

А. РУССКИЙ ОПЫТ

Владимир Фещенко

ВНУТРЕННИЙ ОПЫТ РЕВОЛЮЦИИ В РУССКОЙ ПОЭТИКЕ

Есть *внутренний путь* мысли в нас; и с него
начинается: *путь!*
Андрей Белый

Встанем на почву внутреннего.
Все положение дел меняется кардинальным образом.
Василий Кандинский

Заниматься искусством — не время; время —
делать революцию в искусстве.
Владимир Татлин

Еще задолго до начала нового, двадцатого века — века хлестких парадоксов в искусстве и самого отчаянного за всю историю трагизма жизни и творчества — Карл Маркс констатировал в своих записных книжках: «В целом можно отметить, что превращение предмета в предикат и предиката в предмет, перестановка того, что определяет, с тем, что определяется, всегда является непосредственной революцией».

Беликий мастер в деле вскрытия противоречий и тонкий ценитель диалектики, немецкий философ сказал что-то очень важное о процессах, которые затронут человеческое сознание спустя несколько десятилетий. Искусство, наука и жизнь в XX веке подпадут под грандиозную грамматическую инверсию, при которой все прежние очевидности существования будут подвергнуты сомнению, бывшие утверждения превращены в вопросительную форму, а все вопросы, считавшиеся до того закрытыми или немислимыми, вскроются по-новому и бросят человеческим возможностям новый вызов. У некоторых отдельных художников, философов и ученых возникнет потребность все утверждения и отказы, вопросы и реплики изгнать из сферы чистой спекуляции, безобидного разглагольствования и сделать из них побуждения к жизненным действиям. «Философы лишь различным образом *объясняли* мир, но дело заключается в том, чтобы *изменить* его», — знаменитый марксовский тезис стал не только прологом к политическому перевороту, но и формулой нового жизнестроительства. Раскрытие этой формулы было совершено А. Скрыбиным в его строках к «Поэме экстаза» (1906):

«Я к жизни призываю вас,
скрытые стремления!
Вы, утонувшие
В темных глубинах
Духа творящего,

Вы, боязливые
Жизни зародыши,
Вам дерзновенье
Я приношу!»

Авангард: новая модальность

Авангард, рассмотренный как язык, как знаковая система, обнаруживает одну существенную особенность, а именно — модальный сдвиг. Ведь модальность — это то измерение языка, которое, «охватывая всю ткань речи» (В.В. Виноградов), относится к самому его фундаменту, к укорененности языка в живой человеческой действительности. Модальное — это то, что выражает разные виды отношения человека к действительности, или иначе, разные виды личной оценки происходящего.

На рубеже XIX и XX веков именно в этой, модальной плоскости происходят самые значительные метаморфозы. Ученый нового типа уходит от так называемого позитивизма в научных исследованиях. Для него важно уже не фактическое содержание его опытов, а их индивидуальная оценка. В искусстве — то же самое — становится важным не то, *что*, а то, *как* создается нечто. Теми же процессами характеризуется и так называемый «религиозный ренессанс начала XX века»: вопросы смысла жизни и смысла верования выходят на первый план в богословских и философских исканиях. Во всех сферах жизни наблюдаются подвижки на «модальном» уровне.

Изменяются не просто приемы, формы, жанры творчества — рождается новый образ жизни (*modus vivendi*), образ деятельности (*modus operandi*), при котором иными становятся способы мышления (а не типы мышления, как раньше) и сама «мера мира» (В. Хлебников). Естественно, это отражается обратно и на самой технике, на приемах и материалах, но надо иметь в виду, что это результат уже «обратного проецирования» (цели определяют средства) и что первичные основания Авангарда — в его модальной природе.

Если смещение в системе языка может быть осуществлено индивидуальным актом языкотворчества, то смещение границ самой жизни может произойти под воздействием ответственного жизнетворческого усилия. Этот закон и был впервые осознан и реализован в начале века. Его действие прослеживается во всех проявлениях авангардной эпохи, от частной «сдвигологии русского стиха» А. Крученых до мировоззренческих «кризисов» Андрея Белого («Кризис жизни» — «Кризис сознания» — «Кризис слова»).

Если прежде модальные рамки в литературе и искусстве были более или менее четко обозначены (реализм — ирреализм, достоверность — утопизм), то теперь критерием художественной значимости явился жизненный опыт отдельного художника. Значения в диапазоне реальность — ирреальность оказались размытыми. Сюрреализм, будетлянство, космизм, имажинизм — не только названия новых литературных течений, но и самодостаточные формы жизни, а также виды межмодальных отношений. Творческая идеология, скрывающаяся под этими наименованиями, не стремится произвести какую-либо модель, или картину, мира, но утверждает единый мировой принцип. Для В. Хлебникова это «принцип единой левизны», для П. Флоренского — принцип «триединой истины», «путей и их средоточий», для П. Филонова — «мировой расцвет», для А. Скрябина — «всемирная мистерия», для К. Малевича — «беспредметный мир», для В. Кандинского — «внутренняя необходимость», для О. Мандельштама — «мир как живое равновесие» и т. д.

Каждый из многочисленных «измов» и манифестов не был вопреки установившемуся стереотипу лишь этикеткой для сомнительных и бесплодных деклараций. Это были те же самые имена, только более сложного рода, чем, например, личные имена или географические названия. Они понадобились их создателям для того, чтобы обозначить новое мироощущение, поименовать объединяющие либо разъединяющие их принципы. Каждый манифест репрезентирует осмысленное творческое кредо, жизненную программу того или иного творческого индивидуума или группы индивидуумов (в последнем случае декларация знаменует собой определенную общность идей, верований, принципов). В этом смысле самоопределения, дававшиеся поэтами, художниками, исследователями, представляют для нас самые существенные свидетельства.

Так, акмеизм — в лице О. Мандельштама — получает следующую взаимосвязь самоопределений: «Острые акмеизма <...> Для акмеистов сознательный смысл слова, Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов <...> Акмеизм — для тех, кто, обуянный духом строительства, не отказывается малодушно от своей тяжести, а радостно принимает ее, чтобы разбудить и использовать архитектурно спящие в ней силы... мы вводим готику в отношения слов... любовь к организму и организации... божественная физиология, бесконечная сложность нашего темного организма <...> Любите существование вещи больше самой вещи и свое бытие больше самих себя — вот высшая заповедь акмеизма» (из манифеста «Утро акмеизма»).

Вмельщении этих дефиниций прорисовывается, однако, ясная мировоззренческая картина. Первореальностью для акмеиста является слово-камень, слово-кристалл, со «скрытой в нем потенциально способностью динамики». Слово участвует во взаимодействии с себе подобными, строя некую реальность «высшей ступени». Область значений акмеистической поэтики распределена между двумя сферами — архитектурной и организменной, в их сложном переплетении и смысловом взаимообогащении.

Авторы фундаментальной статьи об акмеизме¹ выделили на примере поэзии О. Мандельштама целую серию взаимосвязанных принципов данного творческого метода. Вот лишь некоторые из них:

- биографизм;
- чувство историзма;
- роль памяти, воспоминания;
- мифологизм;
- открытость текста (цитатность);
- ситуативность текста;
- единый (мировой) поэтический текст;
- смешение границ «поэзия — проза»;
- слово как таковое;
- релятивизация слова;
- семантическая неопределенность;
- обмен смысловыми признаками.

Видно, что многомерная совокупность чисто языковых особенностей позволяет говорить об акмеизме не просто как о литературной группе, но о глубинной идеологии ее представителей (в данном случае — О. Мандельштама).

¹ Левин Ю., Сегал Д., Тименчик Р., Топоров В., Цивьян Т. Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма // Russian Literature. 1974. № 7/8. Помимо этой статьи акмеизму как литературному течению посвящена следующая основная литература: Тименчик Р.Д. Заметки об акмеизме // Russian Literature. Amsterdam, 1974. № 7/8; 1977. Vol. 3; 1981 Vol. 9; Лекманов О.А. Книга об акмеизме. М., 1996.

Противопоставляя себя символизму, с одной стороны, и футуризму — с другой, акмеизм стремится вывести более совершенную на его взгляд творческую формулу (ср. название статьи В. Жирмунского «Преодолевшие символизм» 1916 г.).

Посмотрим, как формулирует свои заветы символизм.

А. Белый: «<...> музыкальные идеи — существенные символы <...> Не событиями захвачено все существо человека, а *символами иного* <...> Символ пробуждает музыку души <...> Образы превращаются в метод познания, а не в нечто самодовлеющее. Назначение их — не вызвать чувство красоты, а развить способность самому видеть в явлениях жизни их преобразовательный смысл <...> Если символ — окно в Вечность, то система символов не может казаться непрерывной <...> *Это ряд прерывных образов*, раскрывающих разные стороны единого <...> Воссоздавая полноту жизни или полноту смерти, современный художник создает символ; то, что заставляет сгущать краски, создавать небывалые жизненные комбинации, и есть *категорический императив* борьбы за будущее (смерть или жизнь) <...> символизм отпечатлелся в литературе тремя существенными лозунгами: 1) символ всегда отражает действительность; 2) символ есть образ, видоизмененный переживанием; 3) форма художественного образа неотделима от содержания... всякий символ есть триада “abc”, где “a” — неделимое творческое единство, в котором сочетаются два слагаемых (“b” образ природы воплощенный в звуке, краске, слове, и “c” переживание, свободно располагающее материал звуков, красок и слов, чтобы этот материал всецело выразил переживание) <...>» («Символизм как миропонимание»).

То, что называется «символизмом», предстает как комплексная действительность, устроенная по вполне отчетливым законам. Символист, судя по приведенным высказываниям, руководствуется и в искусстве, и в жизни тройственным образом мира. Поэтическое слово имеет как бы три ипостаси, три концентрических уровня, а именно — звучность, образность, символичность.

Однако слово здесь — не просто материал для художественной переработки. Оно — символ, «окно в вечность», «образ, претворенный переживанием». Слово, считает, Андрей Белый, должно обрести плоть — слиться с жизненным актом художника: «Слово должно стать плотью. Слово, ставшее плотью, — и *символ* творчества, и подлинная природа вещей <...> Два пути искусства сливаются в третий: художник должен стать собственной формой: его природное «я» должно слиться с творчеством; его жизнь должна стать художественной»².

Вяч. Иванов, имевший с символизмом А. Белого одновременно и много общего, и много различного, понимал символ как тропу, по которой художник идет к мифотворчеству. Символ для него — элемент некой высшей, художественной азбуки. Символ «многолик, многосмыслен и всегда темен в последней глубине. Он — органическое образование, как кристалл. Он даже некая монада <...> символ имеет душу и внутренне развитие, он живет и перерождается»³.

Мы, несомненно, слышим в этих определениях ноты и из символизма С. Малларме, и из символизма А. Белого, но не можем не прислушаться к какому-то особенному, чисто ивановскому, интонированию темы символизма. Сам автор называет свое мироощущение «реалистическим символизмом», или «символическим реализмом», отражая в данном наименовании свое, личное творческое исповедание. «Для реалистического символизма — символ есть цель художественного раскрытия: всякая вещь,

² Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 338.

³ Иванов В.И. Родное и вселенское. М., 1994. С. 141.

поскольку она реальность сокровенная, есть уже символ, тем более глубокий, тем менее исследимый в своем последнем содержании, чем прямее и ближе причастие этой вещи реальности абсолютной»⁴.

Еще одну вариацию символизма представляет собой «конкретная метафизика» о. П. Флоренского. «Абсолютное определение» символа, по Флоренскому, таково: «Бытие, которое больше самого себя <...> Символ — это нечто являющее собою то, что не есть он сам, большее его, и, однако, существенно чрез него объявляющееся. Раскрываем это формальное определение: символ есть такая сущность, энергия которой, сращенная или, точнее, срастворенная с энергией некоторой другой, более ценной в данном отношении сущности, несет таким образом в себе эту последнюю»⁵.

Для Флоренского определение символа, его «онтологическая формула», важные прежде всего в свете его имеславских и синергетических поисков. Поэтому данное общее определение — лишь импульс к реальному житнетворчеству. Последнее же основывается на нескольких началах — началах символизма. Начало первое: «<...> символика не измышляется кем бы то ни было, не возникает чрез обуславливание, а *открывается* духом в глубинах нашего существа, в средоточии всех сил жизни и отсюда *изводится*, воплощаясь в ряде последовательных, друг на друге наслояющихся оболочек, чтобы наконец родиться от познавшего и давшего ей воплотиться созерцателя». Начало второе: «Основа символика — не произвол, а сокровенная природа нашего существа: язык символов, — а он и есть *вообще* язык <...> язык символов заложен в нас в самом творении нас, и притом *не* как врожденный, то есть к нам *присоединенный*, и потому могущий быть и могущий *не* быть, а как неотделимый от самого существа нашего, как такой, без которого мы не были бы вообще возможны, то есть как априорный». Начало третье: «Основание символика — сама реальность». Начало четвертое: «Вживаясь в символ, мы находим себя самих, а стараясь проникнуть в себя — открываем тут символы». Наконец, пятое начало: «<...> символика потому и есть символика, что ею дается *тема*, которая подлежит всякий раз творческому развитию, к которой дух должен отнестись творчески <...>»⁶.

Таким образом, перед нами — три лика единого символизма⁷. Имя «символизм» отсылает здесь каждый раз к уникальному комплексу идей, определяемому индивидуально. Конечно, это не означает, что такого всеобщего явления, как символизм, не существовало. Напротив, близость разных «символизмов» друг другу обнаруживается с большей отчетливостью при сопоставлении их внутренних семантических об-

⁴ Иванов В.И. Родное и вселенское. С. 155.

⁵ Флоренский П.А., священник. Соч.: В 4 т. Т. 3 (1). М., 2000. С. 257.

⁶ Там же. С. 424–429.

⁷ Укажем лишь на основную литературу по символизму. О «школе» русского символизма: Эллис. Русские символисты. Томск, 1996; Ермилова Е.В. Теория и образный мир русского символизма. М., 1989; Пайман А. История русского символизма / Пер. с англ. М., 1998; Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка. М., 1999; Минц З.Г. Поэтика символизма. СПб., 2000; Ханзен-Лебе Оге А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм. Космическая символика / Пер. с нем. СПб., 2003; Holthusen J. Studien zur Aesthetik und Poetik des russischen Symbolismus. Goettingen, 1957. Символизм в мировом контексте освещается в книгах: Облоимевский Д. Французский символизм. М., 1973; Валери П. Об искусстве / Пер. с фр. М., 1993; Поэзия французского символизма. Лотреамон. Песни Мальдорора / Пер. с фр. М., 1993; Michaud G. Message poétique du symbolisme. P., 1947; Symbolist art theories. Berkeley, 1994. По общей теории символа: Лосев А.Ф. Проблема символа и реалистическое искусство. М., 1976; Тодоров Ц. Теории символа / Пер. с фр. М., 1998.

ластей. Именно через ряд внутренних определений художественных систем высвечиваются аналогии между разными поэтиками (читатель сам имеет возможность проверить эту гипотезу, хотя бы на тех авторских текстах, которые представлены ниже). Так, несомненным инвариантом является существование символиста в слове. В имени, в символе художник-символист утверждает обретение подлинной реальности, тождественной творческому акту, понятому как становление, музыкальность, танец, экстаз, прорыв, восхождение, гнозис, молитва. Поэтическая фигура для символиста — не стилистическое украшение, а особый способ видеть мир, строить его в поэзии.

От художников-символистов, которые, по замечанию Андрея Белого, «выдвинули вопросы формы на первый план», — прямая дорога к формализму как научному течению и поэтическому методу. Назвав себя «формалистами», члены Московского лингвистического кружка, а затем участники петербургского ОПОЯЗа тоже подвели под это наименование вполне конкретный жизненный кодекс, поставив категорию «формы» в основание своего научного и житейского подхода⁸.

Что касается формализма в искусстве, то здесь появилась необходимость каждой группировке художников обозначить себя в соответствии с ведущими установками. Так родились футуризм⁹, супрематизм, конструктивизм, форм-либризм и др.

В каждом из этих художественных миров, говоря философским языком, действуют свои законы. На языке семиотики/синергетики это можно выразить так: система сама определяет свои элементы и задает динамику их взаимодействий. Возрастает роль материала, которым пользуется художник, — роль языка. Открывается пространство для самоорганизации форм. Язык в ситуации модального сдвига перестает быть средством выражения духовной реальности, орудием общения и становится самой творимой реальностью. Язык становится также и творящей формой. Он получает возможность не только выражать, но и формировать новые жизненные отношения.

Таким образом, ситуация Авангарда заключается в том, что изменяются формы коммуникации, всеобщие пропорции языка и в конечном счете понятие творческого субъекта. Главенствующую роль начинает играть модальность — языка, мышления, поведения. Определяющей становится «интонационная форма» (термин Н. Жинкина), выражающая живое отношение субъекта к вещам, людям, событиям.

Ракурсы Авангарда

Авангард и сопутствующие ему явления рассматриваются современными исследователями в двух основных ракурсах.

Во-первых, Авангард как «новая модальность» — особая парадигма общественного сознания, или «модуль эпохи», обладающий структурным единством и отличающийся специфическим комплексом взаимосвязанных идей, умонастроений и

⁸ О «формальной школе» в русской поэтике см.: *Энгельгардт Б.М.* Формальный метод в истории литературы. М., 1927; Хрестоматия по теоретическому литературоведению. I. Тарту, 1976; *Эрлих В.* Русский формализм: История и теория / Пер. с нем. СПб., 1996; *Ханзен-Лебе Оге А.* Русский формализм: Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения / Пер. с нем. М., 2001; *Горных А.А.* Формализм: от структуры к тексту и за его пределы. Мн., 2003; *Steiner P.* Russian formalism: A metapoetics. Ithaca; L., 1984; *Aucouturier M.* Le formalisme russe. P., 1994.

⁹ Как отмечает М.В. Панов, «в результате изменений поэтическая система символизма была подведена непосредственно к тому рубежу, за которым начинается поэтический мир футуризма» (*Панов М.В.* Сочетание несочетаемого // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911—1998). М., 2000. С. 305). О «рубежах» и «спайках» символизма и футуризма повествует сборник научных статей: *Символизм в авангарде.* М., 2003.

жизненных установок. Этот «стиль эпохи» в России обнимает собой в хронологическом плане три десятилетия: условно от Первой русской революции (1904–1905) до примерно 1937 года, года «конца русского авангарда» (по Ж.-Ф. Жаккару)¹⁰ и угасания модернистских настроений по всему миру.

Отмечая, что складывание и развитие Авангарда как исторического стиля происходило на протяжении первой трети XX в., исследователи выделяют явственно определенные стадии его эволюции. Так, А. Крусанов характеризует дореволюционный период «боевым десятилетием», а послереволюционный — «футуристической революцией»¹¹.

В целом авангардную эпоху исследователи облачают по-разному: «Великий эксперимент в искусстве», «Великая Утопия», «Эпоха поиска и эксперимента» и т. д., всякий раз подчеркивая при этом целостность описываемого феномена.

Учеными отмечается наличие некоторых доминант во всем разнообразии авангардных теорий. Это, в частности, «творение нового», «пограничность исканий», «миф истока», «новый человек», «скифство», «творчество-импровизация», «поэтика жеста», «философия коллективизма» и др.

Художник или мыслитель «новой меры» обостряет, динамизирует старые, приглушенные оппозиции, а также создает новые, до того времени невозможные. Среди основных антиномий новаторского искусства наиболее «константными» являются следующие: АРХАИКА — НОВАТОРСТВО, НОВОЕ — НОВЕЙШЕЕ, ТРАДИЦИЯ — ЭКСПЕРИМЕНТ, ТЕОРИЯ — ПРАКТИКА, ТЕХНИКА — МЕТОДИКА, РОДНОЕ — ВСЕЛЕНСКОЕ, КАНОН — ЗАКОН, СВОЕ — ЕДИНОЕ, ИНДИВИДУАЛЬНОСТЬ — СОБОРНОСТЬ, МЫ — ОНИ, ЖЕРТВЕННОСТЬ — СОЗИДАНИЕ, КОНСТРУКЦИЯ — ДЕКОНСТРУКЦИЯ, ФОРМАЛИЗМ — СОДЕРЖАНИЗМ, ВЕЩНОСТЬ — БЕСПРЕДМЕТНОСТЬ и др. Так на холсте определенных соответствий, на сложной и многоветвистой корреляции оппозиций, складывается единое лицо Авангарда.

По наблюдению одного из современных авторов, «феномен авангарда первых десятилетий XX в. и связанного с ним художественно-идеологического комплекса приобретает для современного сознания образ многоликого единства»¹². Действительно, долгое время в кажущейся хаотичности, раздробленности, мозаичности авангардных проявлений отказывались видеть нечто органическое, продуктивное и действенное. Возможно, такая ситуация была обусловлена не только лишь историческими обстоятельствами, препятствовавшими, по крайней мере в СССР, восприятию и усвоению этих опытов. Здесь могло сказаться и отсутствие адекватной научной методологии при интерпретации явлений подобного рода.

Так же, как вряд ли было бы справедливо, например, подходить с одними и теми же критериями к, скажем, минералам, кораллам и дельфинам. Все три этих природных объекта равно красивы и ценны, с точки зрения человека, однако при аналитическом приближении они оказываются далеко разнородными явлениями. Но человеческая культура, в художественных, научных и религиозных своих формах, очевидно, не менее дифференциальный объект, чем биологический организм, а значит, требует более дифференцированных и тонких методов постижения. Как бы то ни было, можно признать справедливым утверждение, что «историческая дистанция

¹⁰ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда / Пер. с фр. СПб., 1995.

¹¹ Крусанов А.В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 1. Боевое десятилетие. СПб., 1996; Т.2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1, 2. М., 2003.

¹² Гифин Ю.Н. Авангард как стиль культуры // Художественные ориентиры зарубежной литературы XX века. М., 2002. С. 83.

позволяет увидеть в том, что казалось беспорядочным нагромождением теснившихся друг друга «измов», очертанья некоего целостного тела, обладающего иерархической соразмерностью своих частей и определенным смыслом, обуславливавшим его существование в духовном пейзаже эпохи»¹³.

Авангард, рассмотренный как историко-культурная парадигма, с его универсалистски явленным единством поэтики и онтологии, с его ориентацией на радикальное переустройство бытия, сознания и языка, способствовал, по мнению Ю.Н. Гирина, художественной глобализации. Сегодня, в XXI веке, он не только не потерял своей актуальности, но к тому же представляет собой неисчерпаемый ресурс нереализованных, но, однако, не утративших силы возможностей. «По-видимому, главное содержание XX в. состояло в том, что ему пришлось решать поставленную предшествующими эпохами проблему человека, возможностей и меры самоосуществления самой человеческой природы, и он реализовал крайнюю степень его самопроекции в различных, но генетически общих формах бытия»¹⁴.

Существуя как единое явление, Авангард тем не менее на микроуровне, т. е. в лице отдельных творцов или даже отдельных творений демонстрирует чрезвычайно жесткие и подчас даже непримиримые различия. Поэтому при восприятии, к примеру, хлебниковского «Зангези» и последующем сравнении его, скажем условно, с «Предварительным действием» Скрябина необходимо держать в голове как их крайнее своеобразие вкупе с историей создания этих конкретных произведений, так и одновременно их аналогичные глубинные основания, вызывающие к общему концептуально-терминологическому определению. Если художественной вестью каждого из этих творений являлось соединение несоединимого (у Скрябина — гармонии и мелодии в рамках одной сущности, тоники и доминанты в «едином созвучии», у Хлебникова — язык птиц и язык богов), то у тех, кто эту весть пытается так или иначе воспринять и прояснить, «соединение несоединимого» должно, соответственно, потребовать новых «соединительных» методов. (Ср. с попыткой М.В. Панова сделать таким методом явление сдвига¹⁵). Исследователь Авангарда вынужден считаться со всеми «расщеплениями, совмещениями, взаимными подменами и прочими эволюциями данного парадигматического узла»¹⁶.

Помимо единой «парадигмы эксперимента», которой является совокупность исканий в разных областях знания, темой современной науки начинает становиться индивидуальный путь художника, его «жизнь в искусстве» и его «искусство жизни». От общего плана, показывающего «поле боя», или, если угодно, «панораму действий», объектив исследователя постепенно фокусируется на все более индивидуальных особенностях авангардных персоналий, предоставляя их «крупный план». К настоящему времени уже написаны биографии многих деятелей искусства революционного периода (Хлебникова и Маяковского, Прокофьева и Стравинского, Дягилева и Бурлюка, Вертова и Родченко, Мандельштама и Цветаевой). Минимально полного описания творческого пути удостоились, впрочем, лишь единицы. Творческий корпус большинства авторов и мастеров представлен на сегодня в отрывочном, а подчас и в разобранном виде. По-прежнему многие персонажи авангардного круга вызывают

¹³ Гирин Ю.Н. Авангард как стиль культуры. С. 83.

¹⁴ Там же. С. 103.

¹⁵ См. прим. 9.

¹⁶ Якимович А.К. Парадигмы XX века // Русский авангард 1910–1920-х годов в европейском контексте. М., 2000. С. 10.

отторжение у публики, неприятие их «полубезумных» идей. Конечно, при таком запущенном положении дел зачастую исследователям бывает затруднительно убедить даже самих себя в том, что они на правильном пути. Не говоря уже о сколь бы то ни было верном служении идеалам и идеям тех современных творческих деятелей, которые берутся наследовать опыт Авангарда. Возможно, дело как раз в недостаточном, но так необходимом разграничении понятий, относящихся к своему, личному, пережитому, испытанному, с одной стороны, и к коллективному, универсальному, разделенному с другими, сообщенному — с другой. Надо заметить, что примеры такого разграничения, основанные на абсолютно здравых, выверенных предпосылках, можно найти у самих участников авангарда начала века. О некоторых из таких примеров пойдет речь чуть ниже.

Семиотический подход к индивидуальным явлениям означает прежде всего описание их творческой грамматики. С чисто научных позиций попытки такого анализа предпринимались уже современниками Авангарда. Заявление Андрея Белого о том, что, «изучая индивидуальность художника формы, мы изучаем несказанную глубину творящей души», можно считать призывом к действиям. Можно упомянуть хотя бы книгу Г.О. Винокура «Маяковский — строитель языка», статьи Р.О. Якобсона и Ю.Н. Тынянова о Хлебникове, Пушкине, Гельдерлине, книги В.В. Виноградова об А. Ахматовой и Аввакуме, А. Белого — «Поэзия слова» и «Мастерство Гоголя». В этом же ряду стоят интерпретация Л. Сабанеевым творческого языка Скрябина, Н. Пуниным — Малевича. В наше время поисками своеобразия писателей и поэтов занимается лингвистическая поэтика, а именно школа В.П. Григорьева («Грамматика идиостиля»): О. Ревзина на примере М. Цветаевой, А. Панова на примере О. Мандельштама, Н. Фатеева на примере Б. Пастернака. Активно исследуется идиостиль А. Платонова, В. Набокова, Г. Газданова.

Всем трудностям, упомянутым в отношении авангарда и его толкования, сопутствует еще один немаловажный, а в особых случаях — определяющий, момент. Имеется в виду всеохватное стремление создателей Авангарда не только к пересозданию окружающего мира, но к преобразению собственного внутреннего мира: «Жизнь — это только объект нашей творческой воли к театру нашего духа Преображения» (Н.Н. Евреинов); «... самый ценный дар для человека и художника познание пространства ... отсюда новый шаг и ритм жизни ...» (М.В. Матюшин).

Обращение к внутренней, духовной перспективе влекло за собой новые формы самосознания. Так, символизм мыслился Андреем Белым как реальное жизнетворчество, в ходе которого художник и его творение сливались воедино. Художественный язык поверялся «языком поступков», а художественный текст и текст жизни творца порой были неразличимы на взгляд стороннего наблюдателя. Художник эпохи Авангарда мифологизировал собственный образ, вплетая его в ткань жизни, а тексты собственно художественные обретали новое, биографическое измерение. Напротив, мемуаристика, любые другие жизненные документы (письма, записки, максимы) получали часто художественный статус. В результате художник сам ставил ориентиры, отделявшие территорию *своего* от сопредельных территорий. Человек воспринимался — и воспринимает себя «как знак, как идеограмма, как буква в новом тексте культуры, обладающим своим синтаксисом и своей грамматикой»¹⁷. Однако он помнил, что есть внутри него «самодух» (А. Белый), язык внутренний, грамматика которого — творческое состояние, а синтаксис — линия жизни. Возможно, нами еще до сих пор недостаточно осознан тезис Белого о том, что «формой художественного творчества жизни являются формы поведения» («Эмблематика смысла»).

¹⁷ Гирин Ю.Н. Авангард как стиль культуры. С. 106.

Революция духа, революция языка

Известно, что жизненные линии подавляющего большинства людей начала XX века были изломлены исторической трещиной, раскрывшей под их ногами целую пропасть, перепрыгнуть которую не всем было дано. Речь идет о русской революции 1917 года. Все знают ее политический смысл, многие догадываются о смыслах внеполитических, и совсем мало сегодня известен внутренний опыт революции. Хорошо очерчен корпус литературы — художественной и документальной, — тематика которой так или иначе связана с красным переворотом. Искусствоведами выявлен иконографический, архитектурный, кинематографический, мотивно-музыкальный и прочие коды революции. Со стороны собственно революции, т. е. с историко-политических позиций, культурная ситуация 1910–1920-х гг. освещена в достаточной мере. Однако, подведя революционные события под семиотико-лингвистический ракурс, мы с удивлением обнаружим, что остаются не учтенными целых три измерения «великой русской революции». Итак, не проясненной остается: а) семантика революции; б) синтактика революции; в) прагматика революции (по классификации Ю.С. Степанова). И основной вопрос, на который пока нет ответа, — что собой представляет революция изнутри художественного сознания? Как мыслима революция культуры, революция искусства, революция языка?

Вскрыть семантику революции — значит на первом этапе бросить взгляд на значение и этимологию самого слова РЕВОЛЮЦИЯ. Толковый словарь возводит этимологию слова к латинскому *revolutio* — «поворот», «переворот». Слово имеет два значения: 1) коренной переворот во всей социально-экономической структуре общества, приводящий к смене общественного строя; 2) коренной переворот в какой-либо сфере общественной жизни, в науке; резкий скачкообразный переход от одного качественного состояния к другому. Именно в этих двух значениях мы, как правило, воспринимаем события, случившиеся начале века. Однако существует еще одно, узко специальное значение слова «революция». В астрономии этим понятием обозначают обращение планеты вокруг светила, либо обращение планеты вокруг собственной оси. Собственно, носители большинства западных языков, легко мотивируют данное употребление. Так, в английском «to revolve» значит — «обращаться, вращаться». Революция в последнем смысле — значит оборот тела вокруг другого тела или вокруг себя, с возвращением в исходное состояние. Как мы полагаем, такая семантика как раз отвечает тому, что является предметом нашего обсуждения, то есть — революции в искусстве, революции слова. Не случайно одним из главенствующих концептов русского Авангарда является «миф истока», мотив восхождения к своим корням (это и есть «коренной переворот» в буквальном смысле слова). Итак, РЕВОЛЮЦИЯ — это ПОВОРОТ К СЕБЕ, это ДУХОВНЫЙ ПЕРЕВОРОТ.

В таком смысле революционность была осознана деятелями искусства еще до того, как политический переворот стал реальностью русского общества. Известно, что революционные чаяния стали предметом художественного исследования еще в «Бесах» Достоевского. Много обсуждались подобные ожидания и в философской мысли начала XX века, начиная от сборников «Вехи» и «Из глубины» и продолжая рефлексией над событиями 1905 года. Настоящим пророчеством стал «Петербург» А. Белого, в художественной форме смоделировавший свершившиеся через несколько лет события. Но новаторское искусство не только предлагало миру темы для обдумывания, будь то тема политической провокации или вопрос об общественном бунте. Оно жаждало смены вех прежде всего во внутренней жизни человека, в отношении к духовному творчеству и в самосознании искусства. Такое духовное беспокойство за новый мир проявлялось в великом множестве форм, открытых художниками эпохи

Авангарда по всему миру. В сознании художников совершались свои малые революции, которые различным образом преломляли социальные потрясения.

Так, тема «Искусство и революция» во французском сюрреализме породила ожесточенные споры о роли художника в преобразовании действительности. Глава движения Андре Бретон обращал свои взгляды на Восток, вдохновляясь сначала ленинской, а затем троцкистской теорией революции. В то же время на художественном поприще шла активная работа по расширению эстетических границ и углублению экзистенциальных бездн. Сюрреалисты признавались: «Мы решились делать Революцию <...> Мы приклеили слово *сюрреализм* только для того, чтобы показать незаинтересованный, изолированный и даже абсолютно отчаянный характер этой революции»¹⁸. В одной из своих деклараций члены сюрреалистического общества заявляли: «Это крик духа, который обращается к себе самому и который решился в отчаянии разорвать свои путы и при необходимости с помощью вполне материальных молотков!»* (Там же. С. 138). От «философствования молотом» по Фридриху Ницше сюрреалисты переходили к конкретным жизненным действиям, затрагивая самые пограничные вопросы существования (например, в обосновании вопроса о «сюрреалистическом самоубийстве»).

Каждый из художников-сюрреалистов предпочитал сводить счеты с реальностью по-своему, хотя и делалось это все в контексте общего «движения». К примеру, один из самых непримиримых бунтарей Авангарда, Антонен Арто, оказывается и самым глубоким теоретиком сюрреализма. Решив в свое время выйти из «партии сюрреализма», он сделал выбор в пользу индивидуального мученичества, того, какое, по его мнению, практиковалась в древней культуре Мексики. Последняя «представляет ценность потому, что дает прорваться внутреннему смыслу сквозь сдерживающую его преграду», она «творит воскрешение»¹⁹. В том же и смысл истинного, по разумению Арто, сюрреализма, который «нападает на свой предмет изнутри» и который «нашел способ проникнуть в тайну вещей», погрузившись в бессознательный мир человека. Войти в бессознательное — значит понять «внутреннюю динамическую природу мысли», ощутить мысль «в движении ее внутренней судьбы». Революционный пафос состоит не в том, чтобы внешне менять декорации, а в том, чтобы «войти во внутренний мир Человека, играющего с Событиями»²⁰. Здесь ответственный жест души художника играет куда более решающую роль, чем свержение режима власти, ведь «поэтическое знание — это внутреннее знание, поэтическое качество — внутреннее качество»²¹. Именно поэтому, когда после выхода Арто из магистрального лагеря «сюрреалистов-ленинистов», все забеспокоились: «В чем дело, Арто наплевать на революцию?» — Арто ответил: «Мне наплевать на вашу революцию, а не на мою...»

Трактовка революции как перерождения человека, как поворота не вправо и не влево, а вглубь, находит сходные формулировки у внешне далеких друг от друга творцов: далеких как географически, так и идеологически. Немецкий дадаист из Кельна: «Искусство — это совесть художника, его любовь, его вера, его внутренняя революция»²². Французский экзистенциалист: «Внутренний опыт <...> не имеет иных

¹⁸ Антология французского сюрреализма. 20-е годы. М., 1994. С. 137.

¹⁹ Арто А. Театр и его двойник / Пер. с фр. СПб., 2000. С. 252.

²⁰ Там же. С. 249.

²¹ Там же. С. 259.

²² Дадаизм в Цюрихе, Берлине, Ганновере и Кельне: Тексты, иллюстрации, документы / Пер. с нем. М., 2002. С. 428.

целей и забот, кроме самого себя. Открываясь внутреннему опыту, я выставляю его как ценность и авторитет... Я называю опытом путешествие на край возможности человека»²³. Русские футуристы: «Наше речетворчество вызвано новым углублением духа и на все бросает новый свет» (А. Крученых, «Новые пути слова»); «Взрывами мысли головы содрогая, / артиллерией сердец ухая, / встает из времен / революция другая — / третья революция / духа» (В. Маяковский, «IV Интернационал»). Естественно, что многие подобные манифесты оставались просто манифестами и что лишь отдельные подвижники проходили декларируемый путь до конца.

Осуществить творческую революцию — значит совершить полный оборот вокруг себя, иначе — не механически отвергнуть что бы то ни было (устои общества, каноны прекрасного, грамматическую правильность), а органически, всем существом своим взрастить новое мироопределение. Андрей Белый предложил называть такую, творческую, революцию — «инволюцией»: «В механическом взгляде на жизнь революция — взрыв, обрывающий мертвую форму в бесформенный хаос; но ее выражение иное: скорее она есть давление силы роста, разрывание ростком семенной оболочки, пророст материнского организма в таинственном акте рождения; революцию в таком случае с полным правом мы можем назвать *инволюцией* — воплощением духа в условия органической жизни <...>» («Революция и культура»). Инволюция, как процесс, протекающий во внутреннем человеке, является в таком понимании необходимой стадией творческого воплощения: «Инволюция есть <...> текучая форма; и она-то связует в корнях революционное содержание с эволюционными формами; в ее свете толчок революции — показатель того, что *младенец взыгрался во чреве*» (Там же). Проецируя это общее рассуждение Белого на плоскость языка, более конкретно — на плоскость языка искусства, художественного языка, можно сказать, что в любом из экспериментов Авангарда присутствуют три семиотические ипостаси. Все три неразрывно связаны друг с другом. Первая, семантическая, имеет дело с «революционным содержанием» и взаимообусловлена второй, синтаксической, ипостасью, т. е. областью «эволюционных форм». Так, всем многочисленным новшествам Авангарда в области форм (словотворчество, «первоформы» супрематизма, архитектурные конструктивизма) сопутствовало бурное развитие семантики. Но, пожалуй, «главное главного» была третья ипостась, в семиотической терминологии — прагматическая, а по сути — ипостась самого творца, связующего своим творчеством форму с содержанием. Именно из этого глубинного центра берет свое начало революционный импульс.

Василий Розанов, в целом критически отнесшийся к социальному моменту русской революции, как-то заметил: «Революция имеет два измерения — длину и ширину: но не имеет третьего — глубины. И вот по этому качеству она никогда не будет иметь спелого, вкусного плода; никогда не «завершится» <...>»²⁴. «Глубинная» перспектива революции — прерогатива людей духа, людей творчества, и в отличие от триумфаторов политического переворота, с самозабвенностью пожинающих его сладкие плоды, «революционеры духа» всегда заняты исследованием почв, открытием новых смысловых материков. История показывает, что такого рода поиски чреваты трагизмом. Цензурные и судебные репрессии 30-х годов возвели эту закономерность в ранг необходимости. Однако «вечная революционность» духовной культуры знает о трагизме и что-то более существенное. Настоящее творчество трагично изначально, еще до столкновения его с исторической реальностью. По слову Андрея Белого, «ко-

²³ Батай Ж. Внутренний опыт / Пер. с франц. СПб., 1997. С. 23.

²⁴ Розанов В.В. Опавшие листья: Избранные страницы. СПб., 2000. С. 30.

рень всех трагических столкновений есть воистину встреча моя с моим собственным “я”» («Революция и культура»). Вот момент непосредственного трагизма: обнаружение себя в себе, человека в человеке, внутреннего человека во внешнем образе. В этот миг зарождается исконное противоречие, изначальный трагизм двойственности, который и определяет духовную структуру художника, а соответственно, и первоструктуру всех его творений. Наиболее точно эта идея была сформулирована Андреем Белым в «Революции и культуре»: «Средь культурных законченных форм и искусство — культурная форма; тем не менее в недрах его совершается революционно-духовный процесс; противоречие в свое время осознано Ницше; и — принято нами. Примирение в трагедии творящей души — здесь процесс сотворения есть кованье меча, долженствующего нам разбить цепи рока, сотканые с прошлым: продукты, созданные нами и очертившие уплотневший магический круг; встреча с роком как с собственным двойником есть огромная сила трагедии; раздвоение в жизни искусств примиряется в осознании раздвоения “я” человека: его высшее “я” начинает борьбу с косным “я”. От исхода борьбы изменяется все течение творчеств отставшей культуры; столкновения революции и культуры — диалог двух “я” человеческих в проявлениях общественной жизни».

Альманах «Скифы»

Разноликость русской культуры революционного периода (1910–1920-е гг.) вряд ли может быть подведена под один знаменатель. Такие определения, как «Серебряный век» или «духовный ренессанс», безусловно, очень емкие, все же описывают явление предикативно, как что-то известное, плюс некое новое качество: «Серебряный» — значит, отталкивающийся от «Золотого», «духовный ренессанс» — от, возможно, «духовного средневековья» или же от «ренессанса классического». В то время как чувствуется необходимость *сущностного* определения этого уникального периода в искусстве. Во многом такому требованию отвечает термин «Авангард», дающий феноменологическую характеристику новой эпохе, означающий сам дух новаторства, дух жизнетворчества на фоне глубокого кризиса культуры, сознания, жизни. «Авангард» — не только термин эстетики, поэтики, семиотики, это термин мигрирующий из науки в науку, сохраняющий при этом свою целостность²⁵.

Все материалы, представляемые в данном блоке книги, несомненно, подпадают под определение авангардных. Однако они им не исчерпываются. Каким бы ни был удачным научный термин «авангардизм», он так или иначе оказывается внешним, он прививается нами, как исследователями, довольно механическим образом. Поэтому перед нами встает вопрос: а можно ли выбрать что-то наподобие термина из мыслительного аппарата самих представленных авторов. Без сомнения, у каждого из них свои начала и свои приоритеты. Но в реальной жизни, в конкретной творческой деятельности не могли не образовываться какие-то объединяющие принципы, которые

²⁵ Заслуживает внимания также предложенный Вадимом Козовым термин «искусство катастрофы» (и, как вариант, — «искусство разрыва»), определяющий нить жизненно-поэтических исканий от С. Малларме и М. Цветаевой до А. Мишо и М. Бланшо. См. его книгу: Поэт в катастрофе. М.; Paris, 1994. Огромный интерес также представляет концепция французского искусствоведа Ф. Серса, согласно которой Авангард начала века следует именовать «радикальным авангардом» (или «первоначальным авангардом»). См.: Серс Ф. Тоталитаризм и авангард. В преддверии запредельного / Пер. с фр. М., 2004.

бы становились общими ценностями для всех и каждого. Такие принципы и могли бы стать терминологическим импульсом для нас, исследователей. В данном случае мы взяли в качестве такого концептуального «пучка» идею «Скифства», провозглашенную открыто в 1917 году группой сподвижников во главе с Андреем Белым, и развиваемую, сознательно или подспудно, в течение 1920-х гг. целым рядом писателей и художников. «Скифство» не было ни литературным течением, ни направлением в искусстве, ни даже культурным «кодом». Скорее, это был один из «внутренних сюжетов» творческой эволюции искусства первой трети XX века. Публикуемые тексты — попытка проследить перипетии этого неявного сюжета в его органическом развитии. Цель этих публикаций — показать живое движение мысли у самобытных, но идейно пересекающихся авторов; тончайшую переплетенность мотивов и тональностей в смежных опытах: у поэтов, художников, теоретиков. В нашу задачу входит показать не разноеобразие, а *разногласицу*. В том смысле, когда говорят о «разноголосице птиц в лесу» (к слову, зоологами признано, что несладкое на слух обывателя пение птиц на одном участке леса на самом деле является тонко гармонизированным концертом...).

* * *

Летом 1917 года в Петербурге вышел первый сборник-альманах «Скифы». Идейным вдохновителем и главным редактором издания выступил Разумник Васильевич Иванов, известный в ту пору литературный критик, публицист и философ. Именно он сплотил на первом этапе вокруг себя наиболее выдающихся деятелей искусства и мысли двух российских столиц с целью оповестить русский мир о новых веяниях в области литературного слова, эстетической теории и философствования. Заявленная в ряде материалов сборника, а в остальных — прозвучавшая между строк, идея о необходимости коренной переоценки многих незбылемых до того времени ценностей, начиная от на первый взгляд узкоспециальных филологических проблем и заканчивая вопросами жизни в самом обширном понимании, — эта новая соборная концепция стала манифестом так называемого «скифства».

Необходимо с порога оговориться, что «скифство» не было для участников этого альманаха наименованием для общих, бесспорно разделяемых всеми и каждым, творческих установок. Не являлось оно также ни политической программой, ни, с другой стороны, неким эзотерически исповедуемым тайным учением, хотя у некоторых сподвижников «скифства» обращение и к идеологическим, и к мистическим сферам на индивидуальном уровне могло присутствовать. Имя «Скифы» стало обозначением некоторого живого сообщества, «тесного кружка родных по духу людей», в котором любые формальные связи просто не принимались во внимание, объединяющим же началом служила общая воля к преображению, преображению мира посредством духовного опыта и преображению себя во славу мировой души. Содержание данного сборника мыслилось авторами как «глубоко «непримиримое»», по-настоящему бескомпромиссное, «не по внешней форме своей, а по сущности, по духу, эту сущность проникающему».

Как говорилось во введении к альманаху, публикуемом нами ниже, «всеобщей задачей дня» для «скифов» стало искание «непримиримого и непримиримого духа» во всех кругах жизни и творчества: в искусстве, в науке, в религии, в политике. На каждую из страниц, будь то статья или поэтическое произведение, лег отблеск излучаемого мятущимся духом свечения, называемого «вечной революционностью». Призыв «духовных скифов» — а это был действительно «призывной клич», но отнюдь не руководство к действиям — состоял в том, чтобы при любом «внешнем» изменении

вещей (революции формальной), не переставал возгораться жар поиска глубинного. Вот почему смена режимов, переворот общественный, не были для «скифов» магистральным импульсом к размышлениям, в отличие от множества приспешников, их современников, которые с мещанским довольством приветствовали выгодные для них новые политические условия. На «скифской» повестке дня стояло нечто существенно более тревожное — перемены во внутреннем порядке мира, во вселенной человека.

Итак, сборник открывался вводной статьей двух главных редакторов — С.Д. Мстиславского и Р.В. Иванова-Разумника. В ней мы читаем о «Правде скифа» и вообще о скифском духе, духе народа, который всегда в бою, который всегда «готов на мятеж» и лук которого — его сущность, вечно вольная и дерзновенная. Скиф противопоставляется при этом не эллину, как это делалось со времен Геродота, а «радующемуся мещанину», рядящемуся «самозванно в эллинские одежды». Таким образом, новый человек, по мысли Иванова-Разумника, должен отрицать не прошлое — в лице эллинизма — а *пошлое*, все «бескрылое и серое», преклоняющееся перед духом Соглашательства, т. е. именно то, что воплощено в образе «всесветного Мещанина». Этот вечный, «безустанный враг Скифа» губит искусство, низводя его до эстетства, порочит науку, превращая ее в сухую «схоластику», и до неприличия искажает суть революционности, заменяя ее на деле «мелким реформаторством». Миссия «скифа» такова, что в противоборстве с бесчинствующей буржуазностью мысли ему необходимо обладать абсолютно новым сочетанием качеств: священным безумием и, в то же время, светлым и ясным умом. А значит, должны прийти воистину новые люди творчества.

Собственно, направляя свой призыв в будущее, авторы манифеста «Скифов» уже ощущали приход таких новых людей. Среди приглашенных Ивановым-Разумником к участию были А. Белый и А.М. Ремизов, А.М. Авраамов и Л.И. Шестов, Ф.К. Сологуб и Н.А. Клюев, С.А. Есенин и К.С. Петров-Водкин (последний выступил как оформитель сборников). Чтобы продемонстрировать идейную панораму «Скифов», имеет смысл рассказать более подробно о содержании сборника, о его авторах.

Будущим культуртрегером «скифского течения» и одновременно его самым глубоким творческим идеологом был писатель Андрей Белый. Вообще, будучи, по признанию многих, одним из самых трагичных персонажей русской культуры начала века, Белый сыграл роль особой важности для многих векторов авангардного опыта. Горизонт его влияний простирался от самых общих тенденций в русской мысли, таких как «религиозный ренессанс», среди представителей которого можно назвать П.А. Флоренского, А.Ф. Лосева, Ф. Степуна; до сугубо специальных достижений в науке и искусстве (статистическое стиховедение, с одной стороны, и новые техники стихосложения — с другой). Явную или неявную преемственность его художественного опыта демонстрировали кубофутуристы и обэриуты, акмеисты и имажинисты. Фигура Андрея Белого олицетворяла для большинства его современников предельное напряжение человеческого Духа (Марина Цветаева назвала его «Пленным духом») в отдельном творческом индивидууме.

Для Иванова-Разумника, вдумчивого общественного и литературного критика, Белый был, наряду с Блоком, «вершиной» русской литературы, бесстрашным покорителем ее идейных высот. Два огромных тома их взаимной переписки (Блок — Белый, Белый — Иванов-Разумник) служат ярким документом многолетнего общения близких по духу мыслителей. Именно из переписки мы узнаем о желании Иванова-Разумника выпустить «скифский» сборник. В письме от 5 октября 1916 г. он просит Белого выслать для опубликования в нем только что написанный роман «Котик Летаев». В результате дальнейших переговоров для первого альманаха «Скифы» Белым готовятся также цикл стихов «Из дневника», небольшая заметка «Песнь Солнценос-

ца», посвященная одноименному стихотворению Николая Клюева, и значительного объема трактат под названием «Жезл Аарона (О слове в поэзии)».

На первый взгляд, ничего специфически «скифского» во всех этих текстах мы не находим. Действительно, скифские мифологические мотивы в них отсутствуют, также ничего не говорится о революции, к которой, собственно, приурочен выход альманаха. Между тем данные тексты Андрея Белого, а именно — «Котик Летаев» и «Жезл Аарона», представляются нам самыми ценными из всех публикаций альманаха. Первый — совершенно особый по форме и тематическому содержанию роман, второй — научная поэма, могущая рассматриваться двояко — как научное исследование и как чисто художественное произведение. Здесь революционность обнаружима в глубинных пластах языка, на котором написаны эти тексты. Публикуя друг за другом первую часть романа и — целиком — не переиздававший повторно теоретический труд А. Белого, мы стремимся показать живое движение мысли писателя на примере двух его маргинальных произведений, а также переключки, вспыхивающие при сопоставлении этой *индивидуальной* динамики с параллельными опытами других авторов (см. ниже).

«Котик Летаев»: нужно ли показывать недра?

В сборниках «Скифы» был впервые полностью напечатан третий роман Андрея Белого «Котик Летаев», с подзаголовком «Первая часть романа “Моя жизнь”»²⁶. Жанр этого произведения был определен самим автором как «симфоническая повесть». Действительно, необычная композиция текста, в соответствии с которой фигурные параметры расположения словесного материала (типографика) и музыкальность его формы задействовались наравне с привычными стилистическими средствами, плюс тотальная ритмизованность речи потребовали новой жанровой характеристики. Уход от традиционных шаблонов построения прозы, общая «сумбурность» изображения поставили читателей и исследователей перед вопросом создания новой оптики чтения. Однако за формальной новизной «Котика Летаева» стоял еще более смелый прорыв в содержательной области.

Повесть посвящена воссозданию мира детских переживаний, описанию эволюции детского сознания. Никому до Белого не приходило в голову сделать свои мимолетные детские впечатления темой поэтического творчества. Неудивительно, что самая распространенная реакция на этот художественный жест Белого среди его современников — оторопь и недоумение.

Внимание автора в «Котике Летаеве» сосредоточено на внутреннем мире героя, то есть самого Андрея Белого в его детском опыте, на формировании и становлении его самосознания. По замечанию К. Мочульского, в данном произведении «Белый находит свою тему: осознание загадочного “я”, странного “бытия”» (*Мочульский К.В. Андрей Белый // Мочульский К.В. А. Блок, А. Белый, В. Брюсов. М., 1997. С. 333.*). Сам

²⁶ О «Котике Летаеве» А. Белого — следующая специальная литература: *Anshuetz C. Recollection as metaphor in Kotik Letaev // Russian Literature. 1976. Vol. 4. № 4; Janecsek G. The Spiral as Image and Structural Principle in Andrej Belyj's Kotik Letaev // Russian Literature. 1976. Vol. 4. № 4; Силард Л. Между Богом и грамматикой // Andrej Belyj: Pro et contra. Milano, 1986; Пискунов В.М., Александров Н.Д., Пархоменко Г.Ф. Становление самосознающей души // Белый А. Собрание сочинений. Котик Летаев. Крещеный китаец. Записки чудака. М., 1997; Юрьева З. Творимый космос у Андрея Белого. СПб., 2000 (гл. VII); Какинуца Н. «Котик Летаев» Андрея Белого: влияние языка на развитие формы познания мира // Андрей Белый. Публикации. Исследования. М., 2002.*

автор пишет в предисловии: «Мне тридцать пять лет; самосознание разорвало мне мозг и кинулось в детство. Прошлое протянуто в душу. На рубеже третьего года встаю пред собой... Самосознание, как младенец во мне, широко открыло глаза и сломало все — до первой вспышки сознания... Смысл есть жизнь, моя жизнь. Передо мною первое сознание детства — и мы обнимаемся: “здравствуй, ты, странное!”» Важным в этой метафизике детства является то, что под психологией ребенка скрывается целая мифология, даже космогония. Слово, которым овладевает в своем взрослении ребенок, — стихийный элемент творческого познания. В «Котике Летаеве» претворилась концепция Андрея Белого о происхождении и о «внутреннем смысле» слова. Беспрецедентность идей, выраженных в повести, отмечалась Сергеем Есениным в его восторженной рецензии 1918 года под названием «Отчее слово»: «Мы очень многим обязаны Андрею Белому, его удивительной протянутости слова от тверди к вселенной <...> В «Котике Летаеве» — гениальнейшем произведении нашего времени — он зачерпнул словом то самое, о чем мы мыслим только тенями мыслей...»²⁷.

На данном этапе может возникнуть вопрос: а как все это связано с революцией? Как мы уже говорили, революция в искусстве не возникает на пустом месте. Духовная революция не есть чистое ниспровержение. Революция предполагает возврат к истокам, а значит, предполагает *эволюцию* в сознании художника. Преобразование сознания, по Белому, происходит в результате потрясения, взрыва: «потрясение иногда, отрывая сознание от обычных предметов, погружает его в круг предметов былых впечатлений; и — возвращается детство.

Только этот *возврат — по-иному*» («Котик Летаев»).

Этот «возврат в детство» — вариация на тему «извечного возврата» Ницше. «По-иному» же здесь означает — на новом витке.

Художественное открытие Андрея Белого состоит в том, что ему удалось в «Котике Летаеве» показать эволюцию мира как эволюцию сознания (в этом смысле произведение это не столько «антропософское», сколько «антропологическое»). А эволюцию сознания вывести из эволюции языка. Возможно, главным героем повести является язык. В самом деле, здесь описывается процесс овладения Котика языком. Смысловым центром повести является влияние его развивающихся языковых способностей на форму познания окружающей действительности. В слове Котик воссоздает для себя окружающее его извне и изнутри. Причем этот процесс носит спиралевидный характер. Познающее сознание маленького Котика поэтапно расширяет горизонт наблюдения за внешним миром, описывая разрастающуюся спираль. Начиная с точки возникновения самосознания, Котик все больше узнает круг или сферу своего обитания: детскую комнату, квартиру родителей, соседние квартиры, Москву, усадьбу Касьяново и т. д. Белый показывает, что стадия развития языка совпадает со стадией эволюции самосознания, а этапы становления самопознающего «я» тождественны этапам становления космоса. Последнее обстоятельство позволя-

²⁷ Есенин С. А. Собр. соч.: В 6 т. Т. V. М., 1980. С. 161. Язык Котика-ребенка, играющего метафорическими значениями слов, жонглирующего звуками и грамматическими формами, напоминает «заумный язык» в трактовке В. Хлебникова. Описывая ребенка, играющего в куклы, Хлебников говорит, что для детей куклы — настоящие «словесные игрушки»: «Отсюда понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира <...> слово — звуковая кукла, словарь — собрание игрушек» («Наша основа»). У многих футуристов (исключая Хлебникова), впрочем, интерес к словесной эквилибристике зачастую превращался в «забавный прием». По этому поводу тот же Есенин высказался так: «Футуризм, пропищавший жалобно о “заумном языке”, раздавлен под самый корень достижениями в “Котике Летаеве”, и извивы форм его еще ясней показали, что идущие ему вслед запрягли лошадь не с головы, а с хвоста» (Указ. соч. С. 162).

ет В.М. Пискунову охарактеризовать «Котика Летаева» как «самую космологическую из книг Белого»²⁸.

«Котик Летаев» — грандиозная эпопея о становлении самосознающей души. Произведение это революционно по существу: мир, описанный в нем, устроен по каким-то особым, иным законам, отличающимся от традиционных представлений о мире. Мир предстает как бы вывернутым наизнанку. Все внутреннее его пространство оказывается на виду, предстает во всей своей изначальной бесформенности, хаотичности. Понятия личности, сознания, языка, считавшиеся доселе некими механическими абстракциями, философскими категориями, обнаруживают свою органическую, стихийную природу, организуются в живой связи с опытом (ощущениями, чувствами, действиями). Михаил Гершензон, откликнувшийся в печати на «Котика Летаева», подметил, что в отличие от скульптора, не нуждающегося в знаниях анатомии и показывающего нам лишь игру мускулов под кожей, Андрей Белый «удалил кожу, мышцы, он вскрыл страшные и безобразные недра — они лежат открытые пред нами и живые, в своей ужасной змеиной подвижности». «Есть что-то жуткое в этом зрелище, точно на глазах у нас извиваются, клубятся, растут тупые и могучие змеи, пухнут и опадают и кусают друг друга беззвучно. Эти змеи — в нас, они же преображаются в ангелов нашей мечты и поют нам райские песни поэзии, из них рождаются образы нашего строительного разума; но сами, сами они — как ужасы!».

Недра души, вскрываемые Белым, оказываются за пределами классического канона красоты. «Нужно ли показывать недра? — спрашивает Гершензон. — Мы до сих пор не умели и не хотели их видеть; если нашелся человек, который умеет, значит, это нужно, значит, пришел срок нам их видеть». Созрела очередная художественная задача, посеянная в европейской мысли еще Ницше и Бергсоном, разрешить которую взялся Андрей Белый. Гершензон констатирует: «Это дело теперь не только нужно, но им одним может быть спасена культура, ибо поистине пришел ее последний час». Необходима культурная революция: «раскрыть недра — впервые в истории человечества». В цитируемой заметке, которая так и называется — «Недра», М. Гершензон дает, пожалуй, самую справедливую оценку творчеству Белого:

«Повесть Андрея Белого «Котик Летаев» — необычайное явление не литературы только, но всего нашего самосознания. Быть может, впервые нашелся человек, задавшийся дерзкою мыслью подсмотреть и воспроизвести самую стихию человеческого духа. Потому что стихия эта в своем ядре есть некий вихрь, который чрез бесчисленные уплотнения и воплощения создает все телесные и духовные формы человеческой жизни; и если искусство никогда не довольствовалось изображением внешних проявлений духа, если оно во все века стремилось вскрывать глубины, — то в сердцевину, в огненный центр бытия, никто не пытался проникнуть, по крайней мере сознательно. Андрей Белый — первый художник, который поставил себе эту цель»²⁹.

Если говорить о мировом опыте, «Котик Летаев» стоит в одном почетном ряду с такими великими творениями, как «В поисках утраченного времени» М. Пруста, «Улисс» Дж. Джойса, «Патерсон» У.К. Уильямса, «Человек без свойств» Р. Музиля, «Тошнота» Ж.-П. Сартра. Каждое из этих произведений по-своему выполняет художественную миссию по вскрытию недр человеческого опыта. И в каждом — мы наблюдаем чудесное преображение художественного языка.

²⁸ Пискунов В.М., Александров Н.Д., Пархоменко Г.Ф. Становление самосознающей души // Белый А. Собр. соч. М., 1997. С. 7.

²⁹ Гершензон М. Заметки о Пушкине. I. Недра // Биржевые ведомости, Утр. вып., 1916, № 16010, 30 дек. С. 7.

Пожалуй, последнее, о чем необходимо сказать относительно «Котика Летаева», касается мотива творения. Герой повести — маленький Котик Летаев — являет собой, помимо всего прочего, образ поэта, творца. Ребенок, ищущий слова для передачи своего опыта, — в сущности, художник, вечно находящийся в поиске нужного ему символа. Попытки овладения речью в младенческие годы могут служить прообразом любого творческого акта (вплоть до божественного). Как пишет по этому поводу Л. Силард, «образ ребенка, овладевающего именами, — это не только модель сознания поэта, <...> но и модель *творческой стадии любого креативного сознания*, способного к интуитивному, а не рационалистическому постижению мира»³⁰.

Итак, суммируя все сказанное, можно заключить, что «Котик Летаев» раскрывает идею творения сразу на трех уровнях. Первый — это «сотворение мира», второй — «сотворение сознания», третий — «сотворение самой повести». Все три уровня тесным образом сплетены друг с другом, поэтому сам текст повести может быть уподоблен эмбриону, или «шару, многоочитому и обращенному в себя».

Эмбрионика слова: «Жезл Аарона» Андрея Белого

Без сомнения, Белый совершил гениальный в истинном смысле слова эксперимент, создав произведение о философии языка, о «Слове, создавшем мир». Но если его повесть «Котик Летаев» известна достаточно широко (она несколько раз переиздавалась в России и за рубежом, была переведена на иностранные языки, подробно откомментирована исследователями), то другое сочинение этого же автора, посвященное проблеме Слова, — «Жезл Аарона» — не получило до сих пор достойной оценки ученых и простых читателей. Между тем это «странное» произведение, находящееся на границе жанров, являет собой плод редкостного вдохновения его автора и представляет исключительный интерес для понимания внутренних процессов в русской авангардной поэтике революционных лет.

Окончательному варианту текста, вошедшему в 1-й сборник «Скифы» и в таком виде публикуемому нами ниже (в новой орфографии), предшествовал конспект лекции под тем же названием, прочитанной Андреем Белым в Петербурге. Трактат «Жезл Аарона» должен был составить основу не вышедшей в свет 4-й части цикла Белого «На перевале», анонсировавшей под заглавием «Кризис слова». В это время (1916–1918-е гг.) писатель активно работал над своей книгой «Кризис сознания», в которую планировал включить среди прочих свои статьи «Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры», небольшую заметку «Песнь солнценосца» из 2-го сборника «Скифы», а также статью «Революция и культура» (публикуется нами ниже) и «поэму о звуке» «Глоссолалия». Сама книга в конце концов не вышла, а почти все упомянутые ее части были изданы в виде брошюр.

В 1918–1920-х годах в Петербурге были напечатаны три статьи, написанные А. Белым под общим заглавием «На перевале». В первой, называвшейся «Кризис жизни» (П., 1918), писатель наметил тему, которую будет развивать в ближайшие годы, — тему всеобщего излома ценностей и необходимости «внутренней революции». Мирская война, пишет Белый, убила душу мира, забив фатальный клин в человеческое сознание. Следственно, чтобы воскресить целостное мирозерцание, нужно переосмотреть самые фундаментальные принципы жизни и творчества. «Мы переживаем кризис сознания и, стало быть, кризис мира», — заключает он. Этот кризис разраста-

³⁰ Силард Л. Между Богом и грамматикой // Силард Л. Герметизм и герменевтика. СПб., 2002. С. 266.

ется не только горизонтально, в наблюдаемых социальных проявлениях, но затрагивает также и вертикаль, усугубляясь духовным гниением: в мысли, в искусстве, в языке. «Кризис жизни» вызывает цепную реакцию, порождая «Кризис мысли» и, далее, «Кризис культуры» (две соответствующие брошюры вышли в 1918 и 1920 гг.). Будучи художником слова, Андрей Белый не мог не увидеть за всеми этими «кризисами» еще одного, не такого очевидного, однако для мира искусства самого серьезно — «Кризиса слова». О последнем как раз и идет речь в статье «Жезл Аарона».

Первое, чем обращает на себя внимание этот текст А. Белого — его необычная форма. С жанровой точки зрения это одновременно и философский трактат, и филологическое исследование, в одно и то же время — поэма о слове и мифологическое повествование о нем. Особенность языка «Жезла Аарона» состоит в том, что, не будучи строго научным, логически-дедуктивным, он пытается описать мир фактов как бы «обходным путем», при этом «обход» совершается через глубоко скрытые истоки этих фактов, т. е. этот язык заглядывает немного глубже, чем на то способно научное изложение. Слова в тексте употребляются не в строго определенных смыслах (как это свойственно науке), смысл их постоянно колеблется, вибрирует. Но в этом-то колебании, в этой семантической, или ритмической, амплитуде и лежит установка автора. Текст разрастается не линейно, от одних посылок к другим, а скорее напоминает произрастание дерева, при котором все новые и новые ростки смысла пробиваются в самых неожиданных местах (не замечаемых подчас при первом чтении). Изложение материала ведется вертикально, как в поэтическом произведении. В принципе для Андрея Белого такие стилистические арабески характерны в большинстве его творений, и, возможно, здесь больше подошел бы его же собственный образ «темы в вариациях». И если главной темой здесь выступает Слово в поэзии (таков подзаголовок, данный им «Жезлу Аарона»), то расходящиеся от этого концептуального центра семантические круги (выход на проблемы «смысла», «ритма», «метафоры», «мифа») варьируют основной мотив на музыкальный манер.

Один из главных вопросов, поднимаемых в «Жезле Аарона» — преодолеваемы ли границы сознания? И какую роль в этом преодолении играет язык? В чисто художественной форме Белый уже ответил на этот вопрос — в «Котике Летаеве». Там обнаружилось, что граница сознания — это граница языка (ср. с известным изречением Л. Витгенштейна «Границы моего мира определяются границами моего языка»). И если «Котик...» являет нам повесть о языке в его филогенетическом становлении, то «Жезл Аарона» представляет собой трактат об эмбриональной фазе языка, фазе его творческой эволюции в сознании поэта.

По всей совокупности описанных признаков «Жезл Аарона» Андрея Белого очень напоминает «Разговор о Данте» О. Мандельштама. В ряду текстов такого неординарного плана можно упомянуть также «Штемпель: Москва» С. Кржижановского, «Гольфстрем» М. Гершензона, научно-поэтические вещи В. Хлебникова и К. Малевича. Из истории мировой культуры можно вспомнить Лукреция с его поэмой «О природе вещей» и Буало с «Искусством поэзии». Все эти тексты носят синтетический характер, на равных принадлежа к научному, и к художественному дискурсам.

Поэт Вячеслав Иванов, отозвавшийся в печати на «Жезл Аарона», нашел данное произведение во многих местах «неудобо-вразумительным». Этот «недостаток» стиля статьи объясняется, с позиции Иванова, «незавершенностью процесса мысли, предлежащей нам в стадии своего роста, образования, постепенного высветления»³¹. Надо

³¹ Иванов Вяч. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова // Научные известия, сб. 2. М., 1922. С. 50.

сказать, что это недостаток — только с точки зрения Вяч. Иванова, с нашей же точки зрения, в «незавершенности», процессуальности — сила этого текста, его, если угодно, лингвистическая энергетика. «Смешение интуиции и анализа, дискурсивности и импрессионизма в методе исследования и описания», усматриваемое рецензентом в «Жезле...», представляет, по нашему убеждению, глубинное новаторство данной работы, впрочем, это относится и ко всему творческому методу Андрея Белого в целом. Нельзя не согласиться, впрочем, с другим высказыванием Вяч. Иванова насчет данного текста: «Автор доводит нас до грани, за которою начинается «герметизм» статьи, в собственном смысле мистической доктрины. Эти намеки понятны читателю лишь в меру *созвучности его внутреннего опыта с сокровенным мироощущением автора*»³² (курсив наш). Бесспорно, любой текст такого характера требует от читателя встречного участия, буквального «оживления» в смысл текста. При его восприятии происходит как бы камертонное, пробное настраивание читательского сознания. Этот текст вызывает к доосмыслению, доработке со стороны читателя. Только при таких условиях его внешне сумеречный, герметичный смысл становится внутренне ясным, озаряющим.

В попытке реконструировать содержание «Жезла Аарона» попробуем, двигаясь по его смысловым водоразделам, вкратце наметить очертания его внутреннего сюжета.

Белый начинает свою речь с вынесения диагноза всей современной ему культуре слова: «наша речь потеряла свой смысл». Не смысл вообще — «свой смысл», ибо «индивидуально текущая мысль атрофирована» Слова, которыми пользуются люди, превратились в этикетки, в пустые знаки, утратившие свои исконные контуры, свою первоначальную конкретность. «Некогда, — здесь Белый отсылает ко временам, когда магия языка была тканью действительности, — все слова были значимыми», в каждом слове кипели образы, бурлила жизнь. Сейчас же мысль в том виде, в каком ее пытаются выразить логики и философы, попросту не поспевает за действительностью. Критика Белого направлена в первую очередь на современное ему философствование. Фиксируя лишь внешние, статические признаки изменений, философские термины упускают из виду глубинную, динамическую перспективу происходящих явлений. Современное мышление при помощи логических терминов — «суррогатно, раз течение слов не соответствует течению смысла». В своем якобы стремлении к ясности философская терминология обрывается искусственными, «химерическими» значениями: «это пляска теней, увлекающих в эфемерный свой мир, в неживую механику звуковых повторений, очень поздних и нарочито составленных; тело и слово здесь умерли; еле дышат одни окончания — «с т ь» или — «и з м», — окончания, намекающие на какие-то бледные иллюзии смысла». Такому «здравому смыслу» Андрей Белый противопоставляет смысл «ритмический», призванный выразить «ритм подлинно мысли». Новое, живое слово поэзии, должно, подобно жезлу Аарона, изойти цветами значений. Это будет слово, проросшее из живой души художника, «слово-жезл», а не слово-«палочные удары сентенций», каким оно предстает в современной философской терминологии.

Подобно Ницше, искавшему образы будущего в древних языческих мистериях, Белый вдохновляется «первичной, мифической свежестью живого, народного слова». Не случайно фигурой исключительной важности являлся для Белого А.А. Потебня, посвятивший немало своих изысканий именно роли фольклорного слова в

³² Иванов Вяч. О новейших теоретических исканиях в области художественного слова. С. 51.

мифическом и поэтическом творчестве. В своем труде «Мысль и язык» Потебня отмечал: «Слово есть первообраз и зародыш позднейшей поэзии и науки», — имея в виду творческую, энергичную сущность языка. «Под терминологической отчетливостью слов, как под остывшей земною корой, слышится Потебне вулканическое безумие, и в нем — жизнь слова», — пишет Андрей Белый в очерке, посвященном Потебне и его философии языка. Посредующее звено между формальной «отчетливостью» и содержательным буйством смыслов видится Потебне во «внутренней форме слова». Как раз утратой этого внутреннего измерения слова и объясняет Андрей Белый кризис поэтического языка: «Смысл народного слова — внутри звука корня; некогда принимал этот смысл многообразие очертаний и жестов в многообразии внутренних своих изменений: в перебегах приставок и окончаний; в абстракции, возлежащей на слове, не явлен он: он — внутри». Идеи Потебни оказываются актуальными для поисков новой поэзии. Не удивительно, что А. Слонимский называет «Жезл Аарона» — «поэтической вариацией на теорию Потебни о слове»³³.

Как рождается живое слово в поэзии? Чтобы выяснить это, надо пережить первобытного человека, овладевающего речью при контакте с действительностью. Перед ним — две стихии: природа и дух, два мира: внешний и внутренний. «Внутреннее движение души сочетается с пересозданной природой в пластичную форму: в звук слова». Звуки внешнего мира переживаются сначала телесно: «Воспроизведение звука природы гортанью — начало познания» «<...> в приспособлении гортани, в умении управлять языком струей воздуха и т. д., в умении слагать слово — начало науки; душа овладевает телесностью: ее заговаривает». Уплотнение звуков речи осуществляется в корнях слов: «Корни слов — результаты творческих упражнений в искусстве познания; они — магия; корни слов суть умение выражать нутром духа стихии при помощи звука...». Так возникает творческий образ действительности. Оpozнание мира в слове «есть впервые создание действительности».

С первым словом рождается и первая метафора, ведь метафора — это не только соединение образов. Уже соединение множества звуков в единство являет нам прото-метафору. «Корень слова — метафора сама по себе; и она не нуждается в образном пояснении; корень слова — метафора всех позднейших метафор, отсюда восставших...». Момент рождения корня слова, первой метафоры совпадает к тому же с образованием мифа. Вот почему первоначальное слово не только метафорично, но и мифично: «любая метафора заключает потенцию мифа». Но любая метафора, равно как и любой миф, появившись на свет, не прекращает своего развития, наращивая все новые и новые значения вокруг корневого смысла. «Корень слова — метафора сама по себе; и она не нуждается в образном пояснении; корень слова — метафора всех позднейших метафор, отсюда восставших; и — миф суммы мифов, расцветших из суммы метафор; корень слова есть корень огромного, многоветвистого древа значений, покрытого неисчислимостью листьев — позднейших движений динамики мысли: соединение природы и духа осуществило себя в непрерывном деторождении; первый смысл (корневой) измеряем по образцу и подобию этой первой метафоры; противопоставляем он и безличию духовной стихии, и мертвой природе; смысл — демон слова, соединяющий смыслы и звуки; у поэзии с философией — одна общая муза: премудрость, София».

Упоминание Андреем Белым в данном контексте символа Софии — не просто стилистическое украшение. София — христианский образ Лучезарного Духа — символизирует Свет Мысли, всепроницающий и всеозаряющий. Благодаря этому боже-

³³ Слонимский А. Скифы. Сборник 1-й // Вестник Европы. Пг. Сентябрь—декабрь 1917. С. 112.

ственному Свету мы ощущаем явления в целостном комплексе. София, объясняет Белый в другой своей статье, — «Слово, составленное из многообразия букв, где знак, буква, эмблема, система есть один только жест переливчатой жестикуляции ее цельного образа, где мозаика тысячевидных систем начинает играть живой целостностью...» (Белый А. О Софии-Премудрости // Новый журнал, 1993, кн. 190–191. С. 418.). Отсюда корень слова понимается не строго грамматически, как часть слова, а скорее органически — как корневище, как бьющий источник смыслов. Извивающийся, но тем не менее сохраняющий целостность и проносящий ее сквозь пространство и время, корень, или «внутренний образ», скрепляет собой любые антиномии, свойственные слову: содержание и форму, ритм и смысл, логическое и звуковое (дневное и ночное) значения, мир и мысль. Осиянный софийным светом, корень слова представляет собой многоликое единство.

Среди множества мифов, произрастающих из метафор, один выделяется Белым особо — это «миф о слове». В нем «схвачена символика таинных действий, текущих внутри корня слова». Это — слово о самом слове. Первосюжетом этого мифа является аркадский культ Гермеса, «владыки словес», видоизменяющегося затем до три-имянного Гермес—Логиос—Космос. Из герметичного культа вырастает целая философия Логоса. «Мудрость высокого герметизма продолжается ныне в суждениях о логическом Логосе». Как примирить две враждующие тенденции современной мысли: звуковой футуризм, с одной стороны, и «фетишизм научных понятий» — с другой? Можно ли, не отрицая их, найти какой-то третий путь словесного творчества? «Футуризм и логизм (звуки слов, смыслы слов) примиряемы в наши дни не возвратом к природе первично рожденного слова и не возвратом к первично-рожденному мифу, а углублением, обострением антиномии слов до сознания, что место логики не в том плане, где логика положила свое бытие, а в ином, более коренном, — до сознания, что звуковая значимость не есть форма гласящего звука, а — смысл его; может быть, в смысле звука и в смысле конкретно-логическом пересечение звука и логики явит подземное слово в дневном своем виде; может быть, смысл абстрактного термина зацветет, точно жезл Аарона».

Новое слово родится из соединения философии и поэзии, из примирения понятийной логики и звукового эстетизма. «Логику следует углубить свою логику — от представления о ней, как единстве рассудка, к представленью о ней, что она — Имя Рек. Ценителю звуков слов следует углубить представленью о звуке до представленью о смысле словесной фонетики: звуковая фонетика в смысле загадана, как умение знать тайну звуков, слагающих храм Бога-Слова». Соображения Белого о духе, присутствующем в слове, оказываются чрезвычайно созвучными идеям имяславцев об Имени Божьем. Да и сам Белый говорит об особом Духе Имени: «Смысл фонетики в имяславстве; имяславство выражает нам опыт, неизреченный доселе: умение слагать Имя Рек; центр души, безымянный доселе, есть знание духовного слова: безымянное нашей души есть Дух Имени». Новая поэзия должна стать духовным творчеством, созидаемым под знамение индивидуального Имени: «... мистика Имени и фонетика Имени — соединяются в нас по-новому в Слово: и это Слово есть Логос, но Логос — конкретный, рождаемый внутренним словом к произнесению вслух; Он распадается в нас на половинках когда-то единого слова, как на страстных перекладинах Жизненного креста. Он же — должен воскреснуть, как Разум, чтобы озарить нам поэзию».

Отвечая на критику в адрес своей поэмы «Глоссолалия», Андрей Белый как-то сделал очень значимую оговорку: «Критиковать меня научно совершенно бессмысленно». Данная фраза вполне справедлива и для «Жезла Аарона»: перед нами текст,

противящийся всякому научному анализу. Но, с другой стороны, может показаться, что в нем отсутствуют и чисто художественные признаки. Однако оба эти обстоятельства имеют силу, лишь только если рассматривать это произведение в традиционной оптике. По сути же, мы имеем дело с некоторым промежуточным жанром творчества. Можно было бы назвать его: «точная фантазия мысли». Действительно, изложение материала автором ведется не по законам логического развертывания (как это имеет место в классическом научном сочинении, когда одна логическая посылка следует за другой), а как бы по спирали. Каждое новое суждение «накручивается» на веретено главной идеи-символа («рождение поэтического слова»). Читатель, в свою очередь, должен соткать из всех тонких нитей смысла единое полотно (вспомним ранний призыв А. Белого: «Язык, запрядай тайной слов!»). Так, мотивы смысла, звука слов, корня слов, метафоры, мифа накладываются на символические образы Аарона, Софии, Гермеса, Логоса, чтобы составить более полную картину действия слова.

Еще один источник словесности — музыка. «Поэзия будущего — новорожденное слово из музыки». На фоне глубокой тишины прорезается первый звук: «долетает как музыка он, изобразимый во внутреннем жесте». Музыка здесь — негласно звучащая, только предвещающая то, что вскоре станет словом. Это тот внутренний поэтический образ, тот «звучащий слепок формы», о котором говорит также Мандельштам: «Ни одного слова еще нет, а стихотворение уже звучит. Это звучит внутренний образ, это его осязает слух поэта» («Природа слова»). В изначальной глубине явленного слова всегда есть тайное слово: «Слово-собственно — внутренне. Его смысл по отношению к дневным смыслам есть музыка; она кажется нам вулканическим пламенем, бьющим под коростом формы». В таком слове следует искать внутренний облик творца, его скрытую жестикуляцию: «...постигается мимика облика в прорастании внутренних жестов, и поющая музыка в нас суть они; материальное выражение музыки — пульсы влитого ритма в ткани формы: в мускулатуре метрических форм, в выдыхании гласных, в скелете согласного звука!»

Художник, поэт выступает посредником между двумя полюсами — звуковым ощущением (текучей значимостью) и сознанием (знаками как таковыми). Поль Валери выразил эту истину с необычайной проникновенностью: «Между вещью, как она есть, и вещью, чья функция — быть не тем, что она есть, существует посредник <...> Между Бытием и Знанием действует могущественная и бесцельная музыка»³⁴. В связи с этим возникает чисто семиотическая проблема. Мир поэта находится между небом и землей, в сфере, связующей два крайних полюса, — между языком, рассматриваемым как чистая и безмолвная мелодия, и языком, рассматриваемым как система внешних знаков. Образуется особого рода напряжение между звуком слова и смыслом. Встает задача изучения системы поэтической речи, звуковой организации художественного языка: «Инструментовка поэзии — солнечно-разумная речь; у нее — свои знаки; и знаки ее не прочитаны; в предприимчивой гибкости отыскания соответствий меж звуком и мыслью — умение чтения н о в о г о с л о в а в изношенном слове; наш младенец еще не рожден; но мы чувствуем его жизнь в предлежащей утробе словесности; наше новое слово, разъятое в корне и смысле, родит свое слово; термин-дух и природа корней, Зевс и Мая, рожают младенца — Гермеса». Все существующие теории слова — в философии, филологии, словесности — пропускали, по мнению Андрея Белого, самое главное. В них отсутствует «теория: с о б с т в е н н о с л о в а ».

В «задание новой словесности», по Белому, входит, во-первых, выяснение такого, вроде бы специального вопроса, как содержание и форма слова. Новое слово

³⁴ Цит. по изд.: Козовой В. Тайная ось: Избранная проза. М., 2003. С. 278.

поэзии должно быть единством содержания и формы. Единство это, однако, должно быть осознано на иных основаниях, нежели это принято в современной поэзии и науке о ней — поэтике. Содержание и форму «следует переплавить нам... чтоб в иной, третьей плоскости вскрылось подлинное соизмерение». Эта плоскость именуется Белым областью «третьего смысла». В этой области Слово-плоть становится духовным словом. «Сферы “содержание”, “форма” — непересеченные сферы; внутри содержания не встречает нас форма; внутри самой формы отсутствует содержание; соединение их в третьей сфере, где они — одно в духе; соединение — в одновременном разбитии оболочек (понятийной, материальной) на двух половинках разбитого слова; соединение содержания с формой в духе слов, в смысле слов, еще безгласных, глаголющих тайно; внутренне рождаемый голос есть Голос Безмолвия; и его проекции — в материальной “глоссолалии”, в фонетике; и его проекции — в душевно-безгласном, абстрактно-логическом смысле».

Где локализован этот «третий смысл»? В поэзии, пишет Андрей Белый, он выявляем лишь при органическом подходе к существу стихотворения. «Стихотворение есть организм», в котором звуковой материал — «соединительно-тканная система», переливы гласных, градации гласных образуют «систему желез», «ассонансы и особые гармонии в сочетании гласных (регрессии и прогрессии) образуют дыхание», а аллитерации — костную систему поэзии. Поэтический организм — то место, где нам дан «третий смысл», в нем — решение вопроса о том, аккомпанирует ли жизнь звуков формы содержанию переживаний и мысли; если да, — то смысл звуко-мысли, смысл т р е т и й, конкретно-разумный, доказан: и нам остается ему найти “и м я р е к”». У каждой творческой индивидуальности это имя уникально, оно «прорастает» сквозь тончайшие жилы художественного материала. Стих поэта — сложное целое, могущее быть описанным в терминах биологии. Тогда поэтика становится «теорией поэтической жизни». «Можно сказать, что в примитивной метрической форме имеем мы систему движения — “мускулы”; рифмы суть сухожилия, прикрепляющие поэтический организм к кости крепкого звука: к согласным; а оживляющий поэтический организм внутри метра заложенный ритм есть пульсация кровеносных сосудов поэзии; и подобно тому, как тончайшие капилляры пронизывают, оплетают, вплетаются в органы, проникая их существо, так и ритм (глубочайше нескрытое для сознания начало поэзии, ее “с о н б е з г р е з”) органически связан с суммой тканей формы; единство ритмических модуляций поэта и есть его сердце, противоположное началу абстракции, голове; если бы между безднами верхней и нижней поэзии, не сказуемой в поэзии мыслью и не сказуемым, безобразным ритмом, отдаленными друг от друга огромною толщею промежуточных переплетенных пластов из метафор, аллитераций, ассонансов и метров, — если бы между этими безднами было бы обнаружено соответствие жестов, то вопрос о смысле поэзии перенесли бы мы прямо к вопросу о том, как нам вскрыть т р е т и й с м ы с л, пересекающий две половинки поэзии (ее мысль, ее ритм, ее мозг, ее кровь), — потому что присутствие этого третьего смысла поэзии было бы вполне установлено и было бы установлено этим, что в данности поэтической жизни нет слова к смыслу, что этот смысл в нас живет, лишь, как внутренне произносимая завязь слов, могущая в нас прорасти явным цветом, как жезл Аарона». Художественное произведение представляет собой органическую структуру, а то, что вскрывает здесь Андрей Белый есть эмбрионика слова (ср. с тезисом В. Вейдле: «Существует явно выраженное структурное сходство между художественными произведениями, с одной стороны, и живыми организмами — с другой»).

Говоря о том, что «единство ритмических модуляций поэта и есть его сердце», и называя ритм «глубочайше нескрытым для сознания началом поэзии», Андрей Бе-

лый взывает здесь к одной из самых своих заветных «тем-тайн». Тема «ритма» являлась для него на протяжении всей творческой жизни «мучающим лейтмотивом», ей посвящено множество текстов писателя, от сугубо специальной трактовки ритма сквозь призму стиховедения («Опыт изучения четырехстопного ямба») до понимания ритма как жизненного ядра личности («О ритмическом жесте»). В контексте «Жезла Аарона» ритм — «глубиннейший слой», он — «нижнее небо поэзии», «центр земли звуков». В поэтическом организме он — «темная кровь, горящая организм». В то же время ритм — самый близкий к индивидуальности слой, именно он прорисовывает своеобразие поэта. Разбирая стихотворение Тютчева, Белый подводит итог: «Линия ритма красноречиво кричит, что ее темный смысл — повествует о том же, о чем повествует дневное сознание Тютчева». Это значит: ритмические модуляции (отступления от метра, звуковые комплексы) аккомпанируют в стихотворении его «дневному смыслу», т. е. содержанию. Совпадение образности, инструментовки и ритма с логическим смыслом явственно показывает, что «содержание пересекается с формой не в содержании и не в форме, а в третьем, в неявленном смысле, во внутреннем слове, еще не проросшем, не вскрытом». Как же вскрыть его?

Постулировав далеко не явную связь между смыслом и звуком, Андрей Белый подчеркивает, что «смыслы и звуки даны в поэтическом организме условием цельности, что не будь ее, цельности, никогда бы мы не встретились с совпадением жеста смыслов и звуков». Чтобы еще более наглядно представить свою мысль о спаянности содержания с формой, Белый использует символ древа. Форма и содержание суть «два расщепленного древа», которые пересекаются в нас самих, только в нас, как живых людях. Первейшая истина слова состоит в том, что «содержание и форма — едины в исконном, где они — ф о р м о - с о д е р ж а н и я , з в у к о - м ы с л и ». Это первоединство напоминает «единство многоветвистого дуба». Это нераздельное единство противоположностей — звука и мысли, внешнего и внутреннего. Они соединены не механически, не искусственно и не случайно. Творимое слово возникает по внутренней необходимости творца. Как пишет Белый, художественное слово обладает «растущей целостностью». Оно многоветвисто в своем разрастании и динамично в своей вертикальной эволюции, и этим сходно с деревом. Слово — цельное дерево. «Собственно содержание и форма — не кора с д р е в е с и н о ю , а невидимые обыкновенному оку многолистая словесная корона и словесное корневище; для узрения многоветвистой древесной вершины необходимо усилие приподымания глаз: надо нам приподнять себе вверх — выше, выше! — горизонт представлений о содержании слова; для узрения многоцепких корней необходима работа разрытия почвы; необходимо в себе углубить — глубже, глубже! — свои представления о звуке, чтобы открыть под хрустящею древесиною звука — звук, спаянный с почвою»³⁵.

³⁵ Подобное данному описанию древа мы находим у Поля Клоделя: «Сосна возвышается, прилагая усилия, — и между тем как она цепляется за землю коллективной хваткой своих корней, ее сложно устроенные и расходящиеся ветви, постепенно смягчающиеся вплоть до хрупкой и чувствительной ткани листьев, посредством которых она ищет точку опоры в самом воздухе и свете, образуют не только ее «жест», но и ее основное действие, и условие ее разрастания». Хотя Клодель описывает здесь дерево само по себе, нельзя не заметить его структурное сходство со «словесным деревом» в изображении Андрея Белого. Интересные рассуждения о дереве как динамическом образе содержит книга французского исследователя Г. Башляра «Грезы о воздухе. Опыт о воображении движения» (Пер. с фр. М., 1999), в особенности глава 10-я «Воздушное дерево», из которой нами взят приведенный выше пример в переводе Б.М. Скуратова.

Суть древа — в соках живительной влаги внутри ствола, но так же и суть слова — в нас самих, произносящих его. «С л о в о здесь, как и там — д у х о в н а я ж и з н ь : внутри нас». В творении течет жизнь самого творца. «С л о в о есть древо жизни: мы же сами суть С л о в о ; и в корнях, и в ветвях прободает оно нашу самость в огромность космической жизни; испарение листьев стгущает нам облако; пролитую из облака влагою корни питаются. В этом дальнем, объемлющем слове нет мысли, нет плоти, нет нас в нашем жизненно-прорастающем смысле: мы встречаем себя, вознесенными в Жизнь». Конечная цель словотворчества — в жизнетворчестве. Андрей Белый завершает свой трактат словами: «Весь наш экскурс читателю должен явить к р у г немногих намеков: существующие с о в п а д е н ь я ; совпадение в малых точках словесного смысла и звука есть знак нам о том, что путь снова — далек; и постигается он не во внешне-словесной культуре, а — во внутреннем прославлении Лица и Имени Слова; без инспирации, без интуиции перед нами лежащее слово воистину не восстанет из мертвых: не процветет жезл словесный». Итак, путь снова далек, но теперь известно его направление: это — внутренний путь.

Делая гигантский круг с заходом в самые разные, порой строго специальные, проблемы словесности, мысль Андрея Белого возвращается здесь к началу начал — к жизненному опыту. И в подчас сложных арабесках философствования мы снова слышим призывы к преобразованию духа, снова прочитываем констатацию кризиса: слова, культуры, сознания, жизни.

Скифство: стихия творчества

«Жезл Аарона» — вещь «скифская» по существу, так же как и другие тексты скифского альманаха. Это и поэзия самого Андрея Белого, а также С. Есенина, Н. Клюева, П. Орешина, это философская статья Льва Шестова «Музыка и призраки», искусствоведческая статья Арсения Авраамова «В дебрях эстетики (Эрудиция или интуиция)» (публикуется ниже), это политические манифесты Иванова-Разумника, это, наконец, довольно провокационная «Песнь о гибели русской земли» Алексея Ремизова.

«Скифство» заявлено на страницах одноименного сборника не как тема и даже не как парадигма, а как о б щ а я с т и х и я т в о р ч е с т в а . Однако чем было вызвано все-таки обращение к мифическим скифам³⁶ на вербальном уровне?

Для ответа на это вопрос следует обратиться к краткой генеалогии скифства в русской авангардной культуре.

Мотив азиатских скифов в первую очередь связан с именем Александра Блока. Его прославленное стихотворение «Скифы», было написано в два дня — 29 и 30 января 1918 года, на волне творческого подъема, который начался у Блока в это время, в момент написания поэмы «Двенадцать» и статьи «Интеллигенция и революция».

Заглавие стихотворения тесно связано, с одной стороны, генетически — с его ранними статьями «Народ и интеллигенция» и «Стихия и культура», и, с другой сто-

³⁶ *Скифы* — древние племена в районе Северного Причерноморья (7-й в. до н.э. — III в. н.э.). В конце XIX — начале XX в. велись оживленные споры в области изучения скифской проблемы. Д.И. Иловайский («Разыскания о начале Руси», 1882) считал скифов предками славян. Одним из видных скифологов был А.С. Лаппо-Данилевский, на семинаре у которого занимался Иванов-Разумник. Он делил скифов на западных и восточных, считая, что группа западных скифов могла быть славянского происхождения («Скифские древности», 1887). Интерес к «скифскому вопросу» сохраняется и в наши дни: можно упомянуть здесь ежегодно проводимый в культурном центре «Дом» музыкальный фестиваль «Узкий взгляд скифа», а также известное мероприятие под названием SKIF — фестиваль Сергея Курехина в С.-Петербурге.

роны, уже на более внутреннем уровне — со «скифским» альманахом. Как и в «предисловии» Иванова-Разумника, в «Скифах» Блока звучит призыв к возрождению, к очищению России. «Старый мир», т. е. мир традиционный, «культурный» должен «опомниться» в последний раз. Наступает момент, когда «в последний раз» «варварская лира» поэта созывает всех на «светлый братский пир». Здесь довольно бойко и громко прозвучали идеи Вл. Соловьева о варваризме и панмонголизме.

Раскосый взгляд скифа, его «азиатская рожь» хотя и говорит о его воинственности, но в первую очередь подразумевает внутреннее горение, которое «и жжет, и губит». Страсть скифа, в трактовке Блока, не успокаивается в чем-то одном, отдельном, она — испепеляющая и вечно ищущая:

Мы любим все — и жар холодных числ,
И дар божественных видений,
Нам внятно все — и острый галльский смысл,
И сумрачный германский гений...

Это стихотворение А. Блока было с восторгом воспринято сочувствующими ему современниками. Его в своей переписке высоко оценивал А. Белый. Политическое его значение отметил Иванов-Разумник, назвавший «Скифы» «поэтическим манифестом русского поэта, направленным на Запад, в лицо Европы». Скифы становились символом здорового варварства, носителями мятежного максимализма, жажды жизни, в противовес больной, склеротической Европе.

Как указывает Е. Бобринская, «увлечение скифским сюжетом преломлялось на свой манер в разных художественных объединениях, сохраняя, однако, неизменными определенные свои характеристики». По ряду устойчивых мотивов, сопутствующих скифскому мифу, можно определить «с к в о з н ы е т е н д е н ц и и в культуре того времени и н е о ж и д а н н ы е п е р е с е ч е н и я между, казалось бы, враждующими и противоположно ориентированными художественными течениями»³⁷. Одной из таких тенденций явилась революционно-мистическая идеология «с к и ф с т в а».

Главный идеолог скифства как целостного культурного течения Иванов-Разумник³⁸ его революционную генеалогию возводил к высказыванию Герцена в одной из глав его книги «Былое и думы»: «Я, как настоящий скиф, с радостью вижу, как разваливается старый мир, и думаю, что наше призвание — возвещать ему близкую кончину». Фигура с к и ф а — бескомпромиссного варвара, несущего очистительную бурю в обветшавший старый мир, — стала для Герцена, равно как и для Блока, для Иванова-Разумника и для их соратников, символическим воплощением революционных тенденций времени.

Иванов-Разумник писал о наступлении эпохи «глобального» слома ценностей, предчувствовал пришествие чего-то нового, неведомого: «<...> что-то новое, неведомое поднималось на развалинах старого. <...> Так будет и в величайшей всемирной революции будущего <...> крушение старого мира близко <...> надо создавать новое содержание для новых форм»³⁹. Примечательна последняя формулировка: если сре-

³⁷ Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 45.

³⁸ Контуры «скифства» — как революционного течения — были намечены Ивановым-Разумником еще в 1912 году в статье «Человек и культура», опубликованной в журнале «Заветы». Позже им предполагалась к изданию книга под общим названием «Скифское», однако в таком виде этому изданию не суждено было выйти в свет.

³⁹ Иванов-Разумник Р. В. А. И. Герцен. 1870–1920. Пг., 1920. С. 79.

ди крайне левого Авангарда звучали призывы типа «нам нужны новые формы, а содержание само подтянется», то автор книги о Герцене оказывается мудрее и глубже: новые формы — не самоцель, а лишь этап движения к новому миру, к новому содержанию. Более того, нужна переоценка «внутренних» ценностей человека, переоценка их самим человеком. Иванов-Разумник подчеркивал: философские поиски «скифства» одушевлены идеей создания «новой веры и нового знания»⁴⁰.

«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»⁴¹. В таком виде скифский сюжет занимал воображение разных поэтов начала века:

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)

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)

Мильоны — вас. Нас — тьмы, и тьмы, и тьмы.
Попробуйте, сразитесь с нами!
Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы,
С раскосыми и жадными очами!
(А. Блок)

И в межи роя узких стрел —
Пустили их стрелки —
Бросают стаи конских тел
Нагие ездоки.

И месть для них — узда,
Желание — подпруга.
Быстра ли, медленна езда,
Бежит в траве подруга.

В их взорах голубое
Смеется вечно ведро.

⁴⁰ Иванов-Разумник Р.В. Россия и Инония. Берлин, 1922. С. 8.

⁴¹ Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. С. 49.

Товарищи разбоя,
Хребет сдавили бедра.

В ненастье любят гуню,
Земля сырая — обувь.
Бежит вблизи бегунья,
Смеются тихо оба.

Его плечо высоко,
Ее нога упруга,
Им не страшна осока,
Их не остановит куга.

(В. Хлебников)

Как видно, основные параметры скифского мифа — воинственный и жертвенный дух, духовный максимализм, порой доходящий до экстремизма; стихия, смывающая все культурные ограничения во имя нового творческого очищения.

Радикальный антизападный, антибуржуазный тон «скифства», выраженный в остром «духовном максимализме» сближал «Скифов» с футуристами-будетлянами, особенно с группой «Гилея». Некоторые исследователи даже называют футуристов зачинателями «скифской парадигмы» в русской культуре⁴². Само название «Гилея» собственно обозначает древнюю землю исторических скифов. Именно эта историческая область на территории Украины была родиной художников Давида и Владимира Бурлюков. В своем живописном творчестве — рисунках, графике, костюмах — они не раз обращались к скифской тематике, делая всадников, воинов и стрельцов героями своих скифских сюжетов.

В музыке соответствующая образность воплотилась в «Скифской сюите» Прокофьева, стихийное звуковое новаторство которой отмечали многие современные критики.

«Полутораглазый стрелец» — так назвал свою книгу воспоминаний Бенедикт Лившиц — стал символической эмблемой для всего русского Авангарда. В частности, он писал: «<...> мне <...> рисовалась такая картина: навстречу Западу, подпираемые Востоком, в безудержном катаклизме надвигаются залитые ослепительным светом праистории атактистические пласты, диллювиальные 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!»⁴³.

Сопричастность природным ритмам составляла для футуристов одно из принципиальных отличий «восточного», «азиатского» творческого метода, не доступного опыту Европы. В манифесте «Мы и Запад» Лившиц писал: «Вряд ли кто-нибудь в России сознает себя больше азиатом, чем люди искусства: для них — “Россия” — органическая часть Востока, и они это чувствуют всем своим существом. Ах, не во внешних обнаружениях черпаем мы доказательства нашей принадлежности Востоку <...> Несравненно глубже — наша сокровенная близость к материалу, наше исключительное чувство его, наша прирожденная способность перевоплощения, устрани-

⁴² Например, см.: Dobringer E. Der Literaturkritiker R.V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums. Muenchen, 1991, p. 204; Гильднер А. Иванов-Разумник и «скифский» мотив в русской культуре // Иванов-Разумник: Личность. Творчество. Роль в культуре. СПб., 1996. С. 124.

⁴³ Лившиц Б. Полутораглазый стрелец. М., 1991. С.80.

ющая все посредующие звенья между материалом и творцом, — словом, все то, что так верно и остро подмечают у нас европейцы и что им от века запрещено»⁴⁴. Через Восток, отмечает Лившиц, русское искусство получает выход в еще более сокровенное пространство — космическое: «Да, мы чувствуем материал даже в том его состоянии, где его еще нарекают мировым веществом, и поэтому мы — единственные — можем строить и строим наше искусство на космических началах. Сквозь беглые формы нашего “сегодня”, сквозь временные воплощения нашего “я” мы идем к истокам всякого искусства — к космосу»⁴⁵.

Велимир Хлебников также внес лепту в разработку скифского сюжета. Скифские мотивы встречаются во многих его произведениях, как правило, сопрягаясь со собственными ему историософскими теориями. На этой платформе скифство проступает у Хлебникова как «осевая» мессианская сила в человеческой истории. Так, в своей вещи «Спор о первенстве», увязывая скифскую и северную тему, он 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. Месть и страсть. Вера ума не должна ли родиться вдали от солнца, у льдов севера? Табита и холодный рассудок. Скифы. Ось»⁴⁶. Н.А. Степанов, отмечая связь «скифских» писателей с исканиями Хлебникова, указывал на взаимно разделяемую ими идею о единстве славянских и азиатских народов⁴⁷. Пронзительным «скифским» ветром дует и от таких сочинений Будетлянина, как стихотворение «Скифское» и мистерия «Скуфья скифа». Когда в последнем из них он провозглашает: «Пора научить извлекать вторичные корни из себя и из отрицательных людей. Пусть несколько искр упадет в умы современников. А очаровательные искусства дробей, постигаемые внутренним опытом...», — и ему по-своему вторит в «Кризисе мысли» Андрей Белый: «Есть *внутренний путь* мысли в нас; и с него начинается *путь!*» — это и есть по-разному оттеняемое, но в корне единое духовное скифство, или иначе — дух скифства⁴⁸.

Скифский сюжет в лагере «левого» Авангарда непосредственно возникает в революционные годы в манифесте, где помимо собственной скифской мифологии футуристов угадываются отзвуки новой революционной идеологии «скифства»⁴⁹. Манифест был опубликован в 1918 году в сборнике «Без муз». Под ним, помимо хлебниковской, стояли подписи еще шести персоналий: Ф. Богородского, Предтеченского, Арс. Митрофанова, Б. Гусмана, Ульянова, С. Спасского. Ввиду его небольшого размера, приведем его текст полностью: «Мы, председатели Земного Шара, приятели Рока, друзья Песни и пр., и пр., 1-го июня 1918 года признали за благо воплотить ныне мысль, которою до сего времени болели сердца многих: основать Скит работников Песни, Кисти, Резца. Схороненный под широкими лапами сосен, на берегу пустынных озер, он соберет в своих бревенчатых стенах босых пророков, ветром и пылью разносимых сейчас по сырому лицу Московии. Седой насильник Скиф удалется в Скит, чтобы там в одиночестве прочесть волю древних звезд.

Это будет монастырь — или заштатный, или выстроенный нами — смотря по тому, найдет ли сочувствие Пьерро, надевающий теперь на измученную голову покажнущую скуфью и кожаный ремень на усталые чресла. Руководимые в своих делах

⁴⁴ Лившиц Б. Мы и запад // Терентьевский сборник. М., 1996. С. 256–257.

⁴⁵ Там же. С. 257.

⁴⁶ Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 646.

⁴⁷ Степанов Н.А. Велимир Хлебников: Жизнь и творчество. М., 1975. С. 110–111.

⁴⁸ См. и ср. в данном издании статью В.П. Григорьева, посвященную Хлебникову.

⁴⁹ Бобринская Е. Русский авангард: итоги и метаморфозы. С. 61.

седым Начальником Молитвы, мы, может быть, из песни вьюги и звона ручьев построим древнее отношение Скифской страны к Скифскому богу.

Мы зовем всех верноподданных нашей мысли явиться с помощью к празднику ее осуществления».

Видно, что в сравнении с вышеописанным нами воспеванием стихийности и вольности, здесь акцентируется некий новый мотив в скифской теме. Возникает образ «скифского посвященного», созерцающего в одиночестве глубины своего духа. Однако в своем одиночестве он не одинок. Вокруг — множество родственных душ, сочувствующих искателей. Минуя границы искусств, можно, предлагают авторы воззвания, создать коммуну-монастырь, где поэты, художники, музыканты могли бы предаваться совместному творческому бдению, где каждый творческий индивидуум мог бы сообщаться друг с другом и тем самым делать общее дело. Со всей определенностью здесь звучит мистический подтекст создания новой Скифии, новой России. Показательно, что рабочее название данного текста было — «Манифест Скифов». Близость идей Хлебникова движению «Скифов» не кажется такой уж прозрачной...

Призыв «председателей Земного Шара» ко всем «верноподданным нашей мысли явиться с помощью к празднику ее осуществления» может показаться утопичной затеей. Действительно, обстоятельства исторические норавлили то и дело воспрепятствовать подобным союзам, предпочитая им союзы военного и политического толка. Но по крайней мере об одной такой попытке создать «скит» работников всяческих искусств и наук нам известно. Это — «Вольфила», петроградское объединение 20-х годов, которое словно бы услышало призыв Хлебникова и предприняло серьезную попытку его реализации. О нем и пойдет речь дальше.

«Академия исканий»: новые формы жизни

Деятельность «скифов» не прекратилась после выхода второго альманаха «Скифы». Третий предполагаемый сборник должен был открыться двумя революционными произведениями А. Блока — поэмой «Двенадцать» и стихотворением «Скифы». Однако с весны 1918 года все силы «скифских» авторов были перенесены в журнал «Наш путь» и в литературный отдел газеты «Знамя труда», где и были опубликованы упомянутые творения Блока. Активное участие в данных левоэсеровских изданиях обеспечило «скифам» новую платформу для реализации своих творческих замыслов.

Отсюда же ведет свою родословную и петроградская Вольфила, ставшая детищем «скифства».

Первоначально именуемая «Вольной философской академией», Вольфила вскоре стала называться «ассоциацией», а неофициально была известна как «Скифская Академия» или «Академия исканий». Это творческое объединение, привлечшее к себе самые передовые умы послереволюционных лет, пропустившее через себя сотни мыслящих людей, функционировало в Петрограде в течение пяти лет. «Вольфила» оказалась, по сути, последним свободным и открытым сообществом в советской культурной жизни первых лет после Октябрьской революции. Уже спустя несколько лет такой «великий эксперимент» человеческого сотворчества состояться в СССР не мог бы. Тем ценнее для нас этот уникальный опыт объединения самых разных научных и художественных сил на общей «искательной волне».

В «Объяснительной записке к проекту положения о “Вольной философской академии”», появившейся в печати в ноябре 1918 г. за подписью А.А. Блока, Иванова-Разумника, А.З. Штейнберга и К. Эрберга, говорилось: «Русская революция откры-

вает перед Россией и перед всем миром новые широкие и всеобъемлющие перспективы культурного творчества. Впервые из идеи Единого Человечества делаются практические выводы. Мечта о соборном строительстве единого здания мировой культуры может наконец осуществиться в действительности и должна принять характер конкретной организационной попытки. Этому делу хочет посвятить себя Вольная философская академия. Она связывает со словом “Академия” память о первых источниках европейской культуры, когда науки, искусства и общественность еще были связаны цельностью и законченностью античного мирозерцания <...>⁵⁰. От многих попыток культурного строительства на основах новой, социалистической идеологии в 20-х гг., учреждение Вольфилы отличалось глубокой продуманностью своих устремлений и общим, искренне разделяемым всеми ее членами пафосом духовного поиска, вне каких-либо внешних границ или предустановленных правил. «Внутренняя революция», духовный опыт как основа индивидуально-всеобщего творчества — стали манифестом Академии.

На организационных собраниях «скифов» по созданию будущей Академии обсуждались проекты отдельных кафедр, курсов, докладов. Так, среди тем, планировавшихся к разработке, были обозначены: основные вопросы философии, философия культуры, религия и социализм, философия творчества, революция и педагогика, психология искусства, живопись будущего, литература и революция, театр будущего, история религий, история литературы и др. Как показала почти пятилетняя деятельность Вольфилы, ни одна из этих тем не осталась не учтенной. Более того, на заседаниях, в докладах и чтениях, были намечены новые интересные темы, находившиеся на грани наук, открывавшие новые перспективы научного и художественного поиска.

А. Белый, утвержденный на посту председателя Совета Академии, обсуждая вопрос о ее внутреннем единстве, подчеркивал, что «вся жизнь Академии во всех ее направлениях должна подвергнуться космизации; так среди текучего состава слушателей постепенно образуется ядро родных ей по духу и творчески участвующих в ее работах людей»⁵¹. Самому Белому, всегда искавшему конкретного единства философии и жизни, Вольфила виделась вполне достижимым идеалом его устремлений. Он мечтал, чтобы «Ассоциация превратилась в коммуны людей, вынашивающих жизненную культуру, соединенных друг с другом в практике жизни» (см. публикуемый текст). Еще в годы своей символистской молодости, когда Белый выдвигал свой лозунг теургии (“Се творю все новое”), он тем самым, по собственному позднейшему признанию, «искал выражения в 1904 — 1905 годах в построении коммуны символистов-социалистов, но не социалистов-государственников; социализация внутренне творимых ценностей — из свободы и из сознания, что *третье*, превышающее двух, четвертое — трех (шестое, седьмое, восьмое, девятое и десятое, сложенные в пентаграмму и превышающие пять членов), и есть новая творимая действительность; преображение общества — в создании ячеек-коммун, объединенных культурой внутренней жизни <...>»⁵². Однако тогда он «поставил крест» на всяких общественных кружках, выливавшихся в итоге в некий декадентский хаос. Теперь же, своей работой в Вольфиле он стремился утвердить новое сообщество, новую соборность людей на почве «культуры мысли» и «новых форм жизни». Строящийся «органический ком-

⁵⁰ Временник Театрального отдела Народного комиссариата по просвещению. Пг., 1918. Ноябрь. Вып. 1. С. 12.

⁵¹ Иванова Е.В. Вольная философская ассоциация: Труды и дни // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1992 год. СПб., 1996. С. 27.

⁵² Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 441.

мунизм» был призван стать подлинной духовной идеологией, основанной на единой, живой и саморазвивающейся культуре.

В своем заключительном слове на 26-м заседании Вольфилы, отвечая одному из присутствующих по поводу отсутствия у Академии строгой программы, А. Белый отметил: «Что из нашего общения выйдет? Но ставить задания эти должны мы; и вместе с тем мы должны терпеливо учиться: ждать подлинной встречи друг с другом и — органического роста контакта, могущего здесь возникнуть тогда, когда руководители кружков да и сами кружки свяжутся друг с другом; тогда конкретизируются и дифференцируются и задания наши». Действительно, заседания Вольфилы носили внешне неравномерный характер, в беседах затрагивались самые различные вопросы, вроде бы не связанные друг с другом. Между тем эти технические особенности сознательно отводились соучредителями на второй план. Главной же задачей было — «органическое общение душ, соединенных Вольфилою».

Знакомство людей, их спонтанно завязывающиеся творческие связи, — вот что было целью собраний. «Тогда, — выражал надежду А. Белый, — образуется ассоциация в более внутреннем смысле внутри Ассоциации нашей». В этом, надо заметить, еще один из глубинных принципов Авангарда: ассоциативность не просто на уровне поэтических образов, а в сфере образов жизни, в сфере реального человеческого взаимодействия. Эстетика, эвристика, этика здесь — три лика одной и той же сущности. Горнило той жизни поэтому, с точки зрения Белого, «не есть, разумеется, шум ее, возникающий чисто случайно: шум слов; гармоническое умение сопоставить вопросы внешней жизни с вопросами внутренней жизни, пути внешнего самоопределения с путями внутреннего самоопределения есть итог уже нашей работы <...>». Поэтому вольфильские заседания не были заседаниями в строго академическом стиле. «Единству многообразий здесь противопоставили *многообразие единства*, мифологическому взгляду на систему философии был противопоставлен взгляд *физиологический*; историко-философский обзор систем был заменен на мысль как на *живую, растущую культуру*»⁵³.

Вольфила объединила в своей деятельности «не столько знатоков и ценителей философской словесности и буквенности, сколько людей живых и широких интересов, стремящихся к единству и цельности своего исторического, космического и запредельного бытия, все равно, теоретики они или практики, ученые или художники, ученики или учителя»⁵⁴. Тема исторически переживаемого кризиса культуры в самых разнообразных ее проявлениях (культура мысли, культура чувства, культура воли) и аспектах (наука, искусство, литература, театр, философия, религия) становится основной темой большинства открытых заседаний, выступлений, рефератов и лекций Академии. «Культура как зримая часть “скифской” души, по замыслу вольфильцев, должна была стать связующей основой духовного братства преобразенных людей»⁵⁵.

На первом заседании, состоявшемся 16 ноября 1919 г., Александр Блок прочел свой доклад «Крушение гуманизма». Обращаясь к художникам XX века, он заявил: «Новые времена несут с собою и новые песни». Что же это за времена и что за песни? Это времена, в которых, говорит Блок, «гуманизм утратил свой стиль». Гуманизм в том облике, в котором его пестовали в XIX веке, подошел к своему пределу: «Утратилось равновесие между человеком и природой, между жизнью и искусством, между

⁵³ Жизнь. 1922. № 1. С. 174.

⁵⁴ Цит. по изд.: Федоров В.С. Академия исканий: Петроградская Вольфила (1919–1924 гг.) // Из истории литературных объединений Петрограда — Ленинграда 1910–1930-х гг. Исследования и материалы. Кн. 1. СПб., 2002. С. 234.

⁵⁵ Там же. С. 210.

наукой и музыкой, между цивилизацией и культурой <...> Как будто мощный поток, встретившись на пути своем с другим потоком, разлетелся на тысячи мелких ручейков; в брызгах, взлетевших над разбившимся потоком, радугой заиграл отлетающий дух музыки». Равновесие утрачено, но это не значит что вне равновесия нет жизни. Просто «мир встал под знак нового движения, которое обладает признаками совершенно иными», «весь человек пришел в движение <...> дух, душа и тело захвачены вихревым движением; в вихре революций духовных, политических, социальных, имеющих космические соответствия, производится новый отбор, формируется новый человек <...>». В этом диагнозе А. Блока одновременно и призыв к новому миропониманию, в сколь угодно обширном, философском смысле, и в сколь угодно специальном, конкретном воплощении.

* * *

Попытки выработки новых принципов, «нового отбора» предпринимаются вольфильцами в самых различных отраслях знания.

Так, в своих философских трудах, Л. Шестов отправляется на поиски «нового измерения мышления», открывающего «путь к Творцу» (*Шестов Л. Музыка и призраки* // Скифы. Сборник 1-й, 1917. С. 213). Такое «иное измерение», по Шестову, — это состояние, когда «в душах зашевелился первозданный хаос», когда вырвутся «бесчисленные самости... с их неутоленными желаниями, неутошными скорбями». Пробуждение глубочайших витальных сил человека означает разрыв с общим, с эмпирическим миром, даже с собой как обычным человеком; «самое важное», считает он, происходит вдруг и помимо «расчетов» человеческого разума.

Шестов возражает против современной «понятийной» философии, желающей стать все более строгой наукой. Такая философия лишь упрощает действительность, сводя ее к ряду логических операций. Вот характерное размышление Шестова: «<...> пусть люди не надеются, что им так легко удастся распутать гордиев узел действительности. Не так уж просто от эмпирической видимости перейти к метафизическим сущностям. У нас есть Испания или Дания, стало быть, есть душа Испании или душа Дании, у нас есть львы, стало быть, есть идея льва. Не тут-то было! Есть, допустим, соборные души — но о них не догадаешься так сразу. Есть душа музыканта, пьяницы, девицы, монаха, морфиниста и т. п. И то, не думайте, что метафизическая душа вобрала в себя все эмпирические души, отвечающие известным признакам. Как раз может случиться, что в душу музыканта попали Бернар Клервоский и Фидий, а Цезарь Борджиа вместе с Нероном живут в душе монаха, в душе же алкоголиков или морфинистов обитают люди, никогда водки в рот не бравшие и о морфии даже не слыхавшие и во всяком случае его не употреблявшие, — скажем, Достоевский или Гораций, воспевавший *aurea mediocritas*, деревенский стол и т. д. По пути от индивидуального существования к соборному душа испытывает такие превращения, которые и самого Овидия поразили бы. Это всегда нужно помнить и не обольщаться ложной и суетной надеждой, что в метафизическом мире все обстоит так просто, как того хотелось бы людям, привыкшим при посредстве научных методов упрощать даже нашу эмпирическую действительность <...>» (Там же).

Судьбы людей, полагает Шестов, столь различны, что меньше различий между человеком и «кочаном капусты» или, скажем, «скалой», чем между отдельными индивидуумами. Каждый человек, не говоря уже о мире и Боге, — бесконечно неповто-

рим и бездонно чудесен. «Глубинную индивидуальность», тесно связанную с «живой жизнью» стремящегося к Богу эмпирического человека Шестов называет «экзистенциальностью».

Философствование Льва Шестова было внутренне близким по духу идее «скифства», «метафизический максимум» его стремлений перекликается с «духовным максимализмом» других членов Вольфины.

Выступавший на одном из вечеров Евгений Замятин в своей статье «О литературе, революции, энтропии и прочем» разделял настроения А. Белого, А. Блока, Л. Шестова в отношении перемен, происходивших в различных уголках современной жизни. В частности, он делал акцент на языковых переменах. От процветающей «энтропии человеческой мысли», считает Замятин, от заморозки сознания в мертвенных формах «классического» искусства, должно быть найдено действенное лекарство: «Когда пламенно-кипящая сфера (в науке, религии, социальной жизни, искусстве) остывает, огненная магма покрывается догмой — твердой, окостенелой, неподвижной корой. Догматизация в науке, религии, социальной жизни, искусстве — энтропия мысли; догматизированное — уже не сжигает, оно — греет, оно — тепло, оно — прохладно <...> На Галилеях эпигоны медленно, полипно, кораллово строят свое: путь эволюции. Пока новая ересь не взорвет кору догмы и все возведенные на ней прочнейшие, каменнейшие постройки».

В этих словах, направленных против традиционной, изжившей себя философии, слышатся отголоски из Андрея Белого, объяснявшего плачевное, кризисное состояние современной культуры как раз апатией мышления, догматичностью сознания: «догматы в нас растут, как грибы, вытесняя из мозга ритм подлинно мысли и обращая его в ассоциативную отрывку сознания; динамизм мысли падает; мысль впадает в сонливое состояние: она не мыслит, а варит <...>» («Кризис мысли»).

Художник в единственном числе, каковым являются и Замятин, и Белый, не в силах, конечно, в одиночку остановить всеобщую энтропию. У художника, впрочем, есть возможный рецепт того, как преодолеть кризисную ситуацию. Художественное творчество, достаточно глубокое и серьезное, способно на то, чтобы, условно говоря, «прописать» возможное будущее для этого мира, чтобы по-новому сформулировать главные вопросы жизни, предложить новые модели самосознания: «Сейчас в литературе нужны огромные, маятниковые, аэропланские, философские кругозоры, нужны самые последние, самые страшные, самые бесстрашные “зачем?” и “дальше?”» (Е. Замятин).

Поэт обладает чрезвычайно тонким и чувствительным материалом творчества, а именно — языком, словом. И именно в слове начинается для него рост будущего: «Старых, медленных, дормезных описаний нет: лаконизм — но огромная заряженность, высоковольтность каждого слова. В секунду — нужно вжать столько, сколько раньше в шестидесятисекундную минуту: и синтаксис — эллиптичен, летуч, сложные пирамиды периодов разобраны по камням самостоятельных предложений. В быстроте канонизованное, привычное ускользает от глаза: отсюда — необычная, часто странная символика и лексика. Образ — остр, синтетичен, в нем — только одна основная черта, какую успеешь приметить с автомобиля. В освященный словарь московских просвирен — вторглось уездное, неологизмы, наука, математика, техника».

Поэтический язык должен обрести качественно новую энергетику, новые семантические возможности. Об этом начали возвещать в своих декларациях уже футуристы в 1910-х гг.: «В искусстве мы уже имеем первые опыты языка будущего. Искусство идет в авангарде психической эволюции»; «Мы первые показали, что для изображения нового и будущего нужны совершенно новые слова и новое сочетание их. Таким решительно новым будет сочетание слов по их внутренним законам, кои

открываются речетворцу, а не по правилам логики и грамматики, как это делалось до нас» (А. Крученых, «Новые пути слова»). О динамизации художественной речи, о необходимости изменения самого отношения к языку поэта, раздавались голоса с разных фронтов: собственно-поэтического (В. Хлебников, В. Маяковский, В. Каменский), научно-филологического (В. Шкловский, Ю. Тынянов, О. Брик), художественно-живописного (Н. Кульбин, К. Малевич, О. Розанова).

В атмосфере времени назрела необходимость не только новой художественной практики, не только ее нового осмысления, теоретизирования, но и настоящего, конкретного синтеза (нового синкретизма). Этот высший синтез подразумевал как гармонизацию творческих сил в отдельно взятом творческом индивидууме, так и действительную сопричастность творцов друг другу, нахождение единого языка культуры. Единого языка, но не единомыслия. Глубинной революции языка, но не насаждения одномерного языка революции.

В той же статье Е. Замятин предостерегает пролетарских писателей от стремления к «величественному, монументальному, все поглощаемому единомыслию», которое может породить только «серую однозвучную банальность». Замятин призывает к истинной свободе творчества, свободе мысли, свободе языка. Свои идеи ему удалось воплотить в новаторском романе «Мы», своего рода «устная публикация» которого, кстати, состоялось на литературных чтениях в Вольфиле.

Замятина многое сближало со «скифским» культурным вызовом. В своей статье «Скифы ли?» 1918 года, полемизируя с политическими идеями Иванова-Разумника, Е. Замятин, рассматривает «скифство» как символ вечного движения и поиска, творческой свободы, одиночества и независимости, разрыва с прошлым и даже с настоящим ради будущего.

Творческий поиск, идейные дерзания ищущих людей воспринимаются их современниками, а нередко и по прошествии времени, зачастую неадекватно, плоско, одномерно, а то и вовсе гипертрофированно. Такая судьба была уготована многим деятелям Авангарда. Часто их наследие трактуется фрагментарно, выборочно, без учета всех граней творчества художника. Конечно, в определенном смысле фрагментарность, аритмия присущи всякому пробивающемуся творческому импульсу. А люди авангардной формации подчас сами развивают свою поэтику на принципах разрывов, сдвигов и мерцаний. Отрывочность их мышления, зигзагообразность творческого поведения суть органически культивируемые ими самими качества. И естественно возникает вопрос о целостном охвате таких сложноуловимых явлений со стороны, от третьего лица. Как обозначить на карте научных понятий их зыбкие контуры, с какой стороны предпринять анализ текста, картины, пьесы и, наконец, в каком формате представить в итоге результаты этого анализа так, чтобы были сохранены все реальные внутренние связи явления?

Этими вопросами начали задаваться уже сами исторические участники Авангарда. Серьезной попыткой такого рода были исследования Михаила Гершензона, который в своих работах «Мудрость Пушкина», «Видение поэта» и других стремился проникнуть в самую сердцевину творческих систем рассматриваемых им авторов.

М. Гершензон поставил себе задачу показать, не *что* мы извлекаем, читая классиков, а *как* сам поэт видит мир, стихии, свое собственное искусство. Образ, возникающий у того или иного поэта в стихотворении, — не готовый элемент его поэтики, а творимая фраза, произносимая своеобразным голосом художника. Образование образа, а не сформировавшийся троп, — вот что интересует Гершензона.

В статье «Демоны глухонемые» (см. в наст. изд.) обсуждается вопрос о личном, неповторимом языке художника, который необходимо нам выучить или хотя бы считаться с ним. Путем пристального восхождения от звука к слову, от слова к языку, от языка к личности автора мы приоткрываем самые «недра» его творческой лаборатории. Именно здесь гнездится, по слову Гершензона, целостный СТИЛЬ человека — стиль его речи, стиль его жизни: «И подобно тому, как в природе однородные атомы, их сложение в родовые молекулы и сложение молекул в видовые клетки предопределены особи, ей же самой присуща, как ее беспримерная особенность, только индивидуальная архитектоника клеток, так личная речь есть неповторимая в народе за все время его существования архитектоника национальных слов, то есть лична в языке только стиль речи. В стиле своей речи, в характере своего бессознательного подбора и расположения слов личность дополнительно познает себя, притом познает каждый раз снова целостно, а не по частям».

Личность есть «тайна мировых тайн» и лишь при целостном восприятии всех ее проявлений можно подойти к описанию этой тайны: «Личность — в отдельном замкнутом образе на миг воплощенная целостность бытия, на один раз временно созданная неповторимая архитектоника его полного строя и неустанного гармонического движения. Личность целостно воспринимает личность в явлении, и потому социально молчит, ибо как описать тайну мировых тайн? Но каждое представшее явление — неповторимый образ единого бытия; личный демон вещи не имеет подобия в мире. И вот, в представшем явлении блеснет перед личностью, как молния во мраке ночи, лицо личного демона *этой* вещи, не похожее ни на какое другое лицо, все освещенное и ужасное нестерпимой подвижностью кишащих огней; и личность, мгновенно ослепнув, зажмурив глаза, издает крик, исторгнутый ужасом познания. Этот крик выражает полноту восприятия».

Все атрибуты целостной личности, все ее языковые и внеязыковые компоненты оказываются вовлеченными в единый гармонический строй. По этому принципу развиваются поэтические образы в творческой системе писателя. Каждый поэтический образ, оставаясь единицей вполне конкретной, индивидуальной, неповторимой, в то же время резонирует с другими образами автора. Из этого взаимоотражения образов, символов, мотивов, из их неразрывной сплетенности, как раз и формируется так называемый «поэтический мир» художника.

Каждый образ в художественной ткани — прообраз: его вектор направлен в сторону целостности. Именно поэтому основной движущей силой поэтического языка является не причинность, а целесообразность. Важно то, как тот или иной художественный элемент — отдельное слово, словосочетание, высказывание, образ — соотнобразивается с творимым целым. И тогда, по формулировке Иванова-Разумника, задача критики, — не той критики, которая печется о непрерывности литературного процесса, а той, для которой ценна прерывность неповторимого творческого акта, — будет состоять в том, чтобы «вскрыть не то, что хотел сказать автор в своем произведении, а что *сказалось* в его целом, <...> осознать неосознанное художником и вскрыть те “подкопы”, которыми шел художник, ту подсознательную почву, на которой он строил»⁵⁶.

* * *

Как указывает В.Г. Белоус, Иванов-Разумник исходил в своей концепции «скифства» и «вольной конкретной философии» из «той внутренней телеологии, которую человек и человечество вкладывают в события»⁵⁷. Как нам кажется, это соображение

⁵⁶ Иванов-Разумник Р.В. Т. II. Творчество и критика. СПб., б.г. С. 4–5.

⁵⁷ Белоус В.Г. Петроградская Вольная Ассоциация (1919–1924) — антитоталитарный эксперимент. М., 1997. С. 16.

может быть отнесено ко всему спектру авангардных проявлений, вне зависимости от их конкретной специализации.

Сама атмосфера культурного катаклизма заражала всех участников Авангарда общим пафосом преодоления прежней модели творчества. От позитивизма в науке и натурализма в искусстве с их стремлением к классификации окружающего мира, поиску логических причинных цепей в анализе явлений совершался переход к телеологическому образу мира. Фокус смещался в сторону внутренней причинности, в сторону порождающего начала творчества.

Этот сдвиг зафиксировал Василий Кандинский в отношении драматического искусства: «XIX столетие как время отличалось тем, что ему было чуждо внутреннее творчество. Концентрация внимания на материальных явлениях и на их материальной стороне должна была логически довести до падения творческие силы в сфере внутреннего, что, по-видимому, и привело их к полнейшему упадку»⁵⁸. «Сфера внутреннего», по Кандинскому, — это ситуация внутреннего воздействия художника на творимую им форму и, соответственно, внутреннего восприятия зрителем художественной формы. «Внутреннее звучание материальных форм» (для изобразительных искусств это предметы, движения, музыкальные тоны, краски) становится существенным. И тогда «само собой возникнет чувство необходимости внутреннего единства, которое может быть не только подкреплено внешней разрозненностью, но и прямо ею создано»⁵⁹. Вот важная мысль: отныне различное, разрозненное признается внутренним основанием для художественной целостности. Стоит подчеркнуть: не внешнее разнообразие, а глубинный разнотон, раз-звучие, т. е. та динамическая разница, которая выводится из «внутренней необходимости» художника.

В. Кандинский приводит любопытный пример из словесно-графического творчества. Каждая буква, к примеру, имеет свое определенное внешнее назначение. В этом случае она — внешний знак. Но если взглянуть на ту же букву остранинно, новым взглядом художника, она обнаружит разные, прежде скрытые или неосознанные качества. Тогда эта форма будет производить помимо внешнего впечатления еще и «внутреннее переживание». Буква, чисто типографский знак, становится, таким образом, художественным существом и обнаруживает свою внутреннюю сущность.

«Буква является как бы маленькой композицией, состоящей из отдельных частей, причем:

1. Она сама, в своей совокупности, обладает общим звучанием, грубо определяемым как нечто «веселое», «грустное», «порывистое», «увядающее», «упрямое», «дерзкое» и т. д., и т. п.

2. Она состоит из отдельных так или иначе движущихся черточек, из которых каждая в отдельности обладает своим личным звучанием — «веселым», «грустным» и т. д.

И какие бы ни были в своем личном характере эти черточки, общее звучание всей буквы остается неизменным. Точно такое же существо представляет собой и каждое художественное произведение (песня, соната, симфония, набросок, рисунок, картина и т. д.): состоя из различных звучаний, оно дает в своей совокупности звучание общее, ему неотъемлемо и органически свойственное»⁶⁰.

Описанная здесь метаморфоза — наделение буквы слова внутренним смыслом, — возможно, навеяна Кандинскому вполне реальным опытом его современников-футуристов, провозгласивших самоценность «буквы как таковой». «Калиграммы»

⁵⁸ Кандинский В. О сценической композиции // Синий всадник. М., 1994. С. 69.

⁵⁹ Кандинский В. В. Избранные труды по теории искусства: В 2 т. Т. 1. С. 243.

⁶⁰ Там же. С. 244.

Г. Аполлинера, типографские эксперименты русских «заумников» и немецких дадаистов — яркие примеры практического «буквотворчества». Однако для нас в приведенных тезисах Кандинского важен их «семиотический» смысл. Из его примера с буквой вытекает три вывода особой важности.

Во-первых, что в новых творческих условиях художественный знак — буква ли, слово ли, линия или фигура, музыкальный звук или архитектурный элемент — обнаруживает некие новые слои дифференциации. Иначе — мы входим в царство «бесконечно малых художественного творчества», по выражению В. Хлебникова. Так, мы можем дифференцировать знак в своем целом, задав ему некий ряд определений (в примере Кандинского — это эмоциональные впечатления: «веселый», «грустный», «порывистый» и т. п.). Мы можем также «укрупнить» наш объектив и найти различия уже в отдельных микроэлементах знака (черточки буквы, обертона в звуке, завитки в орнаменте). Мы могли бы найти другие, более или менее глубокие уровни знака или, например, взять за основу сочетание знаков. Каждое из этих разветвленных различий будет работать при этом на «общее звучание» произведения. Таким образом, из сети различий будет плестись сложная, многомерная паутина художественной вещи.

Второй момент заключается в том, что произведение искусства рассматривается как «существо», т. е. как органическое создание. Оно имеет свое рождение, свой рост и, возможно, свое умирание (вспомним Казимира Малевича, провозгласившего на определенном этапе, что «Черный квадрат», этот «нуль форм», уже отжил свою целевую предназначенность, уступив место новой системе — «квадрату белому»). В дальнейшем Кандинский разовьет эту сторону своего учения в живописной серии под названием «Малые миры», где пространство полотна будет заселено причудливым планктоном из различных органических форм и очертаний. Идея о том, что факт искусства требует органической, а не механической трактовки будет неоднократно возникать в учениях Андрея Белого, Михаила Матюшина, Павла Флоренского. Музыковед Арсений Авраамов предлагал применительно к языку художника, к его этимологии и синтаксису, говорить об «эстетической морфологии». В этом же ряду стоит «Морфология искусства» А.Г. Габричевского. Им был предложен термин «органическая морфология», т. е. такой подход, при котором анализируется живая форма, «главным образом в потенцированной форме произведения искусства. А один из докладчиков в Вольфиле, психолог Н.Я. Пэрна, разработает в своей книге «Ритм, жизнь и творчество» целую теорию о периодической системе творчества различных выдающихся людей.

Наконец, третье важное место в мысли Кандинского — это выход его через многослойность художественной формы к многообразию форм искусства. В результате сквозь букву проступают лики новых сочетаний: буквы и звука, графемы и звука, звука и смысла. Это обстоятельство дает в руки художника могучее и глубокое композиционное средство выражения. Семантика, графика, музыка — три вроде бы далеких друг от друга искусства — сближаются в конечном внутреннем основании, концентрируя свои выразительные особенности в едином знаке. «Каждое искусство углубляется в себя и как бы специализируется. И в то же время открывает дверь в новый мир: мир комбинации отдельных искусств в одном произведении, *мир монументального искусства*». Синтез искусств, приумножение разностей, знаменует собой приход в корне нового миропонимания. «Тут-то и настает момент великого переворота, третьей эпохи в истории искусства, обнажение внутренней сущности средств искусства, ~~и~~ *духовный смысл и духовная целесообразность искусства*»⁶¹.

⁶¹ Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. С. 246.

Сходные мысли о «великом синтезе», о новом синтетическом творчестве были высказаны теоретиком искусства, одним из основателей Вольфила, Арсением Авраамовым в его статье «В дебрях эстетики» (публикуется ниже). Он пишет: «В авангарде человечества победно шествует Синтез». Синтез, истоки которого восходят к мифологическому чувствованию, дает опору «истинному жизнепознанию, открывает новые пути истинной интуиции, все глубже проникающим в заветные тайники бытия».

В классическом сознании существовало четкое разграничение трех форм человеческой деятельности: художественной, научной, религиозной. Считалось, что основа искусства — интуиция, основа науки — эрудиция, а основа религии — откровение. Пришло время, заявляет Авраамов, привести все три эти творческие величины к единому знаменателю, найти общую закономерность их причастности к человеку: «Через эрудицию — к интуиции — такова единственно возможная формула всякого истинного — художественного и религиозного — мифотворчества». Знаменательная формула: в ней обозначается новый путь, на который вступает современный человек. Путь восхождения от эрудиции, от опытного знания, к интуиции, или претворению этих знаний в духовном опыте. Первичное — поиск тайных закономерностей (природы ли, духовной жизни), только затем изложение найденных законов. Изложение же может принимать самые различные формы — от научного трактата до небольшого стихотворения или музыкальной сонаты. И здесь, согласно Авраамову, гораздо больше общих узлов, чем принято считать. Вот почему художник и ученый обнаруживают общую подоснову своего творчества: «Я утверждаю, что эстетическое созерцание и связанное с ним наслаждение того же порядка и качественно не разнится от наслаждения математика, созерцающего стройную цепь формул, устанавливающих бытие некоего закона». И искусство, и наука вопреки внешней дистанционированности друг от друга заняты одними и теми же символическими процессами. «Между таковым математиком и художником, созерцающим произведение архитектуры, не большая дистанция, чем между последним и музыкантом, внимающим Баховской фуге».

И все таки, подчеркивает Авраамов, искусство — самая чистая форма, «свободный язык духа художника». Но она становится еще чище, еще совершеннее, если вбирает в себя также и научное знание. Художник-исследователь — вот идеал творческой личности. Научность отнюдь не убивает в художнике художника, она лишь раскрывает новые символические возможности в его материале. Знание акустики музыкантом, оптики — живописцем позволяет задействовать новые уровни выражения.

Искусство — это своеобразный язык, считает А. Авраамов. Этот язык отличается от «прозаического», обыденного языка тем, что передает собой более тонкие движения духа художника, выражает более микроскопические различия в мыслительной деятельности. Художник постоянно ищет другого языка, другой формы выразительности. Он берет материал — звуки, краски, линии, объемные формы — в качестве алфавита, и, свободно варьируя их, создает синтетическое художественное произведение.

В этом смысле математик, например, ограничен в выборе средств: он вынужден выражать свои мысли в виде формул, алгебраических знаков, установленных раз и навсегда. Но у него есть другое преимущество. Число — выразитель самых простых отношений, и в то же время число имеет много потенциальных свойств. Будучи употребленным в художественной практике, число, измерение может перенести часть своих потенциальных свойств на материал творчества. В начале XX века примеры по-

добного взаимодействия стали возникать у самых разных художников. В частности, Арс. Авраамов применяет к своим теориям аритмологические принципы, выстраивая свою музыкально-числовую систему. Уместно вспомнить также о числовых штудиях Велимира Хлебникова и ритмические — Андрея Белого. В дальнейшем будут возникать случаи обратной реакции, когда точные науки будут черпать новые модели в художественном творчестве. Достаточно упомянуть стиховедческие изыскания академика А.Н. Колмогорова или попытки создать новую дисциплину — артонику, т. е. науку, изучающую возможности использования структурно-семиотических механизмов искусства в технических приложениях и теории информации.

Самотверженные искатели нового опыта существовали во все времена. Однако в первой трети XX столетия возник существенно новый тип творца. Художник (поэт, музыкант, числяр) новой генерации — прежде всего формовщик жизни, ищущий интегральной связи жизни с наукой и искусством.

Как отмечает Б. Шифрин, в эпоху Авангарда «пришло более глубокое постижение установок созидającego сознания; обнаружилась общность пафоса моделирования в науке и в искусстве»⁶². Атмосферу перехода к новой картине мира хорошо передал Евг. Замятин в своей программной статье «О синтетизме»:

«Как будто так реально и бесспорно: ваша рука <...>

И вот — кусочек этой кожи, освеженный жесткой иронией микроскопа: каналы, ямы, межи, толстые стебли неведомых растений — некогда волосы; огромная глыба земли и метеорит <...> — то, что еще вчера было пылинкой; целый фантастический мир — быть может, равнина где-нибудь на Марсе <...>

Реализм видел мир простым глазом <...>; синтез подошел к миру со сложным набором стекол, и ему открываются гротескные, странные множества миров; открывается, что человек — это вселенная, где солнце — атом <...>

Эйнштейном сорваны с якорей самое пространство и время. И искусство, выросшее из этой, сегодняшней реальности, разве может не быть фантастическим, похожим на сон? »

На заявленном здесь ощущении мира Замятин строит свою поэтику. Но такая модель мира есть также нечто общее, разделяемое большинством авторов Авангарда. Это мир Эйнштейна и Гейзенберга, Пуанкаре и Бора — вселенная, в которой синтетически совмещены разномасштабные планы и точки наблюдения, радикально деформировано линейное построение. Это микроскопически дробный и в то же время не теряющий своей целостности, своей космичности мир. Здесь микрокосм (мир художественных объектов) и макрокосм (внутренняя вселенная художника) не отстоят друг от друга, являясь продолжением и воплощением друг друга.

Такое космическое миропонимание было свойственно, например, Кузьме Петрову-Водкину. Для него картина — результат динамического зрения художника. «От единой поверхности холста к его многогранной иллюзорности и дальше к динамическому многообразию композиции» — вот траектория творящего жеста. Для него новая культура — культура «планетарно-органическая», в которой первопринципом поэтики выступает не изображенный объект или его элементы, а движение самого художника в пространстве и времени картины: «Не предмета надо искать, а те пертурбации, которые он произведет в нас, переходя в новую жизнь не призрака, а образа. И ваше (единственное в мире как индивидуума) понимание его особенностей (как

⁶² Шифрин Б. О микроскопии авангарда (научная лаборатория и художественный метод) // Альманах «Аполлон». Бюллетень № 2. 1998. Русский авангард. Пути развития. Из истории русского авангарда XX века. СПб., 1999. С. 104.

жизни образа) дадут ту вечную реальную окаменелость момента живой природы, то есть произведение искусства».

* * *

В поисках мировоззренческого обоснования новейшей эстетической практики многие художники и писатели начала века обращаются к точным началам опытного знания.

Живописец Михаил Матюшин, один из «вольных академиков», был основателем того течения в русском новаторском искусстве, которое называют «органическим», или «научно-исследовательским». Он разработал свою систему восприятия мира, построенную на вере в развитие человеческих возможностей, как тела, так и духа. Эта система была названа им «Зор-Вед (Зрение + Ведание). Расширенное смотрение». С объявлением о найденном им новом подходе Матюшин выступил на страницах журнала «Жизнь искусства» в 1923 году.

Подход заключался в том, чтобы расширить сферу человеческой чувствительности путем активизации прежде незадействованных органов чувств. Таким дополнительным рецептором, по предложению художника, стало бы так называемое «заднее зрение». Наблюдение и опыт доселе закрытого для художественного восприятия «заднего плана» открывает новые пространственные возможности живописи. Отсюда, по Матюшину, — «новый шаг и ритм жизни», ведь человек обретает новый, неведомый опыт. Весь организм, а не только его отдельные инструменты, подключается к восприятию окружающего. Такое состояние должно приводить к принципиально новому видению: «Зорвед знаменует собой физиологическую перемену прежнего способа наблюдения и влечет за собой иной способ отображения видимого».

Однако никакое «расширенное смотрение», воспринятое только как внешний прием, не даст «нового видения» и проникновения в скрытые связи гармонии мира. М. Матюшин говорит о том, что помимо физиологизма, сенсорных функций существует другая форма координации между художником и его творением — психическая: это интуиция, представления и знание. Эти «функции» составляют вторую, комплементарную, часть системы «Зорведа» — Ведание. Ведание — это состояние человека (художника и зрителя), предполагающее сильную активность и культуру Духа, когда достигается целостность, единение наблюдаемого с объектом, возникает «космическое видение». Развитие человека как интегрального целого — вот центральная проблема творчества, согласно учению М. Матюшина.

Современные исследователи наследия М. Матюшина называют его метод «антропологизмом», а его теорию — «теорией мирового всеединства», приводя в качестве аналогии концепции В. Розанова, П. Флоренского, Н. Лосского, из зарубежных — К. Юнга и А. Бергсона⁶³.

Подобно Андрею Белому, томимому «истинной жаждой грядущей цельности», М. Матюшин понимал творчество как «богодействие», или «синергию», т. е. совместное действие человеческого и абсолютного начал для пересоздания человека природного во внутреннего человека: «Художник должен теперь в своем глубинном «Я», отторгшемся от всех мер и условий, «зачать» от природы, в большом сокрытии, выносить и родить еще невиданное и не копируемое, пришедшее в мир в тяжелой муке

⁶³ Повелихина А. Теория Мирового Всеединства и Органическое направление в русском авангарде XX века; Повелихина А. Антропологизм Матюшина: система «ЗОР-ВЕД» при восприятии природы // Органика: Беспредметный мир природы в русском авангарде XX века. М., 2000.

радостного служения новому воплощению на Земле»⁶⁴. Такое целостное органическое представление о мире и человеке предполагает прежде всего работу над преобразованием внутреннего человека, а значит, над максимальной концентрацией всех его возможностей, физических и духовных. Тогда наступит время, «когда не только люди, но и вещи воскреснут», — писал Матюшин.

Описывая сущность нового отношения к вещам в нарождающемся искусстве, Б. Лившиц, «летописец Авангарда», отмечает: «Увлекаемый потоком им самим разнужданных сил, человек как будто спешил передать вещам свои человеческие черты, оставая себе, точно походную выкладку, лишь минимум механических навыков, необходимых для достижения возникшей перед ним цели»⁶⁵.

Данная эстетика сближает русского художника с идеей поэта Р.-М. Рильке об «одухотворении» вещей путем преобразования «внутреннего портрета» человека. В его программном стихотворении «Поворот» об этом говорится так:

Зренье свой мир сотворило.
Сердце пускай творит
Из картин, заключенных в тебе, ибо ты
Одолеl их, но ты их не знаешь⁶⁶.

М. Пришвин (кстати, один из участников сборника «Скифы») зафиксировал своем дневнике аналогичную мысль:

«Я предлагаю <...> для будущей огромной синтетической работы художественного сознания воспользоваться и моим “этнографическим” методом, <...> сущность его состоит в той вере, заложенной в меня, что вещь существует и оправдана в своем существовании <...> поэтому вещь нужно описать точно (этнографически) и тут же описать себя в момент интимнейшего соприкосновения с вещью <...> это-то и нужно, чтобы открылся путь. Он мне открывается в работе искания момента слияния себя самого с вещью, когда видимый мир оказывается моим собственным миром»⁶⁷.

Три совершенно разных художника — и потрясающая конгениальность мысли: это вызвано не чем иным, как общим мироощущением современников.

Сущностью целостной творческой системы Матюшина являлась неразрывность трех составляющих: самоусовершенствования, творчества, лабораторного опыта. Он

⁶⁴ Цит. по: *Повелихина А.* Антропологизм Матюшина. С. 11.

⁶⁵ *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 222.

⁶⁶ *Рильке Р.-М.* Ворпсведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М., 1971. С. 332. В письме своему другу В. фон Гулевичу, написанном в 1925 г., Рильке раскрывает эту тему более полно: «Преходящее всюду погружается в глубокое бытие. Итак, все формы здешнего не только следует принимать ограниченными во времени, но по мере наших сил переводить их в те высшие планы бытия, к которым мы сами причастны. <...> Не на тот свет, чья тень темнит нашу Землю, а в некий целый мир, в единое *целое*. Природа, вещи нашего обихода и потребления случайны и бренны; но пока мы живем здесь, все они — наше владение, наши друзья, соучастники наших горестей и радостей, какими они уже были для наших предков. Так, все здешнее не только не следует принижать или перемещать в низший разряд, а как раз именно из-за его временности, которой оно обладает наравне с нами, все здешние явления и вещи должны быть поняты нашим внутренним разумом и преображены. Преображены? Да, потому что задача наша — так глубоко, так страстно и с таким страданием принять в себя эту преходящую бренную землю, чтобы сущность ее в нас “невидимо” снова восстала. *Мы пчелы невидимого*». (Там же. С. 305.)

⁶⁷ Цит. по: *Гириh Ю.Н.* Авангард как стиль культуры. С. 94.

постоянно подчеркивал значение сопряженности различных систем: «Новая философия, психология, музыка, живопись, порознь почти неприемлемые для нормально-усталой современной души, — так радостно, так несбыточно поясняют и дополняют друг друга...». В поисках «первого научно-поставленного АВАНГАРДА», он вместе со своими «со-деятелями» по ГИНХУКу и ВОЛЬФИЛе разработал фундаментальную программу по внедрению жизни в художественное творчество и обратно, творчества в жизненный опыт. К сожалению, эта программа осталась невостребованной для воследовавшей советской культуры. Тем не менее она успела ярко обозначить приход новой эпохи, указать на существование некой глубинной человеческой размерности, неизвестной предшественникам. Все изменения в координатах этой новой размерности, происходили в самом естестве отдельного человека, при свете его внутренних солнц.

Художники стремились с помощью наук, искусств и духовных практик подогнать, ускорить эволюцию внутреннего человека. М. Матюшин, Н. Кульбин, Б. Эндер — своей теорией и практикой «расширенного смотрения», К. Малевич — идеями о «бактериологии живописи», В. Мейерхольд — театральной концепцией «биомеханики», С. Эйзенштейн — экспериментами с «монтажом аттракционов» и т. д.

Человек Авангарда воспринимает мир через многообразие ощутимых каналов (зрение, слух, осязание). Равным образом, напротив, осмысление незримых абстракций науки, ее выводов и гипотез расширяло интеллектуальное видение мира художником и способствовало формированию новых пластических и семантических структур, сложению нового художественного языка. Участие представителей точных наук в творческом процессе, реальное или косвенное, было знаком нового самосознания, пришедшего на смену позитивному, прагматическому знанию.

* * *

Петроградская Вольная Философская Академия стала для уникального сообщества людей, бывших ее членами на разных этапах, «лабораторией опыта», по выражению А. Белого. От обычного типа сообществ «Академия исканий» отличалась тем, что, как говорилось в ее уставе, «философию она не отделяет от живой, конкретной общечеловеческой общественности и общественность эту мыслит не иначе как в свете всепроникающего творческого начала беспредельной вольности <...>»⁶⁸.

Вот почему наряду с отдельными докладами и литературными собраниями в проспект включались выставки с участием К.С. Петрова-Водкина, В.Е. Татлина, К.С. Малевича, а также музыкальные концерты с участием А.С. Лурье, С.С. Прокофьева и др. По этой же причине к работе в академии были привлечены известные профессора естественных наук: математик А.В. Васильев, психолог Н.Я. Пэрна, нейрофизиолог В.М. Бехтерев, ботаник И.П. Бородин, зоолог И.П. Павлов, языковед-экспериментатор А.В. Щерба. Проблемы религиозной философии затрагивали участвовавшие в отдельных заседаниях Н.О. Лосский, А.П. Карсавин, С.А. Аскольдов, А.И. Введенский. Философии творчества посвящали свои выступления К. Эрберг, А.В. Пумпянский, художник А.А. Бруни, профессор Ф.Ф. Зелинский, Н.А. Пэрна, О.Д. Форш, В.В. Гиппиус, Н.Н. Пунин, Ю.Н. Тынянов, В.Б. Шкловский, Б.М. Эйхенбаум, Б.В. Томашевский, А.П. Якубинский, А.А. Гизетти, М.И. Каган, А.М. Редько. По некоторым свидетельствам, число членов Вольфилы за все время ее существования равнялось 350 человекам, всего состоялось около трехсот публичных собраний, а на заседаниях собиралось порой до 1000 человек.

⁶⁸ Цит. по: Федоров В.С. Академия исканий. С. 211.

В своей речи о задачах «скифской академии» Андрей Белый, бывший для многих «аксиомой, заветом и залогом», «предпосылкой всех предпосылок» вольфильской жизнеспособности, заявлял: «<...> для осуществления во мне мне нужна связь с другими исканиями, с другими путями, сопараллельными мне». Этот завет был адресован художникам, ученым, философам, простым людям. Открытость исканий должна была привести к «аккорду душ», к своеобразной человеческой композиции, где голоса не терялись бы в общем хоре, а модулировали бы, каждый своей интонацией, мелодическую линию культуры.

А. Белый призывал: «<...> в этой огромной задаче нам, руководителям, не хватает, конечно, гармонизации наших собственных личностей, углублений самосознания и работы над развитием нашего душевного зрения. Поэтому цели наши двояки: быть органом соединения душ, привлеченных вопросами жизни, здесь выставленными; и постоянно прислушиваться к собственным звукам души, чтобы звуки души соединились с вопросом, поставленным здесь в гармоничном созвучии; руководство — только в стремлении к созвучию».

Подводя итог трехлетней деятельности Вольфилы, Константин Эрберг на одном из последних собраний обнародовал свое стихотворение, написанное по этому случаю, под названием «Вольфильский юбилей». Мы приведем здесь лишь его отрывок, как нельзя точно, по нашему мнению, отражающий всю суть этого уникального человеческого предприятия. К ответу на вопрос о «путях творчества», о том, насколько они исповедимы, и куда они, собственно, ведут:

— Куда же путь-то? — Куда кто хочет!
И этот крайний путь — в борьбе...
— Последний поезд отходит ночью?
— Вольфильский поезд идет среди ночи,
В нем едет каждый из нас — к себе.

* * *

Петроградская «Академия исканий» стала самым широким духовным объединением в России первых послереволюционных лет. Ее отделения были созданы в других городах: Москве, Киеве, Воронеже, Чите.

Ярким явлением эмигрантской культуры стало берлинское отделение «Вольфилы». Ее почетным председателем был избран Л.И. Шестов, а председателем все тот же А. Белый, находившийся в тот момент в Германии. Членами Совета значились такие известные деятели эмиграции, как Н.М. Минский, А.М. Ремизов, И.Г. Эренбург, П.П. Сувчинский. Берлинский факультет Вольфилы действовал, впрочем, недолго — всего несколько месяцев. Кроме того, там же, в Берлине, литературным критиком Е.Г. Лундбергом было организовано издательство «Скифы». Под его маркой выходили книги А. Белого, А. Блока, Иванова-Разумника и других. Планировалось также издание при издательстве журнала «Вестник всех искусств» на русском и немецком языках, в котором предполагалось опубликовать произведения А. Белого, А.Г. Горнфельда, В. Хлебникова, В. Шкловского, К. Малевича, К. Эрберга, Г. Шпета и других. Журнал издан не был, зато примерно в те же годы (1921–1923) из печати вышел альманах «Вещь» под редакцией И. Эренбурга и Л. Лисицкого. Хотя появилось только три номера, они представляли собой довольно содержательное обозрение русского и западного искусства Авангарда для немецкого и для русского читателя.

Вольфила, в своем петроградском и берлинском вариантах стянула к себе бывшие тогда в России и эмиграции независимые интеллектуальные силы, предоставив

им свободную форму проявления в самые, казалось бы, безнадежные, катастрофические годы и стала настоящей школой для нового поколения мыслящих людей. «Скифская Академия» стала, как заметила С.Г. Семенова, «возможно, последним коллективным форпостом достаточно сложных и тонких духовных исканий»⁶⁹. Впрочем, лучше было бы сказать — одним из последних.

Помимо Вольной Философской Ассоциации в России тех лет функционировал еще ряд подобных творческих объединений. Так, пропаганду свободного искусства ставил своей целью Петроградский Дом искусств. Тут жили и творили писатели О. Мандельштам, А. Грин, О. Форш, М. Зощенко, А. Ахматова, художники К. Петров-Водкин, М. Добужинский, Ю. Анненков. Радикальный Авангард был представлен такими литературными сообществами, как ОБЭРИУ, Воинствующий орден имажинистов, группа «41⁰», «Кафе поэтов», литературная группа конструктивистов. На единой исследовательской платформе объединялись так называемые филологи-формалисты (Московский Лингвистический Кружок, ОПОЯЗ, Институт живого слова, Пролеткульт). Среди многочисленных художественных группировок выделялись ИЗО Наркомпроса, Уновис, Мастера Аналитического Искусства. Несмотря ни на что, продолжали свою работу некоторые религиозно-философские организации: кружок «Воскресение», невеликий кружок Бахтина и др.

Однако, пожалуй, наиболее близки по духу к «Академии исканий» были такие учреждения, как ГАХН и ГИНХУК.

Основание Государственной Академии Художественных Наук в Москве было попыткой создания научного учреждения, альтернативного Академии Наук СССР. Уникальность ГАХН заключалась в том, что она, будучи исследовательским проектом, была обращена прежде всего к людям искусства. В заседаниях академии часто принимали участие художники, скульпторы, поэты, режиссеры. Этим была обусловлена живость и чрезвычайная плодотворность деятельности академии. В работе ГАХН, как и в Вольфиле, на деле осуществлялся синтез науки и искусства, теории и практики. Целью ее программы были: «всестороннее исследование и разработка вопросов искусства и художественной культуры».

Само название заведения — Академия Художественных Наук — знаменовало собой абсолютно новую форму творческой деятельности. Отсюда и многообразие «художественных наук», которые изучались: это живопись и графика, скульптура и архитектура, музыка и театр, психология и физиология творчества, литература и поэтика, философия и эстетика, художественная промышленность и дизайн, взаимодействие искусств и фольклор, теория цвета и проблемы внутренней формы. В различных отделениях Академии в разное время сотрудничали практически все оставшиеся в Москве гуманитарии. Достаточно назвать их имена: В. Кандинский, А. Габричевский, Г. Шпет, Г. Винокур, В. Ярхо, М. Гершензон, Я. Голосовкер, Г. Шенгели, Б. Яворский, П. Флоренский, С. Кржижановский, Ф. Степун, Н. Жинкин.

К сожалению, судьба ГАХН зеркально отразила судьбу Вольфилы. В конце 20-х Академия стала подвергаться острой критике за пренебрежение марксистской идеологией, и в 1931 году прекратила существование. С ее разгоном как учреждения многие из ее сотрудников были физически уничтожены, а выжившие переключились на менее идеологизированные роды деятельности. До сих пор мы очень мало знаем о конкретных результатах работы Академии, пылящихся в настоящее время в архивах.

⁶⁹ Гачева А.Г., Казнина О.А., Семенова С.Г. Философский контекст русской литературы 1920—1930-х годов. М., 2003. С. 55.

Еще одним творческим порывом, получившим в послереволюционное время статус научного учреждения, стал Институт Художественной культуры. Здесь также выразился пафос поисков новых путей в сферах, граничащих с художественным и научным творчеством.

Гинхук — Государственный научно-исследовательский институт художественной культуры — просуществовал с 1923 по 1926 г. Он был основан на базе Музея Художественной Культуры в Петрограде по инициативе Казимира Малевича, предложившего организовать в помещении Музея постоянную лабораторно-исследовательскую работу. Новый институт должен был объединить целый ряд комплексных исследований в различных областях современного искусства. К работе были привлечены лучшие художественные силы — П. Филонов, Н. Пунин, В. Татлин, М. Матюшин, И. Чашник, В. Ермолаева, П. Мансуров, а также поэты И. Терентьев, М. Друскин и А. Туфанов, составившие штат Фонологического отдела института.

Был создан отдел Органической культуры, который возглавил М. Матюшин. Как писал Матюшин в плане работы отделения, перед ним ставилась цель «постижения природы и мира как единого целого организма посредством новых методов работы, действующих в четырех направлениях: осязания, слуха, зрения и мысли, и создать и развить в художнике новую культуру и новый организм восприятия». Достижение этой цели велось художниками отделения опытным путем, на основе принципов «Зорведа» (см. выше).

Гинхук перестал существовать как самостоятельный институт с 1927 года, слившись с Государственным институтом истории искусств. Таким образом, конец 20-х гг. ознаменовался свертыванием всяческих свободных исканий в угоду тоталитарным методам творчества и контроля над ним. Дух эксперимента, соборного творчества был начисто выветрен идеологическим опахалом политического режима.

* * *

Резюмируя эту часть, можно сказать, что внутренняя революция, произведенная русским духовным Авангардом, оказалась «остановленной на бегу». Поколение 1910–1930 гг., по известному выражению Романа Якобсона, «растратило своих поэтов». Однако в том, что этот опыт открыл невиданные перспективы — перспективы внутреннего плана, прежде всего, — для человека как творческого существа, сомневаться не приходится.

Русский опыт «скифства», полнее всего выразившийся в работе «Скифской Академии», явил собой яркую и продуктивную модель коллективного сотрудничества творческих индивидуумов. «Разумеется, — признается Андрей Белый, — “В. ф. а.” была не на уровне своей идеи: быть тотумом, ассоциацией, а не партией, обществом; но “В. ф. а.” сознавала это, не выдувая из соломинок мыльных пузырей несуществующей эсотерики, интимности, братства; в этой суровой и честной правде складывалась своя интимность: интимность ничем не прикрытого стремления — к правде, какою бы она ни оказалась без фиговых листиков и виньеток, заглавий правды»⁷⁰. Эта модель — ассоциация людей, связанных в исканиях новой культуры, — даже учитывая, что реализоваться в полную силу ей не удалось, все же была живой моделью, «лабораторией опытов новой жизни».

⁷⁰ Белый А. Символизм как миропонимание. М., 1994. С. 478.

Потенциальная парадигма? Возможно, но парадигма открытая, разомкнутая для будущих опытов⁷¹.

Необходимо сказать, что наряду со «скифским» сюжетом в авангардной культуре начала XX века существовало еще по крайней мере два подобных «больших маршрута». Это космизм и евразийство.

Русский космизм вобрал в себя целый поток русской культуры, включавший не только философов и ученых, но и поэтов, музыкантов, художников. Космическое направление творческой мысли вызревало еще с середины XIX века, но именно в первой трети XX века широко развернулась деятельность «космистов». Если генетической чертой «скифов» была идея о духовной революции, которая должна привести к освобождению человека на всех путях его духовного творчества и к новой, «жизнотворческой», культуре, то мироотношение космистов выражалось в формуле «активная эволюция». Человек для комических мыслителей — существо промежуточное, находящееся в процессе роста, призванное преобразить не только внешний мир, но и собственную природу. Мы не ставим здесь задачей сопоставление «скифского» и «космического» векторов. Но нетрудно заметить, что импульсы обоих течений были сродными.

Что касается «евразийской идеи», она формировалась уже в среде русской эмиграции. Евразийство тоже представляло собой целый комплекс творческих принципов. Возникнув на фоне религиозно-философских исканий русских эмигрантов, оно сконцентрировало вокруг себя оригинально мыслящих философов, ученых, писателей и музыкантов. Как движение оно появилось на свет в виде синтеза философии, науки, искусствovedения и литературы. Евразийцы черпали вдохновение в поэзии и прозе, искали подтверждение своим идеям в таких разных дисциплинах, как география, лингвистика, этнография, экономика. Так же как «скифы» были литературным символом, «Евразия», как обозначение России, явилась мифом Нового времени. Сами основатели движения называли евразийство «мироощущением», «настроением, возведенным в систему». То же самое можно было бы сказать и о «скифах».

В настоящем исследовании мы выбрали «скифскую» константу во многом потому, что в отличие, скажем, от евразийства и космизма, имеющих довольно богатую научную литературу, этот маршрут русской поэтики еще не выведен на карте, он малоизвестен, но, как выясняется, существен и показателен. Если же приводить в качестве аналога примеры из зарубежной культуры, можно, как нам кажется, вспомнить творческое сообщество «Синий всадник» в Германии, объединение «Ацефал» во французском сюрреализме-экзистенциализме, и группу «УЛИПО» в той же Франции, но уже послевоенных лет. Всех их объединял пафос нового жизнестроительства на единой платформе искусств, наук, быта, языка. Каждое из них могло бы назвать себя «вольной ассоциацией», или «академией исканий».

Перипетии Авангарда в русской версии: несколько слов о содержании данного раздела

В заключение уделим несколько слов нижеследующим текстам, составившим раздел нашей книги «Русский опыт».

⁷¹ Надо сказать, что наряду со «скифским» сюжетом в авангардной культуре начала XX века существовало еще по крайней мере два подобных «больших маршрута»: евразийство и космизм.

Статьи А. Белого «Революция и культура» и Н. Бердяева «Кризис искусства» идут здесь первым и вторым номером. Мы считаем, что это два ключевых текста для понимания Авангарда в его сущности. Ведь сам Бердяев называл Белого «самой характерной фигурой эпохи», одновременно выразившей все ее сложные и напряженные узлы и задавшей высочайший образец для современных и будущих исканий в самых разных областях культурного творчества (ср. с существующей в наше время премией Андрея Белого, поощряющей новаторские опыты в литературе и гуманитаристике). Что же касается Бердяева, то его можно назвать «философом Авангарда». Его поиски «нового религиозного сознания» во многом были близки как «скифству» Андрея Белого, так и художественным чаяниям всей авангардной революции.

«Скифство», о котором шла речь выше, представлено в настоящем издании рядом текстов, появившихся в 1917 г. на страницах одноименного альманаха. Это программное воззвание «скифской» группы, написанное Р.В. Ивановым-Разумником и С. Мстиславским; трактат А. Белого «Жезл Аарона», впервые переиздающийся в наше время, в сопровождении нашего комментария; и два стихотворения — Н. Клюева и А. Блока. Следующий за этим блок материалов прямо или косвенно относится к деятельности, а точнее к деятелям Вольной Философской Ассоциации в лице А. Белого, А. Блока, М. Гершензона, Е. Замятина, Арс. Авраамова, К. Эрберга, К. Петрова-Водкина, М. Матюшина.

* * *

Очередной подраздел мы озаглавили «Свободные творяне». Как известно, слово «творяне» составлено Велимиром Хлебниковым из слов «дворяне» и «творить». Тем самым получилось слово, обозначающее сообщество творческих людей, особое сословие (*сословие* — еще и «со-словие», т. е. совместное творчество *слова*) творцов, ищущих новое, будущее — в искусстве, науке и жизни.

Круг авторов, представленный в этом месте книги, не был связан в какую-то единую структуру подобно, например, Вольфиле. Каждый из них был представителем отдельной школы (Хлебников, Лившиц — будетляне; Малевич — супрематист; Филонов — аналитист; Матюшин — зорведовец), отстаивавшей свои собственные принципы творчества. Однако на самом деле каждый из них — и в жизни, и в творчестве — пересекался друг с другом.

Так, статья В. Хлебникова «О современной поэзии», напечатанная в 1920 г. в харьковском журнале «Пути творчества», является непосредственным полемическим откликом на статью Б. Лившица «В цитадели революционного слова». В свою очередь, Лившиц был одним из первых мемуаристов («мемáуристов», по его собственной ироничной характеристике) и исследователей Хлебникова и всего русского футуризма, посвятившим немало страниц своей книги «Полутораглазый стрелец» «председателю Земного Шара». При этом любопытен сам принцип обращения Лившица с «воспоминаемым» материалом. Будучи сам активным участником всех «гилейских» баталий, он отказался от установки «правоверного» искусствоведения: воспроизводить события безличным взором. Напротив, он выступил здесь более как теоретик и исследователь футуризма, нежели как историк искусства. Вот как он сам объяснял свою стратегию:

«Мы заинтересовываемся новым явлением искусства в лучшем случае к тому времени, когда оно начин: агонизировать, обычно же этот интерес возникает к явлению, уже завершённому, к течению, уже умершему: мы привыкли и любим полу-

чать произведения искусства из рук историка, а не художника, и нужны поистине сверхъестественные усилия, чтобы нарушить нелепую привычку нашу переходить «на все готовое» и считать это судом истории» («В цитадели революционного слова»). (Заметим, что указанная книга мемуаров вышла в 1933 г., т. е. почти одновременно с воспоминаниями Андрея Белого, поэта и эстетика которых так близка принципам Лившица).

В воззвании «Художники мира!» В. Хлебников писал: «Мы долго искали такую, подобную чечевице, задачу, чтобы направленные ею к общей точке соединенные лучи труда художников и труда мыслителей встретились бы в общей работе и смогли бы зажечь и обратить в костер даже холодное вещество льда». Это — показательный призыв человека Авангарда. Нужно объединить все возможные усилия разных представителей искусства и науки и выработать о б щ и й я з ы к : «Эта цель — создать общий письменный язык, общий для всех народов спутника Солнца, построить письменные знаки, понятные и приемлемые для всей населенной человечеством звезды, затерянной в мире». Это призыв уже более конкретный — к художникам кисти: «Живопись всегда говорила языком, доступным для всех <...> Пусть один письменный язык будет спутником дальнейших судеб человека и явится новым собирающим вихрем, новым собирателем человеческого рода. Немые, начертательные знаки — помирят многоголосицу языков

На долю художников мысли падает построение азбуки понятий, строя основных единиц мысли, — из них строится здание слова.

Задача художников краски дать основным единицам разума начертательные знаки».

Отличительная черта всякого человека Авангарда — н а ч и н а т ь в с е с н а ч а л а . При этом акцент делается не на р а з р у ш е н и и всего предыдущего (оно выполняет, как правило, чисто инструментальную функцию, а если декларативно ставится как самоцель, то выдает в «деклараторе» ложного авангардиста), а на созидании новых основ. Авангард поэтому всегда стихиен (elemental), не в смысле «стихийного бедствия», а в том смысле, что заново определяет стихии (elements), азы, элементы. И здесь — то как раз то место, где Авангард meets семиотика — последняя тоже начинает с элементов, с начальных структур. В процитированном призыве Хлебникова говорится именно об «основных единицах разума», на базе которых следует построить новый язык.

Надо сказать, что призыв В. Хлебникова не остался без отклика. Первым, кто вызвался ответить, стал Казимир Малевич. Своими экспериментами с беспредметной живописью он остро поставил вопрос о природе и значимости элементов, несущих семантическую функцию в пространственных композициях. Сблизившись с аналитиком слова Хлебниковым, Малевич предложил новое понимание элементов значения в живописном языке. Идею о новых «единицах мира», отвечающую хлебниковским опытам, он сформулировал в статье «О поэзии» (1919): «Поэт даже не поступает так, как живописец и скульптор. Он не возвращает полученное от форм природы — природе. Ибо природа получила одежду разумом, он ее одел для отличия, одел все тончайшие ее отростки в обувь, платье, качество и т. д.

И поэт говорит лишь через одежду об одежде, о тех отличительных знаках, которые нужны разуму, его гастрономии, его ломбарду.

<...> Поэт слушает только свои удары и новыми словообразованиями говорит миру, эти слова никогда не понять Разуму, ибо они не его, это слова поэзии поэта. И когда Разум выявил их в понятие, они реальны и служат единицей мира. Будучи непонятым, но действительно реальным» [разрядка наша. — В.Ф.].

В статье, посвященной В. Хлебникову, К. Малевич подчеркивал для себя важность и «замах» его поэтической теории: «Каждая построенная им буква есть нота песни обновленного практического мира.

Тот же ум, перемещающийся в новые формы».

Со своей стороны, В. Хлебников искал свой «математический» ключ к пластическим построениям беспредметного мира К. Малевича. Как отмечает А. Парнис, «он пытался соотнести свои “законы времени” и найти связь с супрематическими рисунками Малевича, определить закономерность в соотношении белого и черного цветов в его “теневых чертежах”. В 1917 году поэт предложил художнику вступить в созданное им утопическое общество “Председателей земного шара” и включил его в один из первых списков, а сам Малевич впоследствии стал называть себя “председателем пространства”»⁷².

Учитывая то, что между В. Хлебниковым и К. Малевичем были, конечно, и расхождения (порой первый язвительно называл последнего Казнимиром), надо признать, что схождения их были значительными. Вне сомнения, оба являли собой чистейшие образцы «изобретателей» — по выражению будетлянина, противопоставлявшего «приобретателям» «изобретателей» (ср. с разграничением П. Филонова «исследователей-изобретателей» и «мастеров-эксплуататоров» — см. ниже). Совместное изобретение новых форм жизни, творчества, языка, являлось их главной целью.

Заслуживает упоминания любопытный факт, имевший место в 1919 г. Хлебников и Малевич встретились в совместной работе Международного Бюро Московского отдела ИЗО Наркомпроса, поставившего целью объединить «передовых бойцов искусства во имя новой всемирной художественной культуры»⁷³. При этом Бюро по инициативе А. Луначарского была принята попытка издания журнала «Интернационал искусства», который, к сожалению, не был издан из-за бумажного кризиса. В нем должны были участвовать В. Татлин, М. Матюшин, П. Кузнецов, О. Брик, А. Луначарский, И. Аксенов, А. Топорков, Н. Пунин, а также Андрей Белый и Вяч. Иванов. В печати появился анонс о выходе 1-го номера со статьей А. Луначарского «Искусство как творческая лаборатория мира». Члены редколлегии журнала рассматривали предложение К. Малевича о созыве всероссийской конференции «для пересмотра прежних принципов и методов науки и искусства»⁷⁴.

Как раз для этого предполагавшегося издания В. Хлебников и написал, по предложению В. Татлина, статью «Художники мира!». К. Малевич же написал декларацию «Новаторам всего мира», а также изложил тезисы для статьи «Точные начала в искусстве». В декларации звучало воззвание к художникам Запада: «Мы, ваши северные друзья, среди снегов и сверкающих в морозе звезд, с шумом и ревом заводов восстановили мировую цитадель творчества и знамя международных сил утвердили.

Ждем, что вы в зной юга воздвигнете международную базу для мировых экспресов творчества и знамя наших идей утвердите в горле Везувия и Этны»⁷⁵. Некоторые тезисы Малевича перекликаются с положениями хлебниковской статьи. Ср. у Малевича:

⁷² Парнис А.Е. Хлебников и Малевич: В поисках значимых элементов // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 177.

⁷³ Цит. по: Парнис А.Е. Указ. соч. С. 177.

⁷⁴ Цит. по: Харджиев Н. «Интернационал искусства». Из материалов по истории советского искусства // Харджиев Н. Статьи об авангарде: В 2 т.). М., 1997. Т. 1. С. 257. Это предприятие, хотя и неосуществленное, равно как и сама идея «интернационала искусств» может служить русским аналогом европейского авангардистского проекта «transition» (см. в настоящем издании раздел «Англо-американский опыт»), с той трагической разницей, что судьба последнего была не в пример более благоприятной.

⁷⁵ Цит. по: Харджиев Н. Указ соч. С. 258–259.

вича: «<...> чтобы охватить представлением Мирового Творчества картинности, необходимо изобрести знаки, которые смогли бы быть проводником состояния живого мира»⁷⁶. И у Хлебникова: «Задача единого мирового научно построенного языка все яснее и яснее выступает перед человечеством.

Задачей вашей, художники, было бы построить удобные меновые знаки между ценностями звука и ценностями глаза, построить сеть внушающих доверие чертежных знаков».

После смерти Хлебникова, в 1922 г., в петроградской Вольфиле состоялся вечер памяти Велимира Хлебникова (так что можно сказать, что и он поучаствовал, хоть и заочно-посмертно, в «Академии исканий»!). На этом заседании Малевич выступил с сообщением о поэте. Есть версия, что этим сообщением и была статья Малевича «О Хлебникове», написанная им для какого-то журнала. Вот так оказались переплетены нити исканий двух ключевых столпов русского авангарда: поэта и живописца.

Еще одним узлом такого плана стала творческая связь В. Хлебникова и П. Филонова. Судьба этих отношений исследована в достаточно полной мере, в частности, тем же А.Е. Парнисом, а также Е. Ф. Ковтуном и другими. Мы не задаемся целью излагать эту историю в сколько-нибудь подробном виде, ни тем более что-либо дополнять к этим авторитетным источникам. Однако привести ряд значимых моментов в контексте нашей темы все же считаем нужным.

Павел Филонов был не только беспрецедентно уникальным мастером холста, но и незаурядным мыслителем, если не сказать — семиологом. Он написал несколько манифестов, излагающих суть его художественного метода, который он называл «аналитическим». Среди них — «Канон и закон» (1912), «Сделанные картины» (1914), «Идеология аналитического искусства» (1930) и неопубликованные тезисы выступлений. Пожалуй, самым интересным текстом Филонова стоит считать «Декларацию мирового расцвета». В нем он сформулировал основу своего «простого чисто научного метода»:

«Я художник мирового расцвета — следовательно пролетарий. Я называю свой принцип натуралистическим за его чисто научный метод мыслить об объекте, адекватно исчерпывающе провидеть, интуировать до под- и сверх-сознательных учетов все его предикаты, выявлять объект в разрешении адекватно восприятию.

Он вводит в действие все предикаты объекта и сферы: бытие, пульсацию и ее сферу, биодинамику, интеллект, эманации, включения, генезисы, процессы в цвете и форме, — короче жизнь целиком; и предполагает сферу не как пространство только, а био-динамическую, в которой объект пребывает в постоянной эманации и перекрестных включениях; бытие объекта и сферы — в вечном становлении, претворении содержания цвета и формы и процессов (абсолютное аналитическое видение). Вот формула этого метода: абсолютный анализ, провидение объекта и сферы в понятии био-монизма и разрешение, адекватное восприятию. Отсюда понятие преемственности единого фронта: два предиката реализма (сырая форма и сырой цвет), сжатые и остро-выявленные форма и цвет, включение сдвига, чисто-действующая форма и т. д.» (см. в наст. изд.).

Призывая художников самим за себя мыслить критически по отношению к своему материалу, «делать, творить, изобретать», П. Филонов чает внутренней революции в художественных делах: «Да будет первая мировая революция в психологии художника и в искусстве. Левый и правый художник, — раскрепостись! Сбрось бுவоедов старины. Освободи свой дух. Учись во всем мире, в книге, в рядах новой жизни и науки. Только в них да в твоём интеллекте — основа творчества и ремесла, а не у

⁷⁶ Цит. по: Парнис А.Е. Указ. соч. С. 179.

попов реализма, не у краснобаев, не у маляров. Больше никаких учителей в твоём деле тебе не надо» (Там же).

Художник, по мысли П. Филонова, должен стать «мастером-изобретателем», аналитически исследующим свой предмет, осознающим процессы, происходящие во внешнем и внутреннем мире человека и природы, и так же «аналитически-интуитивно» работающим с пространством холста. Такая художественная идеология подкреплялась и общэстетическими воззрениями Филонова. «Искусство, — пишет он в статье «Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы» (1923), — в целом и любое его произведение есть производное и фиксация интеллекта через материал, есть как производное и фиксация эволюции интеллекта, и действует как организующий фактор сдвига, эволюции и динамики интеллекта»⁷⁷. Искусство производит не просто визуальные знаки, но ментальные концепты в сознании человека-художника и человека-зрителя. Такие ментальные концепты именуются Филоновым «принципами восприятия и разрешения», которые вводит в произведение интеллект мастера-творца. Этими принципами далее определяются все значащие формальные и содержательные элементы живописного языка, подобно тому, как внутренней формой или концептом-представлением в естественном языке определяются все формальные и семантические элементы разных уровней. Каждый такой применённый в живописной практике принцип действует, согласно Филонову, «не на эмоцию, т. е. не на чувство зрителя, а на его аналитически-воспринимающий интеллект»⁷⁸.

Сам лексикон, которым пользуется П. Филонов в своих теоретических размышлениях, вполне можно назвать «семиотическим». Такие понятия, как «предикаты объекта», «логическое подлежащее и логическое сказуемое», «формальное и внутренне содержание», «значимость содержания и значимость сделанности», «метод и система» и др. выдают в Филонове семiotически мыслящего человека. Некоторые современные исследователи даже говорят о Филонове как о художнике Логоса, а о его живописно-теоретическом проекте — как о «целостном вербально-пластическом феномене»⁷⁹.

Возможно, именно эта характерная черта способствовала сближению Филонова со «словесником» и «путейцем языка» — Хлебниковым. Встреча художника и поэта была удивительно плодотворной: то была встреча равных и творчески созвучных людей. Филонов проиллюстрировал многие стихи Хлебникова, появившиеся на страницах литографированных сборников. Как пишет Е.Ф. Ковтун, «разрабатывая тип рукописной, отпечатанной литографским способом книги, поэты и художники стремились использовать добавочную образную выразительность, заключённую в почерке, в “графике” строк. Выясняя природу этой выразительности, Хлебников подчеркивал два положения: “1. Что настроение изменяет почерк во время писания. 2. Что почерк, своеобразно изменённый настроением, передаёт это настроение читателю, независимо от слов”».

В рисунках к стихам Хлебникова “Ночь в Галиции” и “Перуну”, помещённых в “Изборнике стихов”, в их рукописном тексте, исполненном Филоновым, художник

⁷⁷ Филонов П. Понятие внутренней значимости искусства как действующей силы (1923) // В кн.: Мислер Н., Боулт Дж. Филонов. Аналитическое искусство / Пер. с англ. М., 1990. С. 200.

⁷⁸ Там же.

⁷⁹ Епихин С. Павел Филонов: метод и мифология // Вопросы искусствознания. 1994, № 1. С. 136. См. также публикацию: Мислер Н. Павел Николаевич Филонов — Слово и знак (по следам архивных материалов) // Russian Literature. Amsterdam. XI–III, 1982.

блестяще раскрыл эти положения поэта. <...> рукопись “Ночи в Галиции” и “Перуну” превратилась в своего рода звукозапись стиха; образный смысл стихов с их ритмическим движением, нарастанием, спадом, акцентировкой звука зримо воплотился в графической партитуре строк»⁸⁰.

Так реализуется мечта В. Хлебникова о синтетическом языке «письменных знаков» и «словаре пространственного мира». В творчестве П. Филонова, так же, как и в творчестве будетлянина, значим этот «размах амплитуды от анализа к синтезу. От “речезвука” до “звездного” или “вселенского” языка у Хлебникова; от элементарных структурных атомов, лежащих в фундаменте образа, до космических по характеру макроструктур произведения у Филонова»⁸¹. Другой исследователь, С. Кусков, задавая целью установить корреляцию, которая обнаруживается в ходе эксперимента Хлебникова и Филонова, корреляцию между самыми глубинными личностными установками лидеров «будетлянской» культуры, приходит к выводу о том, что и у того и у другого «в центре внимания находится проблематика построения универсального языка, способного объединить искусство и познание посредством совершенно новой практики означивания феноменов реальности.

Показательна тенденция к превращению каждого языкового элемента в своего рода малую универсалию, способную, с одной стороны, нести в себе сугубо специфичную информацию, а с другой стороны, отражать все иные малые миры. В отношении к функции “атома формы”, в котором пробуждается его неограниченный семантический потенциал, у В. Хлебникова и П. Филонова имеются несомненные совпадения, выходящие за пределы их осознанной констатации»⁸² [разрядка наша. — В.Ф.].

В чем же близость их установок с точки зрения семиотики?

«Искусство П. Филонова созвучно поэтике Хлебникова своим стремлением включить в свой контекст “все тайны великой и бедной человеческой жизни с ее прошлым, настоящим и будущим, настоящий источник, который в нас и корни которой тоже в нас”. Это видение мира как единства антропокосмической сопряженности порождает универсализм самого языка, который становится, таким образом, открытой системой. Это приводит к постоянной переориентации кодов формообразования в пределах единого текстового массива, к непрерывному обновлению словаря знаков. Широта универсальной программы вела к превращению художественного произведения в образ жизни (в самом прямом смысле этого словосочетания). Это делало также “будетлянский” опыт открытым для широкого усвоения самого разнообразного культурного материала, при всем внешнем декларативном низвержении авторитетов, традиций, влияний извне.

<...> Видится очень привлекательным преобладание в их контексте проблематики смыслового, а не чисто формально-эстетического характера, их стремление уничтожить водораздел между искусством и жизнью, их лишенный всякой поверхностной стилизации диалог с историческим прошлым, а также их тенденция к преодолению границ между искусством и точным научным знанием»⁸³ [разрядка наша. — В.Ф.].

⁸⁰ Ковтун Е.Ф. Из истории русского авангарда (П.Н. Филонов) // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 222.

⁸¹ Там же. С. 224–225.

⁸² Кусков С.И. Проблематика универсального языка в контексте П. Филонова и В. Хлебникова // Культура Средних веков и Нового времени: Сборник статей. М., 1987. С. 94.

⁸³ Там же. С. 102.

Родственность общих творческих принципов П. Филонова и В. Хлебникова приводила и к прямым аналогиям в конкретной художественной практике. Так, наличие практически полное совпадение — тематическое и техническое — в рисунках и графических эскизах того и другого. В частности, сходны с набросками Хлебникова удивительные рисунки Филонова в его собственной книге «Пропѣвень о проросли мировой», исполненные по «принципу чистой действующей формы» — одному из главных принципов его аналитического метода. Эта книга, кроме того, — уникальный поэтический опыт Филонова, написанный «сдвиговой прозой». По сложной многоплановой образности и столкновению неологизмов с архаизмами эта вещь очень близка словесным исканиям Велимира Хлебникова. Мы публикуем ее здесь, но, к сожалению, по техническим причинам, без упомянутых рисунков. Хотя текст сам по себе представляет исключительный интерес. Хлебников, называвший художника: «прекрасный страдальческий Филонов, малоизвестный певец городского страдания», в письме к М. Матюшину высоко оценил «Пропѣвень», считая, что в нем «есть строчки, относящиеся к лучшему, что написано о войне».

Издателем литературной книги П. Филонова выступил Михаил Матюшин, один из первых ценителей и исследователей его живописи, называвший художника: «вестником нового». В статье «Творчество Павла Филонова» Матюшин дал предельно точную характеристику и поэтическим опытам художника: «Филонов, долго и упорно творчески работая как художник, одновременно искал и создал ценную фактуру слова и речи. Как бы коснувшись глубокой старины мира, ушедшей в подземный огонь, его слова возникли драгоценным сплавом, радостными, сверкающими кусками жизни и ими зачата книга мирового расцвета “Пропевень о Проросли Мировой”» (см. в наст. изд.).

Сам М. Матюшин испытал сильное воздействие личности П. Филонова и выдвинутой им программы «аналитического искусства». На его собственную художественную систему, изложенную им в статье «Опыт художника новой меры» и некоторых других, повлияла, в частности, идея Филонова о «знающем глазе». Филонов считал, что все качественное многообразие и сложность мира должны быть представлены в искусстве, в структуре живописной формы. В связи с этим он развивает положение о «видящем глазе» и «знающем глазе». Если «видящий глаз» видит только два свойства объекта — форму и цвет, то «знающий глаз» на основе аналитической интуиции улавливает скрытые процессы в структуре объекта, и художник «работает» их (характерный «перл» Филонова!) «формой изобретаемой», т. е. беспредметно. «Эти процессы, эти явления присущи consistency объекта и происходят в ней ежесекундно, например рост, биологические, физиологические, химические процессы, реакции, претворения обмена веществ, электро-радио-магнитные и т. д.»⁸⁴. Отсюда и все многообразие филоновских «формул» — по выражению Матюшина, «творческих формул живого движения». «Все это образует новый мир, быть может, не воспринимаемый сознанием старой меры. Но как зверь стоит на грани нового понимания мира, так и мы уже уходим от старой меры и воспринимаем весенние ростки новой жизни, выпирающие в странных, невиданных формах через темную толщу старой разрыхленной почвы» (там же.).

М. Матюшин создает на основе этой живописной семиотики свою оригинальную систему новой меры пространства — движения. Теория эта была изложена им в трактате «Опыт художника новой меры» (не лишним будет сказать, что доклад с почти идентичным названием — «Художник в опыте нового пространства» — был прочтен Матюшиным не где-нибудь, а в Вольфиле, на заседании 10 мая 1921 г.): «Этот

⁸⁴ Письмо П.Н. Филонова к Вере Шолпо // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1977 год. Л., 1979. С. 229.

опыт художника новой меры несет в себе желание показать, как человеческое существо медленно из общей горизонтали животного царства поднимало свой перпендикуляр, и как поднявшись, оно оглядывало видимое в одной мере прямо перед собой, как потом оно в своей эволюции духа и тела переходило к высшей культуре длительным трудным путем познания последующих двух пространственных мер» (см. в наст. изд.). К третьей из этих мер мы, согласно Матюшину, еще только начинаем подходить. Чтобы в полной мере ощутить действительность этого третьего измерения, измерения глубины (не путать с принятой классификацией измерений), необходим новый опыт смотрения и видения: «Мой опыт нового смотрения приводит к новой видимости и новому мироопределению. Чувствуя необходимость узнать глубину третьей меры, я дорогой углубленной мысли интуитивно нашел способы учиться смотреть по-новому». Далее в статье приводятся примеры этой системы.

«Глаз художника ищет новое пространство и чувствует его будущее <...> Он увидел мир без границ и делений», — пишет Матюшин в своем трактате. От «нового пространства» — к «новой мере пространства». От последнего — к «новому восприятию жизни», дающему новые огромные возможности». И наконец, эта «новая наука с м о т р е т ь и п о з н а в а т ь приведет к совершенно новому мироопределению» (Там же.).

Вертикальные стремления (ср. с поисками «нового перпендикуляра» у М. Матюшина), глубинное и синтетическое постижение мира — вот черты той авангардной семиотики, которая создается В. Хлебниковым, К. Малевичем, П. Филоновым, М. Матюшиным, В. Татлиным (см. его «Башню 3-го Интернационала») и другими «свободными творцами». Провозгласив тотальное обновление языка искусства, они стремились наделить свои изыскания и выводы активной миропреобразующей силой («Искусство — страшная сила воздействия», П. Филонов), а также сделать их точно выверенными, наподобие научного знания («Мы, видевшие зарю “нового искусства”, стоим на пороге и “новой науки”, П. Флоренский). По выражению Льва Шестова, «возникло новое измерение мышления», которое нужно было как-то осознать и реализовать.

* * *

«Под занавес» данного раздела мы помещаем три текста, вынесенные под рубрику «Звуколюди». Почему «звуколюди»?

В произведении В. Хлебникова «Царапина по небу» читаем следующие строки:

Скорее учитеесь играть на ладах
Войны без дикого визга смерти —
Мы звуколюди!
Батый и Пи! Скрипка у меня на плече.

Неологизм «звуколюди», очевидно, призван, по Хлебникову, означать «людей, видящих, а точнее, слышащих мир в его звучании». По-видимому, такой же смысл вкладывал в понятие «звуко-люди» Андрей Белый (кстати, редкостный случай — два автора примерно в одно и то же время, но независимо друг от друга изобретают один и тот же неологизм!), когда писал в «Глоссолалии»:

«В древней-древней Аэрии, в Аэре, жили когда-то и мы — звуко-люди; и были там звуками выдыхаемых светов: звуки светов в нас глухо живут; и иногда выражаем мы их звукословием, *глоссолалией*».

Под «звуко(-)людьми», стало быть, мы, вслед за В. Хлебниковым и А. Белым, имеем в виду всех тех, кто так или иначе касался темы «звучания», «музыки» в своем творчестве.

Тех, для кого «мир звучащий» был образом жизни, эстетической реальностью, моделью творчества. Тех, кому язык звуков казался более выразительным, чем другие.

Названная проблема — это проблема «*ф о н и з м а*» (от греч. *phono* — «звучу»). Звучать при этом может все что угодно — голоса, вещи, ощущения, теории и все остальное.

Надо сказать, что в русской культуре «звуковая мифология» зародилась достаточно поздно (мы не берем в расчет народную культуру и отдельные поэтические высказывания типа пушкинского «...что звуки новые для песен я создал» — из варианта известного стихотворения). Собственно, эпоха Авангарда и является расцветом «фонизма» в разных областях творческой мысли. На рубеже столетий символисты вводят музыкальный код в свои эстетические системы. Андрей Белый замечает, что «музыкальные идеи — существенные символы» («Символизм как миропонимание»). Александр Блок — что «есть как бы два времени, два пространства; одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное» («Крушение гуманизма»). Александр Скрябин пытается изложить свои музыкальные ощущения в дневниковой и поэтической форме. Леонид Сабанеев пытается изложить свои ощущения от музыки Скрябина в научной и мемуарной форме. Б. Шлецер, Б. Асафьев и Арс. Авраамов пытаются изложить свои возражения Сабанееву в остро полемической форме. Процесс, как говорится, пошел.

Первым манифестом «фонизма» следует, по нашему мнению, считать текст Николая Кульбина «Свободная музыка», который увидел свет в 1910 году в виде отдельной брошюры, а позднее — в составе альманаха «Синий всадник». Он обозначил дальнейшее движение музыкального Авангарда и музыкальной мысли. Практическое осуществление постулатов Кульбина было исполнено, в частности, Михаилом Матюшиным, отправившимся на поиски связи между зрением и слухом. В заметке об опере «Победа над солнцем», музыку к которой он написал, Матюшин писал, что эта музыка была призвана «показать полный разлом старых понятий и слов, устаревшей логики по закону причинности, разлом старой декорации, музыкальной гармонии и дать новое, свободное от старых переживаний, творчество — полное в самом себе, в кажущемся бессмыслии слов, в рисунке-звуке, — новые знаки будущего, идущего в вечность»⁸⁵.

⁸⁵ Цит. по: *Польдяева Е., Стафостина Т.* Звуковые открытия раннего русского авангарда // В кн.: *Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века.* М., 1997. С. 593. К слову, авторы этой статьи дают исключительно удачную, на наш взгляд, характеристику Авангарда как явления культуры. Позволим себе ее щедро процитировать: «Перед нами явление внутренне размытое, не имеющее отчетливой структуры, “исчезающее” и вновь проявляющееся с разной степенью “ясности” <...> — явление, требующее особой оптики, настроенной на микропроцессы. <...> Сложность состоит еще и в том, что любой авангард генетически связан с проблемой художественного предела. Его прерогатива — исследование края явлений, экспериментальная проверка на прочность грани, считающихся в традиционном искусстве неизменными, выход к “последней черте” и желание узнать, что находится за ней. Сохраняя за собой статус искусства и в то же время подрывая его основы, испытывая границы допустимого, авангард всегда сопровождается полемикой. Поэтому он может быть назван промежуточным, пограничным явлением. Балансируя на этой границе, беспрестанно отодвигая ее все дальше, авангард тем самым расширяет возможности естественных языков искусства или обнаруживает тенденцию переходя к искусственным. Вместе с тем он как бы очерчивает окружность, сигнализирующую о действительной необходимости ограничений. Авангардизм — это какой-то уникальный, самостоятельный или параллельный вид творчества, неразрывно связанный с традиционным. Причем последний является объектом его пристального исследования. Все, к чему несколько позже, а иногда и в то же самое время, искусство приходит естественным путем, в авангардном творчестве “изобретается”, появляется в результате некоего интеллектуального усилия, эксперимента» (там же. С. 590). Как говорится, сложно что-то добавить...

В этом же ряду стоят опыт «визуальной музыки» А. Лурье, светомузыкальные композиции В. Кандинского, а также «четвертитоновые» эксперименты Н. Обухова и И. Вышнеградского. Все эти опыты были направлены на оформление модели «новой музыки», «музыки будущего».

Центральным понятием в полемике о «новой музыке» стало «новое звуко-созерцание» (Н. Рославец), и как варианты — «новое звуковое сознание» (А. Сабанеев), «музыкальное мироощущение» (А. Лурье). «Многочисленные определения, призванные зафиксировать новое звуко-созерцание, объединяет стремление выявить некий общий звукообраз, собирающий самые актуальные музыкально-слуховые представления своего времени. Таким образом, звуко-созерцание как специфически музыкальная форма мировидения, оказывается способным включить в себя предельно широкую звуковую шкалу, весь объем возможным слуховых представлений, которые могут быть помыслены сознанием творщим и воспринимающим»⁸⁶.

Другим вектором «фонизма» в культуре Авангарда является тема музыкальных завоеваний слова, а также проблема звука в языке — естественном и поэтическом.

Впервые о вторжении музыки в словесный язык всерьез заговорил, как ни странно, композитор Александр Скрябин (правда, с большой долей вероятности его мысли могли быть инспирированы реминисценциями из Хлебникова). А. Сабанеев приводит по памяти такую интуицию композитора: «В языке, — говорил Александр Николаевич, — есть законы развития вроде тех, которые в музыке. Слово усложняется, как и гармонии, путем включения каких-то обертонов. Мне почему-то кажется, что всякое слово есть одна гармония»⁸⁷. Последующая практика таких поэтов, как В. Хлебников (ср. с важнейшим для него «великим скрябинским началом»), А. Белый («Я стал композитором языка»), О. Мандельштам, А. Введенский, подтвердила эту догадку композитора. Установка на музыкальность — как в поэзии, так и в жизни — превалирует у этих авторов над другими художественными инструментами. Что касается А. Белого, он по праву считается «старшиной» в этом списке. Как пишет Л. Гервер, «главное, что определяет его старшинство, это полнота охвата различных сторон взаимодействия музыки и слова и теоретическое осмысление важнейших аспектов этого взаимодействия»⁸⁸.

Творчество Андрея Белого явилось отправной точкой и для новаторов в области поэтической письменности и экспериментального стиховедения. Одним из них был Алексей Чичерин (1889–1960), поэт-конструктивист, «конструктор книги» и теоретик литературного конструктивизма. Он выработал целую поэтическую систему, основанную на звуко-ритмических закономерностях («тактах с их ритмическими подразделениями»). В трактате «Кан-Фун», печатаемом нами здесь, говорилось о поиске элементарной ритмической единицы поэтической речи: «Принимая во внимание, что речь включает в себя музыку — установить эту единицу можно только путем

⁸⁶ Польдьева Е., Старостина Т. Звуковые открытия раннего русского авангарда. С. 598. О новом звуко-созерцании Авангарда в более широком контексте можно получить представление из след. литературы: Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи: Исслед. М., 1991; Гервер Л. А. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). М., 2001; Казанская Л. Н. И. Кульбин и русский музыкальный авангард // Альманах «Аполлон». Бюллетень № 1. 1997. СПб., 1997. С. 41–64; Крусанов А. В. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. Т. 2. Футуристическая революция (1917–1921). Кн. 1. М., 2003. С. 614–653 (глава «Новаторское движение в музыке»); Румянцев С. Ю. Книга тишины: Звуковой образ города. СПб., 2003.

⁸⁷ Сабанеев А. А. Воспоминания о Скрябине. М., 2003. С. 290.

⁸⁸ Гервер Л. А. Указ соч. С. 100.

детальнейшего исследования, с применением математических способов: 1) Слова с его составными и производными; 2) Музыки, в таком же объеме и 3) Путей и природы взаимопроникновения этих двух областей. Речь включает в себя музыку» (см. в наст. изд.). О том, что из этого вышло, можно узнать из стихотворений Чичерина, напечатанных, например, в книге С. Бирюкова «РОКУ УКОР: поэтические начала». М., 2003.

Более подробно о музыкально-поэтических экспериментах и музыкально-проективных теориях русского Авангарда пишет С. Бирюков в статье, публикуемой за-вершающим номером в данном блоке.

* * *

Делая подборку текстов для настоящего раздела, мы не стремились охватить весь мир русского Авангарда, столь многоликий и разный. За рамками этой книги остаются такие важные для Авангарда фигуры, как Вяч. Иванов, В. Маяковский, М. Цветаева, О. Мандельштам, А. Платонов, А. Введенский, Д. Хармс, К. Вагинов, С. Кржижановский, В. Татлин, В. Фаворский, А. Родченко, Вс. Мейерхольд, Дз. Вертов, С. Эйзенштейн и многие другие. Никакой объем и масштаб книги не смог бы уместить всю эту достойную компанию в одной издательской единице. Учитывая это, мы выбрали лишь несколько ключевых маршрутов авангардной эпопеи, во-первых, наиболее близких к семиотике, а во-вторых, мало известные и мало изученные сами по себе.

Кроме всего прочего, идеей подборки является демонстрация живой истории творческой мысли. Это значит, что тексты подбирались не по искусствоведческому или сугубо историческому, а по человеческому, т. е. внутреннему принципу. И в соответствии с этим принципом, мы, со своей стороны, призываем воспринимать их не как музейные ценности или же тексты с отжившей прагматикой, но как действенные составляющие современного динамического опыта. Опыта в искусстве, науке и в самой жизни.

«Видеть все заново, как суть Единого», — мы перенимаем этот лозунг М. Матюшина и движемся дальше. Мы также разделяем убеждение В.П. Григорьева в том, что ритм Авангарда «возродится и уже возрождается, во всяком случае, в Авангарде, изучающем Авангард, как в “человечестве, верующем в человечество” (Хлебников)»⁸⁹.

Передавая слово текстам и их авторам, предварим их двумя цитатами, наиболее точно отвечающими смыслу данной работы и данной книги. Обычно эпиграфы идут в начале статьи, как бы настраивая читателя на определенный лад восприятия текста, «затягивая» в текст. Здесь мы считаем нужным привести их еще и в конце, «затягивая» читателя уже в за-текстовое пространство — назад, к самим вещам!

«Люди — различны; мировоззрения — различны; исходные пути — разные; а горизонт предстоящего общего — в индивидуальнейшем; индивидуальнейшее и есть итог преодоления расщепления меж субъективным и объективным в третье; третье, индивидуально строимое из симптомов времени, как будто общее достояние всех нас, выращающих новую культуру

Андрей Белый. Почему я стал символистом...

«Со временем, когда Мы станет богом, речные русла всех мыслей будут течь с высот единой мысли. Но мы не боги, а потому будем течь, как реки, в море будущего. Оттуда, где расположен опыт каждого, течь то Волгой, то Тереком, то Яиком в общее море единого будущего»

Велимир Хлебников. Из записных книжек

⁸⁹ Григорьев В.П. Хлебников и авангард // Григорьев В.П. Будетлянин. М., 2000.