

изваяний, занесенных на берега Невы счастливым распространением европейской цивилизации»,²⁸

Таким образом, продемонстрированная методика источниковедческого исследования, своего рода вариация «уликовой парадигмы», позволяет не только фактологически усилить существующий комментарий к стихотворению Блока «Небесное умом не измеримо...», но и показать важность предметно-изобразительного компонента в развертывании поэтической мысли даже в тех случаях, когда содержание стихотворного текста покоится на отвлеченных метафизических основаниях.

²⁸ Леонтьев П. М. Венера Таврическая. С. 125. Травестийная сцена праздника в честь «белой дьяволицы» Венус, устроенного Петром I по случаю прибытия в столицу античной статуи, включена в книгу первую («Петербургская Венера») последней части «Антихрист (Петр и Алексей)» (1903–1904) историософской трилогии Д. С. Мережковского. В связи с национальными коннотациями Венеры Таврической ср. следующий пассаж в монологе Петра: «Ныне же и Венус, богиня всякого любезного приятства, согласия, домашнего и политического мира, да сочетается с Марсом на славу имени Российского» (Мережковский Д. С. Собр. соч.: В 4 т. М., 1990. Т. 2. С. 346).

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-4-102-107

© Ван Цзунху (КНР)

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ФАКТОР И КУЛЬТУРНЫЙ КОД РУССКОГО АВАНГАРДА

Русский авангард является очень сложным, многомерным и даже противоречивым феноменом. На его становление и развитие оказывали влияние такие западноевропейские литературные движения, как французский кубизм и фовизм, итальянский футуризм, немецкий экспрессионизм. При этом можно говорить и о его национальном своеобразии, которое зависело не только от социально-политической ситуации в России на рубеже XIX–XX веков, но, что было более важным, определяющим, с нашей точки зрения, — от русского национального менталитета и культурных традиций. Масштаб развития русского авангарда в значительной степени превзошел европейский авангард, определил его колоссальное влияние на все западноевропейское искусство новейшего времени.

Об успехе авангарда в России свидетельствует то, что он проник почти во все отрасли искусства и социальной жизни, породил много художественных и литературных группировок, а в 1960-е годы пережил возрождение после 30-летнего перерыва. На наш взгляд, одна из главных причин этого заключается в том, что авангардное движение в значительной степени соответствовало особенностям русского национального менталитета и культурным традициям, в частности тем характерным чертам, которые выдвинул Н. А. Бердяев в ряде его знаменитых трудов: это русский максимализм, нигилизм, стремление к совмещению противоположностей и свобода от формальных ограничений. Эти черты во многом способствовали становлению и развитию русского авангарда в условиях социальных преобразований, привели к его расцвету и определили его национальное своеобразие.

В первую очередь выделяется русский максимализм, определенный Бердяевым следующим образом: «Русские вообще плохо понимают значение относительного, ступенчатость исторического процесса, дифференциацию разных сфер культуры. С этим связан русский максимализм. Русская душа стремится к целостности, она не мирится с разделением всего по категориям, она стремится к Абсолютному...».¹ Иными словами, русский человек не будет довольствоваться малым, ему нужно всё и сразу — либо всё, либо ничего: «Коль любить, так без рассудку, / Коль грозить, так не на шут-

¹ Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма. М., 1990. С. 19.

ку, / Коль ругнуть, так сгоряча, / Коль рубнуть, так уж сплеча» (А. К. Толстой). В русском авангарде наблюдается два аспекта наибольшего проявления тенденции тотальной радикализации, первый — это максимальное отрицание традиции, второй — это стремление к максимальной художественной изобразительности.

Максимальное отрицание традиции было свойственно русскому нигилизму, который на протяжении XIX века испытывал неоднократные трансформации, носящие характер радикализации, и каждый раз расширял границу отрицания, от отрицания духа и идеи до отрицания материального мира, вплоть до отрицания самой жизни человека. В русском авангардном движении начала XX века воцарился дух нигилизма, направленный на отрицание всего старого мира. Современный исследователь Е. П. Беренштейн назвал революционно-разрушительный пафос «нигилистичностью» и отметил, что «начиная с декларативного разрушения устоявшейся системы ценностей, авангард обрушивается и на знаковую систему, которая воплощает эти ценности, и в конечном итоге на весь мир, который так или иначе является и источником, и объектом приложения аксиологических мерок».² Например, представитель супрематизма К. Малевич окончательно отвергнул традиционное искусство, которое изображает реальный мир в конкретных предметах, и перешел к использованию «геометрической» техники для выражения абсолютного рационализма абстрактного чувства. Приведем еще один пример: основным принципом авангардной литературы является деконструкция языка, т. е. посредством разрушения знаковой системы, лежащей в основе постижения мира, разрушается форма искусства и одновременно разрушается мироощущение человека. То же самое отмечается в статье В. Шершеневича «Ломать грамматику» в отрицании Д. Хармсом фундаментальной причинно-следственной связи. Все эти отрицания оказались максимальными и тотальными.

Во втором аспекте — в отношении максимальной художественной изобразительности — русский авангард тоже достиг своего апогея. Например, в «Бедекере по экспрессионизму» было громко заявлено: «Мы, экспрессионисты, желая достигнуть максимума экспрессии...».³ В. Хлебников и А. Крученых создали совершенно новый заумный язык, желая сделать его всемирным поэтическим языком. Крученых написал стихи: «Дыр бул щыл, / Убещур, / Скум, / Вы со бу, рлэз», — и сказал, что в них «более русского национального, чем во всей поэзии Пушкина».⁴ Максимализм в художественном изображении проявляется в стремлении авангардистов к абсолютной свободе творчества. Они непрерывно искали новые приемы художественного выражения, демонстративно нарушали привычные границы искусства, вторгаясь на территорию повседневного, отказываясь от материальной формы произведений. Они нарушали устойчивые парадигмы восприятия искусства, сделали случайное, произвольное, алогичное и неконструктивное основными источниками и принципами «свободного творчества». В связи с этим перемещение внимания в творческом процессе на мгновенное, импровизационное, стихийное и нерациональное имело место в самых различных течениях русского авангарда. Максимализм авангардного творчества также проявляется в обращении к периферийным отраслям или краевым зонам искусства, таким как примитивное искусство, детское творчество, архаическое и народное искусство, массовая и многотиражная продукция. И не просто в обращении, но в перемещении этих периферийных явлений в центр. Кроме того, некоторые маргинальные элементы, сопутствующие процессу творчества, нередко становятся предметом особого внимания русских авангардистов. Например, жест: для русских футуристов это состояние предтворчества и особый код для создания творческой атмосферы; почерк, который фиксирует в графике письма психологические импульсы; черновик, который документирует процесс творчества. Все эти маргинальные элементы существуют для русских футури-

² Беренштейн Е. П. Авангард как жертва Даниила(у) Хармса(у) // Литературный текст: Проблемы и методы исследования: Сб. науч. трудов. Тверь, 1998. [Вып.] 4. С. 131.

³ Русский экспрессионизм. Теория. Практика. Критика / Сост. В. Н. Терехина. М., 2005. С. 61.

⁴ Крученых А. Слово как таковое. О художественных произведениях // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания / Сост. В. Н. Терехина, А. П. Зименков. СПб., 2009. С. 77.

стов как равноправные знаки единого творческого процесса. Эстетическое значение этих маргиналий, черновых элементов, пожалуй, наиболее последовательно было осознано в творчестве Е. Гуро. С приверженностью к открытым структурам и в литературных, и в живописных произведениях были связаны сопровождающие многие ее законченные рисунки следы черновой работы карандашом, освободиться от которых художница не стремилась. Черновые орнаменты линий, как бы на ощупь пробирающихся к форме, вводились в их структуру как полноправный элемент изображения. Стремление русских авангардистов к периферийным областям искусства образовало некую художественную открытость и вечную незавершенность, которые предполагают постоянное стремление к дальнейшему, к бесконечному. Об этом хорошо сказал Бродский: «...окраина — это начало мира, а не его конец. Это конец привычного мира, но это начало непривычного мира, который, конечно, гораздо больше, огромней...».⁵ В этом смысле незавершенность и периферийная позиция позволяли русскому авангарду непрерывно расширять границы искусства и идти к новому, неизвестному пространству искусства. Это как раз соответствует сущности русского максимализма, который выражается Бердяевым в следующем высказывании: «В душе русского народа есть такая же необъятность, безграничность, устремленность в бесконечность...».⁶

Вторая характерная черта в русском национальном менталитете — это склонность к совмещению противоположностей, которая так описывается в «Русской идее»: «Можно открыть противоположные свойства в русском народе: деспотизм, гипертрофия государства и анархизм, вольность; жестокость, склонность к насилию и доброта, человечность, мягкость; обрядоверие и искание правды; индивидуализм, обостренное сознание личности и безличный коллективизм; национализм, самохвальство и универсализм, всечеловечность; эсхатологически-мессианская религиозность и внешнее благочестие; искание Бога и воинствующее безбожие; смирение и наглость; рабство и бунт».⁷ И это сочетание несовместимого является уникальным феноменом русской культуры. Мы можем наблюдать явно противоположные начала в Лье Толстом: «тайновидение плоти» и равносильная ему нравственность; двумя полюсами предстают Пушкин и Толстой (образец эстетики против образца этики), причем у обоих классиков был один и тот же источник — собственная стихийная сила. В русском литературном авангарде совмещение противоположностей наблюдается в двух аспектах: 1) революционность и парадоксальный традиционализм, разрушительные и «консервативные» тенденции; 2) внимание к личностному, внутреннему опыту и в то же время увлечение коллективным, массовым искусством.

Как было сказано выше, особый дух современности был отмечен самоопровержением и самоотрицанием, что вело к полному разрушению традиций, однако на практике русское авангардное искусство отреагировало на этот дух времени неоднозначно и даже негативно. Характерны поиски русского футуризма, начавшего с заявленного в известном манифесте тезиса: «Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов». При этом в области живописи футуризм обращается к религиозной теме, к артефактам народного и крестьянского быта, к традиции. Е. Баснер в своей статье о Д. Бурлюке пишет, что, несмотря на то воздействие, которое оказала на него новейшая французская школа, «Бурлюк всегда ратовал за самостоятельное, независимое существование нового русского национального искусства».⁸ То же самое наблюдается в религиозной и крестьянской теме Малевича, представителя супрематизма, в творчестве М. Ларионова и Н. Гончаровой, в теоретических исследованиях П. Мансурова. Почти все художники-авангардисты прошли через примитивистский этап. Возвращение авангардистов к древней традиции может объясняться тем, что только в первона-

⁵ Волков С. Диалоги с Бродским. М., 2000. С. 22.

⁶ Бердяев Н. Русская идея. СПб., 2008. С. 30.

⁷ Там же. С. 31.

⁸ Баснер Е. Феномен Давида Бурлюка в истории русского авангардного движения // Давид Бурлюк. 1882–1967. Выставка произведений из Государственного Русского музея, музеев и частных коллекций России, США, Германии. Государственный Русский музей, С.-Петербург. СПб., 1995. С. 23.

чальном состоянии бытия, свободного от всяческих норм так называемой высокой культуры, скрываются мотивы и источники вдохновения для творения нового. И если с диалектической точки зрения противоположные полюса имеют глубокую внутреннюю взаимосвязь, значит, чем дальше вперед хочешь идти, тем глубже надо возвращаться к своим корням.

Для авангардного искусства характерен личностный внутренний опыт. Искусство как частный феномен, или искусство для себя, повествует о «внутреннем», и его произведения являют собой следы или знаки внутреннего опыта, «пути-письмена душевных движений».⁹ Апелляция к внутреннему опыту и поиск языка, способного не столько повествовать, сколько стать живым свидетельством «внутреннего», были важнейшими свойствами авангарда. Оценки, опирающиеся на готовую, общепринятую, конвенциональную систему суждений, оказываются неприменимы к такого рода произведениям. Поиск личного взгляда, для которого нет критериев, заданных извне, определял принципиальные свойства русского авангарда на протяжении всей его истории. Например, Крученых в «Декларации слова как такового» утверждал: «Мысль и речь не успевают за переживанием вдохновенного, поэтому художник волен выражаться не только общим языком (понятия), но и личным (творец индивидуален)...».¹⁰ Малевич неоднократно подчеркивал обращение к внутреннему опыту как основную предпосылку освобождения искусства от подчинения предметному миру: «...художник, поэт, музыкант должны быть чуткими, чтобы услышать колебание творческих форм и видеть внутри себя их очертание...».¹¹ Принципы искусства для себя программно развивались и в творчестве Е. Гуро, Н. Кульбина, в эстетике эгофутуристов. В общем, концепцию искусства для себя, обращенного прежде всего к внутреннему опыту, можно считать одной из важных, если не центральных, точек отсчета для формирования многих свойств авангардной культуры, с нею были связаны наиболее радикальные открытия и достижения русского авангарда: футуристическая концепция словотворчества, беспредметная поэзия, многие версии художественной абстракции.

Однако наблюдается и другой полюс концепции «искусство для себя». Стремление утвердить как новую ценность внутренний опыт, неподконтрольный социальным или идеологическим механизмам, в русском авангарде отмечено парадоксальной динамикой «деперсонализации». Культ субъективизма сопровождается выходом на поверхность культуры архетипических, коллективных, «элементарных сил и стихий». Рождение массового сознания как особого феномена новой культуры, различные версии философии коллективизма составляют неизменный фон, а точнее, своеобразную тень экзистенциальной ориентации русского авангарда. Например, в супрематизме, который был в наибольшей мере сосредоточен на «внутреннем», в конце 1910-х — начале 1920-х годов утверждаются принципы нового коллективизма и антииндивидуализма. В статье «О „Я“ и коллективе» Малевич провозглашал: «...чтобы идти к совершенству, нужно уничтожить себя — как уничтожают себя святые фанатики перед божеством, так современный святой должен уничтожить себя перед „коллективом“ и тем „образом“, который совершенствует во имя единства, во имя соединения».¹² В своей глубине героизированный внутренний опыт, напрямую открытый «иному плану бытия», который прежде всего интересовал русских авангардистов, невольно приближал к тем пластам культуры и личности, где оживали архетипические, внеиндивидуальные начала. Но, с другой стороны, деперсонализация в экзистенциальном ключе была тесно связана и с другим полюсом авангардного движения, в наибольшей мере привычным для русской культурной традиции. Этот полюс был связан с декларативным утверждением в искусстве пафоса общественного служения, создания социально активного, коллективного, жизнестроительного искусства. Яркими примерами тому служил футуристический призыв «стоять на глыбе слова „мы“», производственное искусство,

⁹ Название картины О. Розановой.

¹⁰ Крученых А. Декларация слова как такового // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 71.

¹¹ Малевич К. Перелом // Малевич К. Собр. соч.: В 5 т. М., 1995. Т. 1. С. 105.

¹² Цит. по: Шатских А. С. Витебск. Жизнь искусства. 1917–1922. М., 2001. С. 83.

антииндивидуализм аналитического искусства П. Филонова или конструктивистов.

Эти два полюса, экзистенциально личного и социального, иногда пересекались и взаимодействовали у одного и того же художника. Так было, например, в творчестве Кандинского и Малевича, Маяковского и Хлебникова. Взаимодействие этих линий давало наиболее оригинальные версии русского авангардного опыта. И все же благодаря присутствию второго плана — обращенного к личному, внутреннему опыту — даже в самых социальных и жизнестроительных проектах (например, в конструктивизме) создавалось особое напряжение культуры, которое предопределило творческий взлет и своеобразное развитие русского авангардного искусства.

Еще одна отличительная черта менталитета русского народа, названная в «Русской идее» Бердяева, — это неподдаемость оформлению, или свобода от формальных ограничений: «Есть соответствие между необъятностью, безгранностью, бесконечностью русской земли и русской души, между географией физической и географией душевной. В душе русского народа есть такая же необъятность, безгранность, устремленность в бесконечность, как и в русской равнине. Поэтому русскому народу трудно было овладеть этими огромными пространствами и оформить их. У русского народа была огромная сила стихии и сравнительная слабость формы <...> У народов Западной Европы все гораздо более детерминировано и оформлено, все разделено на категории и конечно. Не так у русского народа, как менее детерминированного, как более обращенного к бесконечности и не желающего знать распределения по категориям».¹³ В рассказе современного писателя Андрея Балдина «Про халат» идея сопротивления форме получает образное подтверждение: Москва в нем сравнивается с большим халатом, а тканью этого халата является вода — текущая субстанция, способная постоянно видоизменяться. Автор пишет об этом так: «Наши предки принимали это состояние как норму, единственно возможную. Так, мнилось им, подвижно всякое место. Мысль о том, что город может быть жестко огранен, квадратен, нетекуч, не приходила в их округлые головы».¹⁴

В соответствии с этой чертой национального характера, русский авангард отличается неустойчивостью, текучестью и свободой от формальных ограничений. Он никогда не укладывался в границы какой-либо школы, любые стилистические тенденции у его представителей всегда дополнялись, совмещались и накладывались друг на друга. Неприятие школ, жестких объединений и канонов стало чуть ли не определяющей чертой русского авангарда, избегавшего устойчивых группировок.

Объединения и художников, и литераторов-авангардистов были кратковременными, порой случайными, подчинялись тактическим задачам конкретного момента. Так, известная попытка «бубнововалетцев» создать более или менее оформленное и официальное объединение была встречена в штыки группой Ларионова, сразу же отколовшейся от «валетов». Ларионов в своем заявлении подчеркивал, прежде всего, неприятие самой идеи устойчивого объединения, в котором ему виделось нечто застывшее и лишенное свободной энергии: «Только что молодые и новые, они — уже в прошлом. Они — история. <...> И уже эта связанность с одним именем „Бубновый валет“ выдает с головой. Чувствуется успокоенность, необходимость уютного угла и мещанское желание спекулировать на зарекомендовавшем себя названии. <...> Мы же — свободны. Были „Бубновый валет“. В этом году будем „Ослиным хвостом“, в следующем появимся как „Мишень“. Не связаны даже именем. Всегда молоды и независимы».¹⁵ Ларионов был неустойчив и в своем творчестве, сначала работал в стиле позднего импрессионизма, потом обратился к примитивистской манере, испытывая воздействие фовизма и наивного искусства, потом создал новую художественную концепцию — лучизм.

Неприятие русским авангардом завершенных форм проявляется также на уровне поэтики: в текстах самых различных его представителей бытуют такие образы, как скольжение, расплавленность и текучесть. Крученых в своей «Декларации слова как такового»

¹³ Бердяев Н. Русская идея. С. 30.

¹⁴ Балдин А. Москва как самосочинитель. Про халат // Октябрь. 2017. № 9. С. 5.

¹⁵ Цит. по: Крусанов А. Русский авангард: 1907–1932 (Исторический обзор): В 3 т. 2-е изд. СПб., 2010. Т. 1: Боевое десятилетие. Кн. 1. С. 339–340.

пишет: «Давая новые слова, я приношу новое содержание, где все стало скользить...».¹⁶ Ларионов подчеркивает те же качества в лучистской живописи: «Картина является скользкой <...> живопись делается равной музыке».¹⁷ М. Матюшин использует аналогичный образ в одном из своих текстов: «Расплавленное слово в своем звукоядре даст силу новому <...> Волна из глубин сплавит все точки в один ценный слиток, и горячая лава сожжет всю грязь бытосмысла».¹⁸ Лисицкий в одной из статей начала 1920-х годов также рисует образ мира, находящегося в состоянии головокружительного бега, неустойчивости и непрестанных трансформаций: «Мы увидели себя внутри потока. Мы увидели бег. Мы увидели жизнь и формы трепещущими и содрогающимися от пробегающих в них сил».¹⁹ По нашему мнению, свобода от формальных ограничений придает искусству особую подвижность, легкость, заряжает его энергией не прекращающегося становления.

В вышеописанном заключается наше понимание кровной связи между русским национальным менталитетом (как его понимал Бердяев) и некоторыми характерными чертами русского авангарда. Может быть, не все выглядит убедительным, но нам думается, что именно в основах национальной культуры лежит самое существенное, что определяет национальное своеобразие того или иного художественного явления, в частности и русского авангарда.

¹⁶ Крученых А. Декларация слова как такового. С. 72.

¹⁷ Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. С. 367.

¹⁸ Матюшин М. О старом и новом в музыке (Отдел рукописей Государственного музея В. В. Маяковского. Ф. 11. Оп. 1. № 1).

¹⁹ Эль Лисицкий. Преодоление искусства // Эксперимент. 1999. Т. 5. С. 141.

DOI: 10.31860/0131-6095-2019-4-107-113

НОВОНАЙДЕННЫЕ ПИСЬМА М. А. ВОЛОШИНА: К ИСТОРИИ «ОСТРОЙ ДРУЖБЫ» С М. С. И М. О. ЦЕТЛИНЫМИ

(ВСТУПИТЕЛЬНАЯ ЗАМЕТКА, ПОДГОТОВКА ТЕКСТА
И КОММЕНТАРИИ © Г. В. ПЕТРОВОЙ)

Отношения между М. А. Волошиным и семейством политэмигрантов Цетлиных: поэта, критика, переводчика, издателя Михаила Осиповича (1882–1945; лит. псевдоним Амари¹) и его супруги, Марии Самойловны (1882–1976; урожд. Тумаркиной), сыграли важную роль в творческой биографии поэта в сложный период, связанный с событиями Первой мировой войны и русской революции. Их переписка, рассредоточенная по разным хранилищам, по большей части уже опубликованная,² охватывает 1915–1918 годы.

Сближение с Цетлиными, вероятно состоявшееся не без участия давнего старшего друга Волошина А. В. Гольштейн,³ произошло весной 1915 года в Париже, куда

¹ См.: Цетлин М. (Амари). Цельное чувство: Собр. стихотворений / [Сост., подг. текста, послесловие и комм. В. Хазана]. М., 2011; Хазан В. И. «Он был поэтом не только в своих стихах, но и в жизни»: (материалы к портрету Михаила Цетлина) // Вокруг редакционного архива «Современных записок»: (Париж, 1920–1940): Сб. статей и материалов / Под ред. О. Коростелева, М. Шрубы. М., 2010. С. 66–103.

² См.: Волошин М. Собр. соч. М., 2011. Т. 10; 2013. Т. 12. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте сокращенно: *Волошин*, с указанием номера тома, книги и страницы.

³ О ней см.: Тюрин А. Об Александре Васильевне Гольштейн (1850–1937) // Преображение. 1995. № 3. С. 68–70; Переписка Вяч. Иванова с А. В. Гольштейн / Публ., вступ. статья и комм. М. Вахтеля и О. А. Кузнецовой // Studia Slavica (Budapest). 1996. Т. 41. С. 335–376; «Обнимаю Вас и матерински благословляю...». Переписка Вячеслава Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал с Александрой Васильевной Гольштейн / Публ., подг. текста, предисловие и прим. А. Н. Тюрина и А. А. Городницкой // Новый мир. 1997. № 6. С. 159–160.