XX веке художественные открытия всемирно-исторического масштаба.

И все-таки, все-таки...

Как мы знаем, менталитет художника авангарда, если иметь в виду прежде всего исторический авангард 10 – 20-х годов, сложился в эпоху, когда был провозглашен тезис Ницше «Бог умер». Для самого Ницше – и это тоже общеизвестно – катализатором самосознания был Шопенгауэр с его интересом к миру как воле и представлению. Если же говорить о более ранних влияниях, это был Кант с его пониманием индивидуальности как свободной разумной воли. Крайне важно и то, что авангардистское миропонимание начало складываться в эпоху сциентизма и потому рассматривало все явления в мире, в том числе человека и искусство, как нечто аналогичное науке и могущее быть выверенным научными и рационалистическими методами.

Мы знаем, что Малевич развивал идеи о коренной переделке мира, что он мечтал не только о переделке того, что мы зовем материальной культурой, но и верил в возможность переделать самого человека, его природу, его «конституцию», как говорит Джон Боулт. Боулт правильно замечает, что философия Малевича была иной, чем у марксизма с его идеями революционного преобразования мира. Но, что характерно, обе философии вырели в ницшеанский век – век, чреватый гипертрофией воли к власти в самых разных сферах жизни и духа.

В силу этого уже в раннем авангарде произошли существенные изменения и в представлениях об искусстве: главенствующей стала воля автора, претендующего на то, чтобы занять место Бога-творца. Так сложился современный тип художника, в нетронутости сохранившийся на Западе и ретроспективно воссоздаваемый по памяти у нас, в России, таким, каким он был век назад. Для художника авангарда «ничто трансцендентальное не действительно... – как точно сформулировала недавно Айрис Мердок. – С одной стороны, налицо некий набор психологических запросов, социальных норм и предрасположенностей, с другой – индивидуальная воля»¹.

Той же произвольностью, с какой многие деятели XX века подошли к переустройству человеческой жизни, было отмечено и отношение к искусству. На этой основе изменились отношения между жизненным материалом и автором, амбициозно занявшим место автора Божьего творения. Считалось, что жизненный материал может быть деформирован до основания. При этом разрушалось главное, что есть в искусстве, – внутренняя структура художественного произведения, его образная ткань, его неизреченная первоприрода.

Волей автора выстроенные «фрагменты наблюдений, воспоминаний, мыслей» у Аполлинера, например, сложные ассоциативные связи и, главное, «цементирование» их только своим внутренним миром, своим «я», – все это, пишет Н. Дмитриева, один из крупнейших русских исследователей художественного авангарда, становилось «портретом личности, взятой изнутри, в калейдоскопическом переливе, в мозаике отпечатков, оставляемых на ней текущей действительностью (примерно то же – у раннего Маяковского)» ².

Это место поэтического миропонимания в новой эстетической системе в своем крайнем пределе было заострено П. Пикассо: «Я изображаю мир не таким, как его вижу, а таким, каким его мыслю». Тем самым искусство вступило «на рискованный путь»; только сильнее он оказался под силу ³.

Как же протекала попытка создать свой, новый, конгениальный Божьему замыслу образ мира? Что происходило в недрах нового искусства?

Характерное описание того, что происходило в творческом сознании «нового» художника А. Белый дал в ответе на анкету «Как мы пишем» (1930). Оно свидетельствует, что происходило разъятие всех элементов художественного образа на «заготовки», «лабораторные эксперименты»; что авангарду трудно давался «синтез материала»; что порой он обеспечивался неудачами ⁴. Описание А. Белого показывает, что эксперимент шел на почве самой природы искусства – природы художественности.

Из творческого акта ушло то, что было его онтологической характеристикой: доверие к самодвижению, саморазвитию жизни и доверие к художественному образу, органическим и таинственно-непостижимым образом связанному с саморазвитием жизни.

Почему это важно?

Саморазвитие, точно писал П. Палиевский в одной из своих ранних теоретических работ, – «это движение, которое наступает изнутри, развертывая не спеша, но зато и ничего не упуская, бесконечную связь причин; и если его презреть, заменив чем-нибудь внешним и ограниченным, то вокруг жизни тотчас же начнет застывать кора» ⁵. Самодвижение жизни – мера ее полноты и органичности. И «необходимая дифференциация, – не без полемики продолжал автор, – которая протекает теперь во всех областях и производит все новые дисциплины, не означает полного распада и никогда не сможет исчерпать и устранить свой собственный источник – единство мира. У этого единства есть свои, особые, «личные» представители – индивидуальность, организм, человек, вообще жизнь, которые не сводятся ни к какому набору отдельно постигаемых сторон и обращены своим основанием в бесконечность.

Художественный образ на эту неисчерпаемость и опирается» ⁶.

Вот почему так изначально велика его роль в художественном произведении.

Но опустимся еще на один уровень и посмотрим, что происходит внутри художественной клеточки, внутри структуры, художественного произведения.

Мне неоднократно уже доводилось говорить о принципиальном значении теоретического наблюдения над тем, что происходит внутри образа. В нем всегда совершается «борьба, противоречие изображения и смысла... Таков «внутриядерный процесс»: не мирное согласие сторон, а действительное противоречие и борьба. Стороны не пребывают всегда в равновесии...» ⁷.

С этой точки зрения творческий акт в авангардном искусстве – это предельное напряжение связей внутри художественного целого («изображение» и «смысл»). Поэтому так сильно зависит успех созданных произведений от внутренних отношений в системе этих связей, в своем крайнем, негативном пределе доходящих до разрыва (не потому ли авангард, пережив много всплесков, как заметил Джон Боулт, «несмотря на свою колоссальную мощь, остался в своем времени»? ⁸).

Характерен процесс, протекавший в недрах сознания В. Хлебникова. «Многое в своем творчестве, – пишет один из самых авторитетных исследователей поэта, В. А. Альфонсов, – Хлебников беспощадно «разъял», в надежде потом воссоединить на новом уровне «универсального языка». В поисках этого языка он неутомимо экспериментировал: то вконец убивая «вещное песенное слово», то открывая, по определению Маяковского, «новые поэтические материи» ⁹.

Если мы задумаемся в мучительные поиски художников авангарда, то заметим и борьбу другого рода: стремление к предельно личностному, субъективному видению мира и в то же время осторожную заботу о самой реальности, о «предметном» мире. Наиболее рельефно внутренние борения авангарда запечатлены в творческой рефлексии Бориса Пастернака.

Как известно, Пастернак не любил своих стихов до 1940 года – многие из них он уже в начале 20-х годов начал подвергать радикальной правке. За этим явлением стояла глубокая полемика поэта как с нарождающейся советской эстетикой, так – и это для нас важнее – с эстетикой авангарда. Острее других поэт чувствовал скрытую опасность авангардного искусства: важно было не только то, какую глубину мира может отразить «я» художника, не менее важно было, найдутся ли у этого «я» точки соприкосновения со множеством других индивидуальных волей, чувств и сознаний. Пастернак подчеркивал, что он говорит новое слово на старом языке. Эти же качества он издавна ценил и у Шопена, и у Скрябина. Он писал: «...Скрябин почти средствами предшественников обновил ощущение музыки до основания в самом начале своего поприща» ¹⁰, Шопен, по мнению Пастернака, тоже «на старом моцартовско-фильдовском языке... сказал столько ошеломляюще нового в музыке, что оно стало вторым ее началом» ³. Правда, этот старый язык, права которого он отстаивает, предельно субъективирован – в нем «все современно» ³, все представляет собою «путь к вам вовнутрь» ¹¹. Но – и об этом особая забота Пастернака – художнику должно стремиться к достижению соответствия «внутренних переживаний» с миром внешним, окружающим, с тем, как жили тогда, думали, чувствовали, путешествовали, одевались» ¹². Вот и у Блока, замечал Пастернак, все ново: образ города – это образ его города, и он «составлен из черт, отобранных рукой такой нервной, и подвергся такому одухотворению, что весь превращен в захватывающее явление редчайшего внутреннего мира» ¹³. «Черты действительности» лишены у Блока холодной описательности, они – проекция «блоковской впечатлительности» ³, его нервной духовной энергии. Но в то же время они полны «повседневной прозы», в блоковском языке звучит то общеупотребительное, будничное просторечие, которое освежает язык поэзии ³.

Рискну высказать предположение: Пастернак потому в художнике так ценил связь с действительностью, так бережно относился к «тварному миру», созданному Богом, что он не оспаривал у Бога право на первородство в создании мира, не ощущал себя его соперником. Поэт может быть гением, понимал он, но и гений – плод Божьего творчества! Вот почему Пастернак всегда подчеркивал: «...единственное, что в нашей власти, это суметь не исказить голоса жизни, звучащего в нас» ¹⁴. «Живой, действительный мир – это единственный, однажды удавшийся и все еще без конца удачный замысел воображения» ¹⁵ – так он считал до конца своих дней. Пастернак утверждал: «Жизнь пошла не сейчас. Искусство никогда не начиналось. Оно бывало постоянно налицо до того, как становилось» ¹⁶. Для Пастернака это значит: «Оно бесконечно» ³. «Бесконечно» – значит изначально, от сотворения мира.

Это доверие к изначальному замыслу Творца и породило пастернаковские метафоры о поэзии как губке; его мысль о природе, которую, будто сонную, тихо вносят на полотно; его убежденность в том, что искусство «не само выдумало метафору, а нашло ее в природе и свято воспроизвело» ¹⁷. По

Пастернаку, бережное отношение художника к замыслу Творца входит как бы в онтологический статус искусства. Что же касается субъективности, то, вопреки распространенным упрекам в эгоцентризме, Пастернак в самой идее субъективности видел не только «свойство отдельного человека» но и «качество родовое, сверхличное» ¹⁸. Субъективность «человеческого мира» и «человеческого рода» ¹⁹ для него были неразрывны. «...Этот предельно субъективный и всечеловеческий угол или выдел души есть извечный круг действия и главное содержание искусства», – писал он еще в 1910 году в докладе «Символизм и бессмертие» ²⁰.

Как, по Пастернаку, осуществляется акт творчества?

«...Равнодушие к **непосредственной истине**» ²¹ (подчеркнуто мною. – Г. Б.) – вот что приводит гения в ярость, считал он. И тогда «в его холсты входит буря, очищающая хаос мастерства определяющими ударами страсти» ³ («Охранная грамота»). Не о том же ли шла речь в стихотворении «Определение творчества»? («Мирозданье – лишь страсти разряда, человеческим сердцем накопленной».)

Так становится понятно, что Пастернак имел в виду, когда говорил: «...искусство интересуется жизнью при прохождении сквозь нее луча силового... в рамках самосознания сила, – пояснял он, – называется чувством» ²². Так действительность, не уступая своей порядковой (первенствующей) роли, выступила как «модель, к которой надо приблизиться, вслушиваясь, совершенствуясь и отбирая» ²³.

Главным для Пастернака тем самым была не «действительность» как таковая (что утверждали советские идеологи 20-х годов) и не «искусство» само по себе, но то напряжение, которое существует между ними, тот поток взаимодействующей энергии, который циркулирует между художником и действительностью. Может быть, никто из художников не был так близок в понимании творческого процесса к бахтинской идее «эстетической деятельности», как Пастернак. Но это – особая тема.

Не метафорой, но точным обозначением творчества как крайне напряженного процесса оказалось заявление Пастернака, когда он выступил против понимания искусства как «фонтана»: «Наставленное на действительность, смещаемую чувством, искусство есть запись этого смещения» ¹⁷. В результате: «Мы перестаем узнавать действительность. Она предстает в какой-то новой категории. Категория эта кажется нам ее собственным, а не нашим, состоянием. Помимо этого состояния все на свете названо. Не названо и не ново только оно. Мы пробуем его назвать. Получается искусство» ²⁴.

Так рождается новый образ мира. И слово «образ» в системе эстетических размышлений Пастернака не случайно. Он считал, что только образ (художественный) поспевает за успехами природы.

Эволюция художников авангарда заставляет задуматься над тем, что судьба их творчества в немалой степени зависит от тех мостов, которые художественное сознание автора строит, идя с одной стороны туннеля, а читательское сознание достраивает, идя к нему – с другой. Художественный образ, фигуративность, «предметный мир» – все это рефлексия одного порядка, и она крайне существенна для исследования богоборческих амбиций авангарда.

Как заметил недавно Е. Ф. Ковтун, открывая альбом «Авангард, остановленный на бегу», «многие русские художники прошли через искус беспредметности, но, испытав его, взяв от него все ценное, вернулись к фигуративности. Тот же Малевич в двадцатые годы создает большой крестьянский цикл – предметные картины, живопись которых хранит в цвете и форме живую память о беспредметности» ²⁵.

Проблема эта остается актуальной для современного искусства. Вот почему Айрис Мердок, прошедшая через все искусства авангардизма, настаивает на том, что литература и впредь «должна быть полем непрерывной битвы между реальным человеком и художественным образом». Она грустит о том, что современный художник забыл о «реалиях трансцендентного порядка» ²⁶.

Означает ли этот шаг – шаг к реализму, который для простоты зовется «классическим»?

Думаю, что обретения авангарда исторически крайне значительны. Каковы бы ни были его внутренние мучения, смятения и поиски его художников, кажущиеся отступления назад, к объективности, – это уже другая объективность.

Крайне показательна в этом смысле творческая рефлексия позднего Ф. Феллини²⁷.

Феллини 80-х годов подчеркивает, что ценит в искусстве «свободное, непринужденное обращение с действительностью». Для него это означает охват реальности «во всех ее измерениях», стремление «видеть вещи одновременно и изнутри и снаружи, снимать на пленку сам воздух, окружающий их, раскрывать все самое неуловимое, сокровенное, волшебное, что есть в жизни»²⁸.

Важно заметить, что при всем экстравагантном сплаве реальности и фантастики, были и небылиц, фактов и видений у Феллини доминантой является намерение создать «многомерное» изображение жизни, то есть стремление сохранить непосредственность восприятия мира, опираясь на показания собственного «я», и в то же время изобразить лицо жизни – предметный, знакомый, окружающий человека мир. При этом ему особенно важно создать ауру жизни, в которую погружен образ, плотную, осязаемую атмосферу, состоящую из мельчайших достоверных элементов реальности.

Конечно, Феллини важно выйти за пределы отдельных судеб, сдернуть покров случайности с человеческих отношений, найти и раскрыть перед всеми некий универсальный общий знаменатель. Как у всех представителей авангарда, и у него на место нарушенного жизненного порядка становится иной порядок, воплощающий авторское представление о сущности происходящих процессов; и если при этом не теряется ощущение достоверности, то это потому, что новый художественный мир создан из хорошо известных, теплых и зримых, точных и конкретных, непосредственных первоначальных элементов – реальных человеческих чувств, эмоций и мыслей. Так он сближается с мыслью Пастернака о том, что сохранность ауры, которая есть вокруг каждого образа, является залогом органичности литературы. Его опыт доказывает также и то, что внутренняя структура художественной материи имеет свою тайну, она задает определенные пределы волеизъявлению художника.

В сущности, то же мы видим и в творчестве других художников. Как заметил Вяч. Вс. Иванов, в ходе исторического движения искусства «на смену чисто формальным построениям все чаще приходят опыты их использования для выражения глубокой внутренней темы, отражающей исторический опыт (ср. хотя бы соответственно первые опыты атональной музыки и «Свидетеля из Варшавы» Шенберга; ранние вещи Пикассо и Брака эпохи зарождения кубизма и «Гернику» Пикассо, по времени написания – 1937 г. – близкую к Четвертой и Пятой симфониям Шостаковича, и т. д.)»²⁹.

Конец XX века проходит под знаком осуждения волюнтаристского отношения к социальной жизни, природе, человеку, культуре.

Исторический авангард и его судьба возвращают нас, пытающихся понять причины кризиса современного искусства, к проблеме онтологической – вопросу о природе творчества, все еще продолжающей оставаться непознанной в своей изначальной тайне.

1. Айрис Мердок, Против бесстрастия. – «Общественные науки и современность», 1991, N 5, с. 166.

2. Н. А. Дмитриева, Опыт самопознания. – В кн.: «Образ человека и индивидуальность художника в западном искусстве XX века», М., 1984, с. 11.

3. Там же.

4. Сб. «Как мы пишем», Л., 1930, с. 12.

5. П. В. Палиевский, Пути реализма. Литература и теория, М., 1974, с. 59.

6. Там же, с. 36.

7. С. Бочаров, В. Кожин, П. Палиевский, Человек за бортом. – «Вопросы литературы», 1962, N 4, с. 62.

8. «Независимая газета», 5 октября 1991 года.

9. См. в кн.: «Литература и живопись», Л., 1982, с. 226.

10. Борис Пастернак, Воздушные пути, М., 1982, с. 425.

11. Там же, с. 426.

12. Борис Пастернак, Воздушные пути, с. 425 – 426.

13. Там же, с. 430.
14. Там же, с. 110.
15. Там же, с. 112.
16. Там же, с. 111.
17. Там же, с. 231.
18. Борис Пастернак, Воздушные пути, с. 438.
19. Там же, с. 438, 439.
20. Там же, с. 439.
21. Там же, с. 251.
22. Там же, с. 230.
23. Там же, с. 387.
24. Борис Пастернак, Воздушные пути, с. 229.
25. «Авангард, остановленный на бегу», Л., 1989.
26. Айрис Мердок, Против бесстрастия, с. 167.
27. См.: Ф. Феллини, Делать фильм, М., 1984, с. 52.
28. Ф. Феллини, Делать фильм, с. 52.
29. Вяч. Вс. Иванов, Комментарии к кн.: Л. С. Выгодский, Психология искусства, изд. 2-е, М., 1968, с. 512.

© 2025. Сайт «Вопросы литературы». Все права защищены.