

РЕТРОСПЕКТИВИЗМ АВАНГАРДА ПЕРВОЙ ТРЕТИ XX ВЕКА

© 2012 г. Ю. Н. Гирин

Статья посвящена культуре так называемого исторического авангарда, т.е. эпохе первой трети XX века. Автор убежден, что культура данного типа характеризуется двойственным – ретропротоспективистским – утопизмом, сопрягающим архаику с футуристическими интенциями, равно ориентированными на создание новой космогонии. Преломлением всеобщих утопических тенденций было неосознанное воссоздание в искусстве примитивистски-теллурического начала как первоосновы бытия, а всеобщая деиндивидуализация и деперсонализация человека сопровождалась онтологизацией мира животных. И, наоборот, устойчивое понятие духовности оказывалось едва ли не своей противоположностью, во всяком случае, – мифом.

The article is devoted to the culture of the so called historical avant-garde, that is to the culture of the first third of the XX century age. The author is sure that such kind of culture is characterized by dual – retrospectiveful – utopianism, joining antiquity with futuristic intensions equal oriented to the creation of new cosmogony. Unconscious recreation of primitive-tellurian beginning in the art as fundamental principle of being became the interpretation of general utopian tendencies, and human general unindividualization and depersonalization were accompanied with ontologization of the animal world. And, vice versa, the steady concept of spirituality turned out to be nearly its contrary, or, in any case, a myth.

Ключевые слова: авангард, мифология, мистериальность, “духовность”, теллуризм, примитивизм, космизм.

Key words: avant-garde, mythology, mystery drama, spirituality, tellurism, primitivism, cosmism.

Почти по определению принято полагать, что авангард начала XX века, или, как его еще называют, “исторический авангард”, в мировом масштабе представляет собой преимущественно явление, устремленное в будущее: ведь футуризм есть главный вектор этого направления. И все же волей-неволей приходится в который раз отмечать парадоксальность авангарда как типа переходной по преимуществу, проникнутой ретропротоспективными утопиями, культуры. Отсюда и неизбежная двойственность ее системы: она, как двуликий Янус, обращена одновременно и в будущее, и в прошлое [1]. Но тип, характер и этиология самого этого утопизма обретают свои подлинные смысл и значение лишь при соотнесении с центральным мифом эпохи, и миф этот – *эсхатологический*, предполагающий преобразование мира через гибель и разрушение: “космогнозэсхатологический миф”, в терминологии О.М. Фрейденберг, или “творчески-активный эсхатологизм”, по Н.А. Бердяеву. Не случайно именно в этот период Бердяев рассуждал: “В глубочайшем смысле слова история есть творимый миф <...> История – то, что вечно есть, как динамика духа. Историзм должен быть применен к самим глубинам духовной жизни, а сама история

понята как динамика духа, как духовная жизнь в творческом процессе” [2, с. 132].

В подтверждение этого тезиса достаточно привести воспоминание А.Ф. Лосева о докладах П.А. Флоренского: крупный религиозный мыслитель, пришедший к своего рода “философскому авангардизму” (Р. Гальцева) страстно утверждал, что “всё существующее должно быть доведено до окончательного распада, распыления, расплавления, что покамест все старое не превратится в чистый хаос и не будет истерто в порошок, до тех пор нельзя говорить о появлении новых и устойчивых ценностей” [3, с. 317]. Пожалуй, единственным авангардным проявлением, лишенным эсхатологического мотива, был сюрреализм, но в сюрреализме чрезвычайно значимой была революционаристская составляющая, вписывающаяся в эсхатологическую перспективу. Однако и сюрреализм, как можно судить уже по самому термину, изначально предполагал некое трансцендирование смысла в *n*-измерение бытия. Целью сюрреалистического творчества А. Бретон считал достижение “подлинной жизни”, лежащей за пределами рационального умопостижения.

Видимо, идея распыления мира была своего рода мировоззренческим топосом, характерным для духовного ландшафта эпохи: не случайно Бердяев в эссе “Кризис искусства” (1918) постоянно возвращается к образу “космического распыления и расплывания”, “космического разложения”, “распыления плоти мира”. Но всё дело в том, что понимал философ под “распадом” и “распылением”. Ведь, по сути, речь идет о возврате к изначальным первоэлементам материального мира и способам его выражения (в поэзии происходило то же самое) с целью выхода в некий трансцензус, в инобытие, в новую, надбытовую, космически обустроенную жизнь. Об этом и писал Бердяев в очерке о Пикассо, который вызывал у него “чувство жуткого ужаса”. И тем не менее: “Пикассо – гениальный выразитель разложения, расплывания, распыления физического, телесного, воплощенного мира <...> Таким аналитическим расчленением хочет художник добраться до скелета вещей, до твердых форм, скрытых за размягченными покровами <...> Еще дальше пойти вглубь, и не будет уже никакой материальности, – там уже внутренний слой природы, иерархия духов. Кризис живописи как бы ведет к выходу из физической, материальной плоти в иной, высший план” [4, т. 2, с. 420–421]. Вот и всё. Этим и обозначен весь процесс развития авангардного искусства, устремлявшегося к великой утопии завтрашнего дня. И вся “жуть расплывания, дематериализации, декристаллизации мира, распыления плоти мира” есть не что иное как “пророчество о новом бытии”. Соответственно: “Всё каноническое, классическое, культурно-дифференцированное <...> ставит консервативные, задерживающие преграды пророческому творческому духу” [4, т. 1, с. 232–233].

Этот парадоксальный вывод, сделанный Бердяевым еще в 1912 г., будет тезисно подкреплен им же через целых двадцать лет: “Именно в наше, материалистическое время все приобретает духовное значение, все становится под знак духа” [4, т. 1, с. 489]; “Новая, лучшая жизнь есть прежде всего духовная жизнь” [4, т. 1, с. 456]. Таким образом “деформированность” материальных форм классической культуры оказывается проявлением нового типа духовности, вернее сказать – мистериальности “единобытия”, по выражению Е. Муриной, применившей его к культуре экспрессионизма. Об этом писала и О.А. Юшкова: «Как ни парадоксально, но поиск целостного “нового сознания”, устремленного к восприятию разнообразных явлений Вселенной в их единстве, осуществлялся через распыление, разложение любого явления на его составные части»

[5, с. 50]. “Распыление” (или “Рассеивание”) – так назывался сборник стихов португальца М. де Са-Карнейро, вышедший в 1914 г. Для его соотечественника Ф. Пессоа характерно полное расслоение поэтического “я” на ряд гетеронимов. “Анатомия рассеянной души” (1910) – так назвал свою рукопись Х. Ортега-и-Гассет, посвященную “душе, рожденной в катастрофе коллективного духа” и одолеваемой “неудержимым желанием новой, подлинной жизни”. Вот почему К. Малевич мог написать такую странную и, на первый взгляд, нелепую фразу: “Кубизм – искусство распыляющее”. Так говорил Малевич.

Сопоставивший духовный опыт двух пограничных культур – русской и австрийской – А.И. Жеребин отмечал: “Та и другая питаются острым предчувствием надвигающейся гибели; накануне обещанного рокового дня, когда история окончательно их отменит, они переживают небывалый расцвет, результатом которого становится превентивная отмена истории – антиципация всей культуры XX века” [6, с. 6]. Такой тип культурного сознания, концептуизирующий себя в отталкивании от категорий времени, историзма и наличной реальности, Е.Г. Эткинд обозначал понятием *этернизм* [7, с. 13]. В этом смысле показательны стилистика и фразеология К. Малевича, сопроводившего свой комментарий к “Победе над солнцем” (“букво-звуки Алексея Крученых распылили вещевое слово”) библейской аллюзией “Завеса разорвалась...”. Еще убедительнее метапоэтические строки Малевича:

Человек первобытный
день за днем шел к распылению, и наш
20-й век является одним из грандиознейших
веков прошлого, он образует ясно порог,
через который человек не переступит иначе
как только через распыление, и это распыление
совершилось... [8, с. 247].

Со своей стороны, М. Матюшин постулировал необходимость “расплавленного слова”, которое должно “дать силу новому”. Характерно, что именно в отрицании исторической реальности, наличной действительности и рождается утопическое “слово”, уведящее в трансцендентную инобытийность – об этом ярко свидетельствует поэт А. Платонова с его самородным “веществом существования”.

Эту внутреннюю противоречивость авангарда Н.В. Злыднева концептуировала в характерно мифопоэтической диалогичности и взаимосотнесенности таких примордиальных мифологем, как “начала” и “концы”, поскольку «адепты “горячей” культуры с ее пафосом линейного времени и быстрой смены ориентиров искали новое в

древнем – глубинных слоях культурной памяти, восходящих к культуре “холодной”, отмеченной переживанием статичности и циклической повторяемости мира. Такое парадоксальное совмещение усилило диалог “начал” и “концов”, укрепило первозданность этого противостояния <...> можно сказать, что авангард есть культура инициации *par excellence*. В коде инициальных формул читаются такие фундаментальные категории поэтики авангарда, как “сдвиг”, который можно уподобить самому акту инициации как кризису перерождения, “остранение” (одна из форм инициации), “орнаментализм” (медитация иницируемого) и т.п. Однако на более глубинном уровне авангард как культура инициации раскрывается именно в мифологеме “начала» [9, с. 144–145]. Можно предположить, что мифологема начала (начала/конца) вполне соотносима с мифологемой творения (творения/разрушения), что и было обозначено О.М. Фрейденберг как “космогнозехатологический миф”.

Методологически важным представляется и следующий формульный тезис Злыдневой. «В изобразительном искусстве, – пишет она, – “начальностью” структурно проникнута любая редукция формы, будь то Черный Квадрат или другой минимализм в живописи, сведение архитектурного объема к чисто геометрическому телу или скульптурной массы к ее конструктивной основе (спираль “Башни III Интернационала”). К той же редукции можно отнести и обнажение фактуры в живописи, введение до-живописного (незагрунтованный открытый холст и т.п.) или вне-живописного как пограничного пред-состояния (введения букв и надписей в живописное произведение). В стилевом выражении “начало” может быть обозначено как выбор языка примитива, цитат из африканского искусства или первобытной скульптуры» [9, с. 146].

Мифомышление авангардного художника было имманентно его “обстоянию” и не обязательно зависело от его личной интенции. Автор исследования творчества “крестьянского поэта” Клюева очень точно отмечает необъяснимость того обстоятельства, что “во всех случаях (а их великое множество) повторенным оказался только один-единственный мотив – параллелизм космоса и человеческой анатомии <...> Неосознанное повторение мифа идет, однако, в творчестве Клюева рука об руку с сознательной ориентацией на миф <...> Мы располагаем свидетельствами, что Клюев осознанно концептировал свою личность и судьбу мифопоэтически, пользуясь для этого стилизациями мифа и подлинными мифологическими мотивами” [10, с. 316]. Это замечательное

наблюдение можно распространить на очень большой страт авангардного (да и не только) типа творчества.

С этой точки зрения становится очевидным, что такие, казалось бы, конституирующие признаки поэтики авангарда, как деформация, слом, разрыв, распыление и прочие понятия того же синонимического ряда, являются отнюдь не главенствующими в данной системе смыслов, а всего лишь дериватами центральной миропреобразующей идеи. Ибо мифологическая система представлений, лежащая в основе авангардистской картины мира, предполагала мифологический же операционный принцип: прежде чем создать новый мир, необходимо было не просто разрушить старый, а именно вернуть его в прежнее, предшествующее порочно или превратно устроенному состоянию мира, т.е. обратить его в изначальный хаос. “Мы свели пластичность слова к точке, откуда ее трудно будет превзойти”, – вот характерное высказывание дадаиста Х. Балля (цит. по [11, с. 424]). Попутно стоит заметить, что изоморфный концепту сдвига концепт диссонанса (связанный, в свою очередь, с мотивами распыления, смерти, катастрофизма, апокалипсиса и т.д.), в авангардистской поэтике отнюдь не обладал однозначно негативными и деструктивными коннотациями. И мифологизм авангарда бывал вполне рационалистичным. “Гармония и диссонанс – основные явления мироздания, – утверждал, например, Н. Кульбин. – Они универсальны, общи для всей природы. На них основано искусство” (цит. по [12, с. 15]). Со своей стороны, Ф. Марк с восторженным удивлением писал: “Идея, которая не покидает меня сегодня при рисовании и которую я воплощаю в живописи: ведь это вообще не обязательно, чтобы комплементарные цвета располагались, как в призме, последовательно, их же можно разложить и разместить так далеко друг от друга, как вздумается. Частичные диссонансы, возникающие при этом, при общем восприятии картины растворяются и вновь взаимодействуют консонантно (гармонично)” (цит. по [1, кн.1, с. 336]).

Один из заметных деятелей русского авангарда, Ип. Соколов, заявлял: “В эпоху борьбы и катастроф должна быть одна только музыка диссонансов”. Но какие смыслы вкладывались в это понятие? Оказывается, содержательное наполнение термина “диссонанс” (который Кандинский именовал по-своему – “противозвучием”, а также “противоположением” или “контрапунктом”) в авангардистском сознании было весьма специфичным: “Диссонанс – это движение, порыв, взлет, беспокойство, прилив, страстность и напряжение, это жизнь” [13, с. 446]. Н. Кульбин

видел в диссонансе жизненосный фактор, но замечал: «Только при очень целесообразном применении диссонансов и разрешений их в гармонию возникает жизнь в природе и в искусстве <...> Вообще по мере развития культуры применение диссонансов во всех отраслях искусства получает все большее и большее распространение и значение» [14, с. 32, 33]. О важности диссонанса как разрушительно-созидательного приема не единожды писал Малевич, например: «В идее кубизма есть разрушительное стремление вещи, в которой лежат причина освобождения моего “я” от вещи и выход к непосредственному творчеству <...>, и путем противоречащих форм и цветовой фактуры достичь особой напряженности живописного формового диссонанса» [15, т. 1, с. 119]. Катастрофизм как миротворящий акт настойчиво провозглашался Кандинским: «Живопись есть грохочущее столкновение различных миров, призванных путем борьбы и среди этой борьбы миров между собою создать новый мир, который зовется произведением. Каждое произведение возникает и технически так, как возник космос – оно проходит *путем катастроф*, подобных хаотическому реву оркестра, выливающемуся в конце концов в симфонию...» [16, с. 285].

По этому поводу Е. Вязова отмечает: «Диссонансные структуры в эстетике футуристов были связаны не только с отрицанием, сколько с утверждением. Диссонанс воспринимался как форма, наиболее соответствующая самой жизни (“Диссонансами вызывается <...> жизнь”, – утверждал Н. Кульбин), и сопрягался, с одной стороны, с темой зарождения новой жизни, а с другой – превращался в своего рода путь к постижению жизни. А Крученых отождествляет диссонанс и разрушение с программным утверждением нового видения реальности (“Диссонансы, неправильное построение <...> дают движение и новое восприятие мира”). Сплавленность тем разрушения-смерти с приемами развеществления-диссонанса <...> не только подводит к ощущению мира у предела, обозначая новый метод постижения возникающей реальности в ее собственных формах – диссонансных, “отрицательных”, – именно через диссонанс и разрушение торжественно декларируется момент явления нового мира» [17, с. 256–257].

Стало быть, речь идет не столько о разрушении традиции, ощутимой в ее поверхностном миметическом коде, сколько о создании новой системы конвенциональностей – не только художественных, но и гносеологических. И возникшая в этот период атональная система А. Шёнберга означала не только разложение собственно музыкаль-

ной гармонии, но передачу нового мировидения и создание адекватными средствами новой картины мира. Кстати, ведь термин “диссонанс”, в основном музыкальный по принадлежности, точно таким же образом функционировал и в музыкальной картине мира эпохи авангарда. Однажды специалист-музыковед задался вопросом: кто на самом деле является изобретателем новой музыкальной системы – додекафонии? И с изумлением обнаружил, что автором атональной техники является не А. Шёнберг, а само время. «Нельзя сказать (кто изобрел) “12-тоновую технику” конкретно, так как это не одна техника, а много разных <...> 12-тоновость первоначально образовалась стихийно, непреднамеренно; как техника она была осознана уже после того, как применялась. Поэтому правильно надо сказать (перефразируя высказывание Веберна): 12-тоновость была не изобретена, а *обретена*» [18, с. 56–57]. В обоснование автор статьи цитирует работу С.И. Танеева 1909 года, сетуя на малую изученность русского вклада в обновленческий процесс: «Наша тональная система <...> перерождается в новую систему, которая стремится к уничтожению тональности и к замене диатонической основы гармонии хроматической, а разрушение тональности ведет к разложению музыкальной формы» [18, с. 35]. Комментируя раннее творчество С.С. Прокофьева, современный ему критик отмечал существующую «параллель между искусством Прокофьева и наиболее искренними и талантливыми из наших “кубистов” и “футуристов” <...> Любопытно, например, проследить аналогию между многотональной гетерофонией многих прокофьевских вдохновений и той гетерофонией, которая приводит многих художников-новаторов к разложению предметов на отдельные плоскости и к совмещению на одном полотне разом нескольких систем графических и красочных пластов». Добавим, что параллель этой концепции можно увидеть в идее “многопараметровости” А. Веберна, творчески развившего принципы А. Шёнберга и заложившего принципы новой музыкальной эстетики (см. [19]).

Тему музыкального авангарда следовало бы продолжить такими именами, как Э. Варез, А. Берг, А. Мосолов, Н. Рославец, А. Лурье, в творчестве которых рождалась “музыка диссонансов” XX века, утопистские интенции которой, облеченные в мистериальную форму, обрели свое наивысшее звучание в творчестве А.Н. Скрябина. Причем именно Скрябин «искал выхода своим иномирным открытиям не только в музыке, но и в определенном действе, в котором, как он предполагал, в одно целое сольются музыка и свет,

поэзия и мысль, художество и архитектура. Это действие он назвал Мистерией Преображения, смысл которой состоял в коллективном, соборном действии – в соединении миров различных состояний материи. Мистерия, по его замыслу, носила Космический характер и должна была пролить на землю поток энергетики иных миров, без которой было невозможно эволюционное восхождение человечества и преодоление им Пути Творящей Красоты в движении к Новому миру. Для Мистерии он решил построить сферический Храм, в центре которого должна была творить преобразующая мысль Того, Кто нес в себе эту иномирную Реальность. В этом мистериальном действии он, композитор и художник, должен был уподобиться Богу-Творцу, но не противостоять последнему, а быть ведомым его рукой в полной гармонии с ним и сотрудничестве. «Вокруг этой центральной фигуры построено все остальное <...> Центральное переживание как бы излучает вселенную в формах времени и пространства <...> Действительность представляется мне множеством в бесконечности пространства и времени: причем мое переживание есть центр этого шара бесконечно большого радиуса» [20, с. 12].

Чисто техническое новаторство в сопряжении с утопическим мировоззрением были типологически общими чертами авангардной эстетики: «В 10-х годах XX века Скрябин и Айвс, живущие на разных сторонах Земли, параллельно приходят к мысли о создании мистических сочинений, повествующих о возникновении Вселенной, ее истории и о последнем завершении и преобразении космоса и человечества (у Скрябина – “Предварительное действо”, а у Айвса – “Вселенская симфония”). У Вышнеградского эти замыслы находят реализацию в его симфонии “День бытия” в 1917 году. В то же время Шёнберг пишет свои наиболее мистические сочинения “Счастливая рука” и “Лестница Иакова”, последнему из которых суждено было остаться незавершенным» [21].

Имманентный телеологизм авангарда придавал ему сходство с христианской догмой – упования на “новое небо и новую землю” сопрягались с адамическим “нареканием имен” вещиности мира, то есть созданием нового языка культуры, нового синтаксиса бытия, вообще – “миростроительством”, по Малевичу. Собственно говоря, синтаксис как упорядоченный свод правил авангардным сознанием как раз и отвергался, по поводу чего не раз делались в высшей степени рационалистические заявления. “Синтаксис надо уничтожить, а существительные ставить, как попало, как они приходят на ум. Глагол должен быть в неопределенной форме... Надо отменить прилагательное...

Надо отменить наречие... Пунктуация больше не нужна... А чтобы указать направление или что-нибудь выделить, можно употребить математические символы $+$ $-$ $\times$ $=$ $>$ $<$ и нотные знаки”, – провозглашал “Технический манифест футуристской литературы” (1912) [22, с. 163]. “Затоптан синтаксис... Фразы ошибочные или неправильные, несоединимость частей меж собой, забвение уже сказанного, непредусмотрительность относительно дальнейшего, разногласие, невнимание к правилам, каскады, неправильности <...> смешение времен, замена предлога союзом, непереходного глагола переходным”, – педантично фиксировал проявления аномативности Л. Арагон в своем “Трактате о стиле” (1928) (цит. по [23, с. 69]). Но разве не о том же думал в 1933 г. О. Мандельштам, когда писал в “Разговоре о Данте”: “Другими словами – нас путает синтаксис. Все именительные падежи следует заменить указующими направлением дательными <...> существительное является целью, а не подлежащим фразы” [24, с. 413].

И вот эта именно осознанная программность всех типичных деклараций, отрицающих синтаксическую упорядоченность мироустройства, свидетельствовала о наличии определенной, пусть и не всегда отрефлектированной системы интуиций, воззрений и убеждений в отношении новой картины мира: “неправильное построение предложений... дает движение и новое восприятие мира”, утверждал А. Крученых. В. Хлебников приветствовал даже опечатки, видя в них “один из видов соборного творчества”. В это же время на латиноамериканском континенте сознательно культивировал поэтику орфографических ошибок и опечаток бразильский писатель и поэт Ж. Освальд де Андраде. Вообще, феномен опечатки, ошибки, прием осознанной случайности, будучи манифестацией общей поэтики сдвига, иновидения, обретал в контексте авангардистской культуры онтологический смысл. Эта мировоззренческая позиция и была концептуирована Ю.Н. Тыняновым в 1924 г. как фактор новой поэтики: «Собственно говоря, каждое уродство, каждая “ошибка”, каждая “неправильность” нормативной поэтики есть – в потенции – новый конструктивный принцип...» [25, с. 263]. Впервые в истории искусств художник (живописец, поэт) занимался не только, если и вовсе не искусством – он строил новый мир, который, по замыслу, должен был интегрировать искусство и жизнь, преобразить их в некую инобытийность. “Художник – это прежде всего человек, который стремится выйти за пределы человеческого”, – писал Г. Аполлинер в работе “О живописи” (1909) [26, с. 26], на добрые

пятнадцать лет опередив итоговые соображения Х. Ортеги-и-Гассета о так называемой “дегуманизации искусства”.

Поэтому творческий импульс мог приобретать и формы, отрицающие видимую реальность, парадигматическим примером чего может служить “Черный квадрат” (1915, ибо “квадратов” было много, и не только черных) того же К. Малевича. Такими парадоксальными путями в лоне искусства возникал “новый мир, рождающийся путем катастроф” (В. Кандинский). В принципе, отношение авангарда к языкам предшествующих культур носило двойственный – полемически-ассимилирующий (или, как пишет И.А. Азизян, “диалогический”) – характер. Новая мера эстетического базируется, прежде всего, на соположении, совмещении двух противоположных типов мироотношения: творчество/разложение. Дадаист Хуго Балль лапидарно выразил этот центральный для авангардистской поэтики концепт в срединный момент ее эволюции (1915): “Разложение в самый сокровенный момент творчества”. Эта идея была универсальной. Так, перуанец С. Вальехо утверждал: “С революционной точки зрения, понятия разрушения и созидания неотделимы друг от друга”. В. Хлебников в своем творчестве прямо постулировал поиск и утверждение “обратного духа”, “обратных двойников” идей, понятий, слов, событий, но найденные противоположности он стремился объединить в одно целое (“двоякоумная”, “двуумная” речь) посредством своего “закона качелей”. Подобного рода ситуацию на материале сюрреализма удачно прокомментировала Ж. Шенье-Жандрон: “Следует ли в данном случае *сначала* отвергнуть готовые смысловые значения – *или же* создать условия для явления нового смысла? Оба этих намерения реализуются *одновременно*, и одно является оборотной стороной другого” [27, с. 15]. Именно такова природа авангардной “духовности”, требующей определенных мистериальных практик, каковые могли быть осуществлены не иначе как с помощью и посредством искусства театра, о чем речь впереди.

“В центре внимания творческих сил была проблема Духовного”, – утверждает современный исследователь [28, с. 121]. Это настолько справедливый тезис, что стоит задаться вопросом, какой же смысл вкладывали в понятие “духовного” сами авангардисты. Здесь, конечно, на первом месте оказывается наш соотечественник В. Кандинский, автор трактата “О духовном в искусстве” (1911). Но ведь и Кандинский вдохновлялся поначалу деятельностью группы “Мост”, как раз и стоявшей у истоков авангардного движения

(образована в 1905 г.). А “Мост” – самоназвание символическое: оно восходит к тексту Ницше “Так говорил Заратустра”: “В человеке важно то, что он мост, а не цель: в человеке можно любить только то, что он *переход и гибель*” [29, с. 9]. Эта и другие подобные притчи Заратустры служили автору для обоснования тезиса о *сверхчеловеке*, читай – человеке альтернативном, ином. С учетом этого контекста становится ясным, что суть авангарда была предопределена самой историей культуры. Выдвинутая, а вернее, распространенная Г. Аполлинером концепция “нового духа” стала плотью мирового искусства много позже, когда “новый дух”, или “новая духовность” уже стали фактом общественного сознания – новой концептосферы.

Безусловно, концепт духовности не был ни преимущественно русским явлением, ни индивидуальным открытием Кандинского – его истоки следует искать в получившей широчайшее распространение метафилософской доктрине немецко-австрийского писателя-эзотерика, художника и политика Р. Штайнера (1861–1925), проповедовавшего “рациональную мистику”. Круг интересов и практических активных действий Штайнера был необычайно широк: он один составил целый этап в развитии мировой социально-политической и культурной жизни, во многом опередив свое время. Сам Кандинский, испытывший, как и значительная часть русских интеллектуалов того времени (антропософами были А. Белый, М. Волошин и многие другие – см. [30]), обаяние идей Штайнера, считал его своим учителем. Последователь Е. Блаватской, создатель Антропософского общества, претендовавшего на вселенскость и на материалистически-идеалистическое мирообъяснение, основатель Гетеанума, подобия светского храма, Штайнер вовлек в свою орбиту важнейшие токи эпохи.

В основе учения Р. Штайнера лежит понятие “духовного видения” или “духовного ока” (повлиявшее на концепцию М. Матюшина), которое позволяет выстроить целую систему, объединяющую микрокосм человека с макрокосмом Вселенной, где всё оказывается взаимосвязанным. Вот где сходилась всё и вся: и Вагнер (целостность, тотальность, музыкальность, мифологизм), и космизм (который также не был прерогативой русского мировоззрения, тем более, что и сам термин “мировоззрение” был чистой калькой с немецкого); здесь и диссонансы, возвращающие человека к своей истинной природе через обращение вспять; здесь и посмертная жизнь, и четвертое измерение, и эвритмия, и мистерия Нового времени, и значимость ритуальных действий (культов), и

Парсифаль со всей его громоздкой мистикой, которой отдал дань и Т.С. Элиот, и т.д. Исследовавшая практически синхронные доктрины Р. Штайнера и Вс. Мейерхольда Т.М. Сурина пишет, что их “духовная связь” “была в видении музыки не только как сопровождающего и подчеркивающего эмоциональное значение момента, а как отражение основ жизни, природы бытийного существования, душевных и умственных переживаний” [31, с. 119]. Здесь и истолкование духовной сущности музыки (не исключено, что отсюда берет начало и своеобразное истолкование “звука” как цвета В. Кандинским). И всё это – антропософия, запечатленная Р. Штайнером в 354 томах письменного наследия, не считая его громадной “просветительской” и организаторской деятельности. Суть учения Р. Штайнера, которое он объяснял на разные лады, сводилась к следующему: “Антропософия – путь познания, призванный духовное в человеке привести к духовному во Вселенной” (“Антропософские руководящие положения”, 1924–1925).

Кандинский же, проклиная “кошмар материалистических воззрений”, утверждал (не уступая в косноязычии Малевичу): “Художник будет искать пробудить более тонкие чувства, которым сейчас нет названия. Сам он живет более сложной, сравнительно более утонченной жизнью, и выросшее из него создание непременно вызовет в зрителе, к тому способном, более тонкие эмоции, для которых не найти слов на нашем языке <...> Жизнь духовная, которой часть и один из могучих двигателей есть искусство, есть движение сложное, но определенное и способное принять выражение в простой форме: вперед и вверх. Это движение есть путь познания”. Далее выясняется, что это движение выражает «вечное стремление к новому выражению, к новой форме, к новому “как”» [32, с. 98, 99, 103]. Все дальнейшие витиеватости выражают одну идею: новая духовность есть новая форма выражения, новая материальность, т.е. полная противоположность “духовности” в традиционном понимании – в совершенном соответствии с бердяевскими тезисами. Более того, Кандинский прямо говорит: “И, как это бывает бесконечно часто, а быть может, и всегда, по таинственным причинам и это движение к утонченно материальному, или, для краткости скажем, духовному, не лишено было исканий в арсенале чисто материальных средств” [32, с. 105]. И это было характерно для нового искусства, в котором Ортега-и-Гассет не случайно увидел своего рода “дегуманизацию”, пресловутое “удаление психологического аспекта”, о котором писал и К. Эдшмид. Итак, духовность на самом деле

означала деспиритуализацию и устремленность к новым материальным формам, которые как раз и призваны были обеспечить построение нового, идеального мироздания.

В ту эпоху концепт Духовного был чрезвычайно актуален; он полнился самым разнонаправленным содержанием, но в равной степени отвечал реформаторским, революционным веяниям времени. О.А. Юшкова (редкий специалист, обративший внимание на эту проблему) прямо пишет: “Перестроенный пафос эпохи во многом был вызван основной потребностью времени – осознать проблему Духовного <...> Понимание творчества как некоего вселенского акта – всетворчества – преобразующего мир, в котором будут жить под приматом творческого начала, характерно в равной степени для религиозных философов и авангардистов, невзирая на различия в самом понимании Духовного <...> Если для представителей религиозной мысли Духовное означало Божественное (несмотря на разнородность их взглядов на Церковь и ее миссию), если они искали новое религиозное сознание, то для представителей авангарда область Духовного была антитезой всему материальному, и они искали такое новое художественное сознание, которое было бы направлено от внешних форм мира к их внутреннему смыслу” [28, с. 122–124].

Поэтому, заключает Юшкова, общая тенденция была таковой: “В сознании людей сталкивались грандиозные утопические замыслы с конкретными задачами жизнестроения. Духовность понимали как божественную реальность и как иное, по сравнению с материальным, пространство. Утверждение Бога в традиционном понимании оспаривалось реформистскими идеями в области религиозного сознания; одновременно пытались воздвигнуть Бога материального рая на земле. Вера в беспредельность человеческих возможностей расшатывалась страхом перед беспомощностью одинокого человека. Эти грани противоположностей определяли поиски нового сознания” [28, с. 126]. Это сказано справедливо, но духовность была именно проблемой, и проблемой не всегда одинаково маркированной. Скорее, она была связана с общим сдвигом мироощущения, его “расшатыванием”, по выражению дадаистов. Так, Р. Хюльзенбек писал: «Немецкий писатель – это типичный простофиля, который носится с академическим пониманием “духа” <...> Он не понимает, к какой мистификации прибегает мир с помощью “духа”, не понимает и того, что эта мистификация – нужное дело» (цит. по [11, с. 463]).

Да, проблема духовности как инструмента преобразования всеобщего мироустройства была действительно универсальной и действительно различной по своим трактовкам. Особенно разительной она предстает в связке с, казалось бы, противоположным концептом общественного сознания и исторического факта эпохи – концептом *войны*, подлежащим отдельному рассмотрению. Здесь, конечно, на первом месте опять оказывается отечественный философ – Н.А. Бердяев. Именно он не переставал рассматривать войну (Первую мировую) прежде всего как *духовный феномен* по преимуществу: “Война есть духовное событие, духовная борьба, прежде всего духовная, а потом уже материальная” [33, с. 81]. Война есть возрождение, она чревата новой духовностью, особенно для такой провиденциалистской страны, как Россия. Конечно: “Война – страшное зло, но не только зло, она двойственна, как и многое на свете” [33, с. 11]. Почему так? А вот почему: “Война вызывает чувства столь противоречивые, что почти невозможно привести их к согласию. Мучительное переживание ужасов войны, подавленность смертью, страданием и разрушением, которые она несет в мир, сменяется гордым сознанием беспредельности сил человека, героизма человеческой природы, лишь прикрытого толстым пластом слишком мирной жизни, но никогда не умирающего. Ленив человек, и огромные духовные силы его дремлют. Нужны великие потрясения, катастрофа личная и мировая, чтобы пробудить все силы человека” [33, с. 40]. А главное: “Завоевание духовности есть главная задача человеческой жизни. Но духовность нужно шире понимать, чем обыкновенно понимают. Духовность нужна и для борьбы, которую ведет человек в мире” [34, с. 320]. Ибо: “Духовность связана или с эсхатологией индивидуальностей, или с эсхатологией всемирно-исторической” [34, с. 325]. Вот почему война оказывается “одухотворенной”, “духовной”, несущей не только духовный подъем человечества, но нечто большее: после мировой войны “человека ждет не спокойная и мирная жизнь, а какое-то иное, духовное продолжение мировой войны” [33, с. 44]. Все это звучит страшно, но ведь философ всего лишь выражал на своем языке утопические идеи, витавшие в воздухе и разными людьми высказывавшиеся по-разному.

После этого не кажется удивительным, что утопический по своей векторности концепт “духовности” вбирает в себя и архаико-ретроспективистские коннотации, лишь усугубляющие его утопическую сущность. Уже прошедший парижскую выучку, А. Архипенко выработал своего рода дематериализацию формы в скульптуре, по

поводу чего писал: “От готики я научился трансформации пропорций как средству для выражения духовного”. Эту цитату приводит в своей книге И.А. Азизян, специально подчеркивающая: “Стремление к архаическим формам, примитиву, народному искусству, предвзвешивавшее рождение кубизма, способствовало становлению нового пластического мышления, поиску обобщенных чистых форм” [12, с. 118].

Здесь возникает решительное несогласие с мнением такого авторитетного исследователя авангардного искусства, как Г. Рид, который принципиально исключал из сферы “современного искусства” творчество примитивистов, с одной стороны, и деятельность пропагандистски ориентированных художников (русских и мексиканских), с другой [35]. Однако в свете сказанного иначе выглядят не только внутренний смысл примитивистского мироотношения, но и пресловутое превращение поэта-лирика в политически ангажированного “горлана-главаря”. Обращение Маяковского к формам массовой культуры и общая политизация его творчества могут и должны рассматриваться не как вульгарный компромисс художника с властью, а как проявление закономерного для авангардного сознания стремления к расширению возможностей художественного языка за счет вовлечения в сферу искусства элементов *иного измерения*, относящихся к сфере декларируемой “Революции Духа”, – мифологемы, без учета которой невозможно понять, в частности, поэму “Двенадцать” А. Блока. “Миф о революции духа, по-видимому, главный авангардистский миф революционной эпохи, легший в основу большинства футуристических проектов утопического миростроительства”, – считает А. Крусанов. “В той или иной степени этой идеологии придерживались все деятели авангардистского движения, утверждавшие примат творческой воли над какими бы то ни было другими законами развития искусства” [36, с. 316]. Революция социально-политическая и революция в искусстве составляли единое целое, и их эволюция была подчинена общим закономерностям. Потому и революция большевиков была для Маяковского лишь предтечей “революции *иной*”, которая “грядет”. “Революция, провиденная тогда поэтом, не имеет ничего общего по заданиям своим с той революцией, которая произошла в действительности”, – писал по этому поводу И.А. Аксенов [37, с. 47]. Но в своем реальном воплощении мифологема революции духа требовала жертв и забирала жизни.

Приняв за исходную точку тезис о мифогенности эпохи и эсхатологичности ее мировиде-

ния, следует принять и вытекающий отсюда принцип двойственности эсхатологического типа мировидения. Н. Бердяев убежденно писал: "...мыслить о конце мы можем лишь двойственно и антиномически. Конец есть событие духовное, происходящее во времени. Когда мы проецируем конец во время этого мира и объективируем его в истории, то конец двоится, и он одинаково может представляться пессимистическим и оптимистическим, разрушительным и созидательным. Поэтому неизбежна хилиастическая надежда. Поэтому эсхатологизм может и должен быть активным и творческим. Через противоречия и конфликты происходит возврат к первоначальному, но в полноте, с обогащением пережитым творчеством <...> Эсхатологическая перспектива не есть только перспектива неопределимого конца мира, она есть перспектива каждого мгновения жизни. В каждое мгновение жизни нужно кончать старый мир, начинать новый мир" [38, с. 79–71]. Только в рамках эсхатологического мифа может быть объяснимо противоречиво-антиномичное сочетание апокалиптических и мессианских мотивов, оптимизма и трагизма, жертвенности и профетизма, катастрофизма и утопизма, пронизывающих духовную атмосферу эпохи. Далее в логической развертке возникают следующие две фундаментальные для рассматриваемого предмета закономерности.

Во-первых, имманентная эсхатологическому мифу двойственность определяет дуалистичный характер всех мифологем, составляющих картину мира авангардной эпохи. Находящиеся между собой в отношениях соотносимости и взаимообратимости, эти внешне антитетичные мифологемы, в свою очередь, являются внутренне дуальными единствами, т.е. представляют собой энантиоморфичный тип семантики. Во-вторых, глубокая мифогенность авангардной эпохи естественно предполагает оперирование ритуалистическими процедурами, необходимыми для материализации экзистенциальных, гностико-спиритуалистических категорий (Абсолют, Дух). По мере обмирщения и социализации миф превращается в систему конвенционализмов, становится светской литургией, новым канонem, инструментом манипулирования обществом, что и приводит авангард к внутренне обусловленному вырождению в собственную противоположность, к антиномичному себе изводу. Таким образом, в этом случае также срабатывает принцип энантиоморфизма, всегда обращенного к собственной противоположности.

Ощущение жизни как мистерии, действия по необходимости стимулировали обращенность к *архаическим* формам и жанрам искусства. Пара-

доксальным образом, обращение к примитиву, к архаике ассоциировалось именно с обновлением искусства. В 1921 г. А. Гастев выражал ощущение всеобщего энтузиазма: "Наша жизнь отмечена свежим варварством" [39, с. 6]. В 1922 г. Ю. Тынянов отмечал тот же феномен, но с известным скептицизмом: "ЗНАК ПРИМИТИВА СТОИТ НАД ЕВРОПЕЙСКИМ ИСКУССТВОМ" [25, с. 131]. К концу десятилетия Н. Пунин делал более оптимистический вывод: "Примитив есть стимул как бы к новому возрождению художественной Европы, во всяком случае, к ее глубокому обновлению. <...> Примитив, наконец, дал современному художнику ту жизнерадостную силу и мощную выразительность художественного языка, которые характеризуют искусство нашего времени..." (цит. по [40, с. 154]). Но так было в Европе. В периферийных культурах, для которых была все еще актуальной задача самостроения, примитивизм оказывался мощнейшим, первичным культуростроительным фактором. В бразильском национальном варианте авангардизма – так называемом модернизме – "примитивизм" выполняет роль аксиологического центра в становлении понятия национализма, оказываясь "той нормативной и методологической ценностью, которая позволяет осуществить пересмотр национальной культуры на основе осознания собственно бразильской реальности" [41, р. 111]. Причем в культуре Бразилии 20-х годов именно примитивизм способствовал становлению национально-идентификационного комплекса, столь необходимого обществу, все еще не вполне освободившегося от бремени колониальной традиции.

Но тут возникает связка, по-видимому, относящаяся отнюдь не только к бразильской культуре, но ко всей типологии авангардистского строения. Связка эта парадоксальна: похоже, что глубинный, в архаику уходящий национализм, культ русскости ли, германскости ли и т.п., теснейшим образом связан с транснациональной сущностью авангарда, его космическими амбициями, его вселенскими проектами, возникавшими опять же на основе "первоначал". И в этом лишний раз проявляется двуобращенность концептуальной системы авангардной поэтики. Посмотрим, как это выглядит на практике.

Отторгая всю мировую культуру во имя создаваемой культуры завтрашнего дня, авангардисты как будто обращаются в поисках опоры к докультурным, дорациональным первоэлементам архаического бытия, единственно способного обеспечить абсолютную – "адамическую" – чистоту культуростроительного материала. "Как будто" – потому что в этой мнимой простоте кроется невероятная

сложность. Да вот хотя бы: “Простая, бесхитростная красота лубка, строгость примитива, механическая точность построения, благородство стиля и хороший цвет, собранные воедино творческой волей художника-властелина, – вот наш пароль и наш лозунг” [42, с. 9]. Мало ли? Тут и лубок, и примитив (вещи разные), и рациональная механистичность делания, и стиль, и профессиональная воля творца, и мифологема демиурга – едва ли не полный набор авангардистского художественно-идеологического комплекса. Можно и добавить: “Они хотели вернуть вещам их первоначальный, простейший смысл”, – писал об акмеистах, удивительным образом сопрягавших в концепте “слово как таковое” примитивистский вектор с классицистским, Вл. Ходасевич, которого, кстати, в постсимволистский период почему-то стали считать неоклассицистом. А ведь поэт, пусть и не принявший акмеизма, с его явственным ощущением *вещности* мира остро воспринимал “шум земного бытия”. К тому же “творимая легенда” прото- и метаавангарда, органично сочетавшая архаику и хтонический теллуризм с утопическим космизмом (махайродусы и ящеры у М. Зенкевича и Звезда Маир Ф. Сологуба), имманентно культивировала характерную мифологему *Homo totus*, подразумевавшую “полный расцвет физических и духовных сил” (Н. Гумилев). Но тут же возникает еще более показательная взаимосвязь: “Любовь к организму и организации акмеисты разделяют с физиологически-гениальным средневековьем” [24, с. 323]. Вот и латентная органика с физиологизмом, вот и средневековье в авангарде... И это всего лишь одна из граней авангарда, одна модель, где, как можно видеть, срабатывают общие закономерности.

Вообще говоря, примитивистские тенденции авангарда были обусловлены вовсе не появлением в Европе экзотических образцов “примитивных” культур, породивших так называемый афростиль. Они, собственно, и были замечены только потому, что отвечали повсеместной потребности в сопричастности архаической стихийности бытия, управляемого лишь первобытным чувством ритма и обрядовой единокупности, трибального коллективизма. Кстати, вопреки распространенной легенде, Пикассо вдохновлялся вовсе не африканской (это, скорее, прерогатива Брака), а в первую очередь древнеиберийской скульптурой, обращаясь, таким образом, к собственным корням. К тому времени западноевропейские художественные музеи обладали уже неплохими коллекциями образцов “примитивных” культур, значение которых в общественном сознании стремительно возрастало благодаря интенсифицировавшимся

фольклорно-этнографическим экспедициям и исследованиям. Несколько иначе дело обстояло в крестьянской по преимуществу России, где архаика, деревенский и городской лубок составляли мощный культурный – и актуальный – субстрат предавангардного искусства.

В России авангард вдохновлялся не столько африканскими скульптурами (В. Матвей, возможно, единственное исключение, хотя и он интересовался лубком и культурой Русского Севера), сколько собственной (включая и азийскую) архаикой: Стравинский и Хлебников – самые яркие тому примеры (см. [43]). В 1912 г. В. Маяковский набросал тезисы для выступления “О новейшей русской поэзии”:

“1. Связь нашей поэзии с мифом, в частности, с русским, культ языка как творца мифа.

2. Свойства слова – поэтический импульс.

3. Возрождение первобытной роли слова” [44, т. 1, с. 365].

Особенно разительно проявление патриархально-утопических и религиозных мотивов в творчестве “бубнововалетцев”: Н. Гончаровой и М. Ларионова, культивировавших поэтику примитива и утверждавших приоритет предметного мира. Однако воскрешаемый ими лубок и примитив парадоксальным образом смыкались с поэтикой кубизма. М. Ларионов писал в каталоге одной из выставок народного искусства: “Контур лубка очень разнообразен, в большинстве случаев совершенно свободный, рассматривающий предмет целиком в разных плоскостях, с разных точек зрения, так как сам в себе предмет нерушим, но только на плоскости распределяется в разных положениях. Но у них есть и более сложные построения – рассмотрение помимо этого еще и самого предмета с разных сторон и с разных точек зрения (как у наших современных художников Пикассо и Брака), причем это последнее, выдвигаемое лубками и нашими теперешними художниками, является наилучшим доказательством уничтожения времени, так как в один момент дается то, что можно получить, обойдя глазом предмет, что требует уже известного течения времени” (цит. по [45, с. 99]).

В Германии мифологизированный тезис “Blut und Boden” (“Кровь и почва”) становится основой национальной (националистической) идеологии. В Испании, где теллурическая составляющая никогда не ослабевала, в 20-е годы “обращенность вспять” принимает двойную форму: в виде культа “золотого века” национальной литературы и в виде мифологизации национального природно-этнологического ландшафта. Даже итальянский

футуризм с его культом механистичности и техницизма выстраивает свою систему будущего мира и будущего человека на основаниях первобытной стихийности, иррационализма и витализма – особенно на втором своем этапе (от 1920 до примерно 1930 г.) В Испанской Америке и в Бразилии художественное сознание включало в свою орбиту культуру автохтонных жителей. В самых разных культурах наблюдалось практически одновременное обращение к примитивным, изначальным формам бытия, в которых предполагалось обрести первозданную цельность мировосприятия, призванную возместить основность мира, в котором психологизм и рационализм перестали играть роль главных культуuroобразующих факторов. Поэтому в авангарде столь ощутима и выпукла материальная вещественность мира, шероховатая, первозданно необработанная фактура письма: пластического, литературного, вообще – текста жизни.

Весьма показательно разительное пристрастие авангардистов к *анималистским* мотивам. Процесс деиндивидуализации, деперсонализации и дегуманизации человека оборачивался антропоморфизацией и более того – онтологизацией мира животных.

Что это означало? Преломлением всеобщих утопических тенденций было неосознанное воссоздание в искусстве *примитивистски-теллурического* начала как первоосновы бытия. Спасительной основой выступал в каждой национальной культуре собственный ли, экзотический ли, но непременно почвеннически примитивный субстрат – древнегерманский, праславянский, цыганский, индейский, африканский, – который преобразовывался в мифопоэтическом мышлении художника эпохи тотальной пермутации в коллективный образ народного эпического героя, мифологему национального Я, переходящую в магистральную тему народа как носителя высшей человеческой или даже надчеловеческой истины. В результате теллурическая доминанта дублируется своей противоположностью – икарийско-солярной составляющей, равно принадлежащей мифопоэтическому типу сознания, оперирующему двубращенными мифообразами.

Сама заумь с ее трансрациональными интенциями была изоморфна как архаическому опыту, дорациональным способам восприятия, так и “трансфинитности” “расширенного”, устремленного в космос зрения, “супремации” жизни в чистое бытие – бытие “как таковое”. Б.М. Эйхенбаум трактовал приверженность к “заумному языку” как стремление «к предельному обнажению

“самоценности” слова “стиховой речи”» (“Теория формального метода”, 1927). Как образно писал О. Мандельштам, “бывают такие эпохи, когда человечество, не довольствуясь сегодняшним днем, тоскуя по глубинным слоям времени, как пахарь, жаждет целины времен” [24, с. 224]. Соответственно, тяготение к *архаике* и *примитивизму*, находившее едва ли объяснимое иными причинами воплощение в мрачно-красочном физиологизме и “брутальности” русских художников (П. Филонов, ослинохвостовцы и др.) и поэтов (вначале – В. Нарбут и М. Зенкевич, Д. Бурлюк, затем – И. Терентьев, обэриуты, Н. Заболоцкий), сопровождавшееся териологическими мотивами (где антропоморфизация природного мира оборачивалась зооморфизацией человека), анимализмом («Признаки “остранения” мира через зверя» – Ю. Тынянов) – все это также свидетельствовало о поиске изначальных первооснов, интуитивном воссоздании утопии “золотого века” и т.п. Эта тенденция особенно ярко сказалась в феномене русского неопримитивизма с его естественной опорой на стадийно предшествующий этап неорусского стиля, который развивался в рамках культуры модерна. Чрезвычайно схожие процессы одновременно происходили в Германии, на культурном поле, простирающемся от экспрессионизма до “новой вещественности”.

Кстати, именно немецкая культура может с полным правом оспаривать у французской пальму первенства в открытии африканской пластики. Еще в 1896 г. в Берлине состоялась Первая немецкая “колониальная выставка”, организаторы которой развернули настолько широкую пропаганду уклада жизни масаев, что в Германии возникла настоящая мода на все африканское, а немецкие музеи оказались переполнены атрибутами африканского быта. Этой экзотикой и вдохновляются участники группы “Мост” (1905–1913), построившие на ней свои новаторские эстетические принципы. А к моменту, когда К. Эйнштейн издает обобщающую книгу “Негритянская пластика” (1915), эти принципы становятся всеобщим достоянием. Естественно, подобные процессы были свойственны не только немецкой и не только русской культурам: тенденция к первобытности, брутальности, плоти “как таковой” была всеобщей. Иначе как объяснить, например, спазматический физиологизм полотен Х. Сутина, выходца из России, работавшего в Париже. А если вспомнить еще и мексиканский мурализм (Х.К. Ороско, Д.А. Сикейрос, Д. Ривера) с его теллуризмом, физиологизмом и космизмом, к тому же совмещенными по идеологическому вектору, то конфигурация авангардной поэтики станет окончательно ясной.

Русский неопримитивизм, равно как и типологически родственное ему увлечение примитивом в европейском искусстве, составляли подсистемную компоненту более широкой *теллурической* константы авангардистской поэтики. Вообще, теллуризм в 10–20-е годы XX века был универсальным явлением в мировой культуре. Как духовный комплекс он был шире тенденциозного почвенничества и таких факультативных проявлений, как немецкая *Heimatliteratur*, комплекс *Blut und Boden*, или “новокрестьянская поэзия” в русской литературе 1920-х годов. Теллуризм включал в себя устремленность ко всему истинному, подлинному, изначальному, примитивному в этимологическом смысле слова, ко всему, что составляло самоидентификационную основу субъекта культуры и что вошло, в частности, в поэтику немецкоязычного и скандинавского экспрессионизма. И опять парадокс: теллуризм не только не исключал духовной составляющей, но почти обязательно включал ее в качестве некоей архаико-мистической компоненты.

Теллуризм подразумевал тягу к миру простых, надежных, извечных, а потому и совершенных вещей (сюда же типологически вписывается и акмеизм); мифологизирующую обращенность к миру земли, животных, растений, вообще – *органике*, а также к собственной традиции и универсальной архаике. Так, музыковед И.А. Кряжева пишет: “Фальшь чисто интуитивно выходит на уровень архаичных структурных универсалий, которые можно отнести к своего рода музыкальным архетипам” [46]. Характерно высказывание О. Вальцеля: “Экспрессионизм (т.е. современное искусство. – Ю.Г.) сознает, что у него существуют предки, что он не вступает в мир как нечто неслыханно новое. Он находит себя в примитивной религиозности, у египтян, ассирийцев и персов, в готике, у старонемецких художников, у Шекспира” [47, с. 89]. Несколько раньше ту же мысль и почти теми же словами высказывал К. Эдшмид в своей речи “Экспрессионизм в поэзии” (1917). Таким образом, поэтика (нео)примитивизма, ретроспективизма вообще, означала прежде всего поиск и актуализацию корневых, архетипических моделей. Конечно, произошедшее на сломе веков открытие старинных образцов немецкой подстекольной живописи, да и знаменитых африканских масок несоизмеримо с открытием древнерусской живописи и, в частности, иконописи, однако типологически все подобные “открытия” безусловно принадлежали общей тенденции: ведь именно к 1920-м годам относятся и первые исследования о “примитивном мышлении” Л. Леви-Брюля.

Естественно, в силу внутренней логики примитивизм включал и идеалистическую устремленность к утопии, к мифообразу “золотого века” (который Гоген, например, вживе искал на окраине мира). Обе тенденции смыкались в мифологическом коде первоначалия бытия, выводящем к концепту вселенскости, космизма. Об этом ярко свидетельствуют рассуждения К. Эдшмида в той же речи, где теллуризм и космизм оказываются взаимообратимыми категориями: “...человек простой, безыскусный... отдается природе, он часть ее <...> Он понимает мир, он сросся с землей <...> Вот он стоит перед нами, абсолютно первозданный... Он часть космоса, вернее, космического чувства” [22, с. 307]. Взаимообратимое сочетание примитивистско-теллурической и утопико-провиденциалистской мифологием наблюдается и в феномене русского скифства. Любопытный случай представлял собой русский биокосмизм (“вулканизм”), лидер которого, Александр Святогор, проповедовал иммортализм, воскрешение павших за правое дело, всеземную и межпланетную солидарность, торжество революции духа, “эры бессмертия и бесконечности” и т.п. Согласно его установкам (несомненно, восходившим к традиции русского космизма), собственно эстетические вопросы решались с позиций утилитарности, подчиняясь общим практическим задачам освоения мира: “Нам нужен новый синтаксис, построенный на параллельности, пересечении, параболичности космических рядов. Нам нужны предложения, творимые по принципам геометрии. Ведь грамматика – только неудавшаяся математика. Мы решили быть Лобачевскими в грамматике” [36, с. 388–389].

Самое любопытное состояло в том, что “интерпланетаризм” биокосмистов легко и непринужденно включал в себя теллурическую составляющую, получившую у них наименование “бестиализм”, а также концепт массовидности, парадоксально сочетающийся с гипертрофированным эгоцентризмом, и еще несколько специфических для авангардистского комплекса концептов. «Согласно Святогору, биокосмизм – “это упругие мускулы и краснощекое здоровье <...> мы уподобляемся ликующему зверю <...> Мы даже хорошо не знаем, что прежде – зверость или биокосмизм. Вернее – это один упруго смотанный клубок. Жажда личного бессмертия – это звериная, пышущая жаром любовь к себе <...> Это зоркость благородного хищника. Это быстрота птицы, переходящая в быстроту космического мотора. Вот почему мы провозглашаем звериность, бестиализм. Нужно ощутить в себе зверя, сыграть и возликовать. Нужно учиться абсолютному нюху у пса, инстинкту у насекомых, хозяйственному доброду-

пию у медведя, гедонизму у ящерицы, победе над темными силами у петуха. Но это особый зверь. Глубоко этический, высоко эстетический, аристократический зверь. А не какое-нибудь животное. Прежде всего аристократизм, но который обращается к массам, к человечеству. Радость ликующего зверя – вот точка отправления и стимул нашего движения» [36, с. 391]. Этот пассаж из статьи 1922 г. лидера в общем-то маргинального движения, слабо проявившего себя в художественной практике, включает в себе тем не менее емкую формулу авангардистской философии, выражающей к тому же еще и принцип ее строения: «один упруго смотанный клубок». Еще более разительно соположение концептов *зверя*, *числа* и *языка* в поэтике Хлебникова: «В черновой записи Хлебникова начала 1920-х годов “Что я изучил” (V, 274) на первом месте – “звери”, потом “числа” и “азбука”» (цит. по [48, с. 524]).

Много серьезнее типичный для авангарда процесс соположения – и взаимоналожения – различных стилевых тенденций выглядит, скажем, в творчестве К.С. Петрова-Водкина. Дело не только в анималистических мифообразах и обращении к древнерусской (архаической) живописи. Стилистически Петров-Водкин был очень близок к символизму, набидам и даже к югендстилю с его претенциозной арт-идеологичностью. К 1911 г. Петров-Водкин обращается к манере, которую можно определить “живопись как таковая”. Он «делает главный акцент на изучении самих первооснов живописи, цвета и формы (линий); таким образом, он как бы отбрасывает все наслоения многовекового живописного опыта, оставляя лишь самые первичные элементы <...> вдруг вернувшись чуть ли не к “варварскому” восприятию мира во всей его огрубленной яркости» [49, с. 301, 302, 304].

“Концепт примитивности” искусства был внутренне сложен, противоречив и включал в себя по принципу агрегатности соотносительные коды авангардистской поэтики. Так, итальянские авторы манифеста “Футуристическая живопись” (1910), в частности, декларировали: “Вы думаете, мы сумасшедшие. Наоборот, мы – примитивы (! – Ю.Г.) нового, совершенно измененного мироощущения” [50, р. 506]. В книге “О новых системах в искусстве” (1919), сопровождавшейся эмблематичным изображением черного квадрата, К. Малевич, как всегда, тезисно и категорично постулировал: “В наш век примитивного в искусстве не может быть, ибо мы перешли через примитив первобытного изображения и кажущаяся примитивность есть новый подход – [к] контрпримитивному движению. В своей сути оно имеет обратное движение – разложение, распыление собранного

на отдельные элементы, стремление вырваться от порабощения предметной тождественности изображения <...> к непосредственному творчеству. Я хочу быть делателем новых знаков моего внутреннего движения, ибо во мне путь мира <...> Получается как бы распыление всех добытых богатств на элементы для нового образования тела” [15, т. 1, с. 161–162]. Как можно видеть, концепт “примитивности” (по крайней мере, в трактовке Малевича) включает в себя одновременно идеи “разложения, распыления” мира и целенаправленного обновления его творческой волей.

Любопытно, что к концу XX века европейский философский дискурс вновь приходит к категории “распыления”, “рассеивания” (“диссеминации”) образа мира, окончательно лишившегося сколько-нибудь устойчивых, структурно детерминированных оснований. В начале же века было совсем другое: «Пафос распыления, стремление выйти за “нуль форм” и творить новые миры из ничего, уподобляя свой творческий акт акту Божественного творения, был пафосом выхода человеческой мысли в космические пространства, которые она пыталась освоить и в которых искала нового, неведомого Бога» [5, с. 51]. С несколько иной точки зрения можно предположить, что концепт вселенского “распыления”, укорененный в мифознании авангардистской эпохи, удерживал в себе в редуцированном виде представления о космологическом акте рождения нового мира. Именно эта идея и именно в 1920-е годы оказалась зафиксированной в столь далекой от сферы искусства области, как астрономия, обретя свое выражение в креационистской, по сути дела, теории “Большого Взрыва”, т.е. “расширяющейся Вселенной”. Подразумевалось, что в какой-то момент (в “точке сингулярности”) Вселенная представляла собой ноль пространства, ноль объема – “нуль форм”, как сказал бы Малевич, наполнивший положительным смыслом по видимости негативный концепт “распыления”: “путь к единству один – распыление, а распыление не что иное, как собрание частиц элементов единого начала и действия” [15, т. 5, с. 171]. (Свою идею он даже проиллюстрировал «Графиком соединения “распылений”»). Этот тезис есть характерная формула авангардистской культуры, связующая, казалось бы, противоположные смыслы картины мира, которая складывалась в первой трети XX века, – в изоморфности ее эпистемологических установок.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Авангард в культуре XX века (1900–1930). Теория. История. Поэтика. В 2-х кн. / Отв. ред. Ю.Н. Гирин. М.: ИМЛИ РАН, 2010.

2. Бердяев Н.А. О творческом историзме // Наше наследие. IV. 1991.
3. Лосев А.Ф. Послесловие // Хюбшер А. Мыслители нашего времени. М., 1962.
4. Бердяев Н.А. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 т. М., 1994.
5. Юшкова О.А. Представители русского авангарда и религиозно-философской мысли о смысле творчества // Русский авангард в кругу европейской культуры. М., 1994.
6. Жеребин А.И. Философская проза Австрии в русской перспективе. СПб., 2004.
7. Эткинд Е. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1997.
8. Русский футуризм. М., 1999.
9. Злыднева Н.В. Мифологема начала в позднем авангарде // От конструктивизма до сюрреализма. М., 1996.
10. Полякова С.В. О внешнем и внутреннем портрете в поэзии Клюева (К вопросу об архетипичности поэтического языка) // Полякова С.В. "Олейников и об Олейникове" и другие работы по русской литературе. СПб., 1997.
11. Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. М., 2010.
12. Азизян И.А. Диалог искусств XX века. Очерки взаимодействия искусств в культуре. М., 2008.
13. Соколов Ипполит. Скрижаль века // Русский экспрессионизм. М., 2005.
14. Кульбин Н. Свободное искусство как основа жизни // Русский авангард. Манифесты, декларации, программные статьи (1908–1917). СПб., 2008.
15. Малевич К. Собр. соч. В 5 т. Т. 1. М., 1995.
16. Кандинский В. Ступени // Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. М., 2001.
17. Вязова Е. Иконография города у кубофутуристов // Искусствознание. 1999. № 1.
18. Холопов Ю. Кто изобрел 12-тоновую технику? // Проблемы истории австро-немецкой музыки. Первая треть XX века. М., 1983.
19. Холопов Ю.Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. 2003 // <http://www.kholopov.ru/prdgm.html>
20. Бандура А.И. Иные миры Александра Скрябина. М., 1993.
21. <http://www.21israel-music.com/Nachalo.htm>
22. "Называть вещи своими именами". Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М., 1986.
23. Андреев Л.Г. Сюрреализм. М., 1972.
24. Мандельштам О.Э. Собрание сочинений. В 4 т. Т. 2. М., 1991.
25. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.
26. Аполлинер Г. О живописи // Пространство другими словами. Французские поэты XX века об образе в искусстве. СПб., 2005.
27. Шенье-Жандрон Ж. Сюрреализм. М., 2002.
28. Юшкова О.А. Станция без остановки. Русский авангард. 1910–1920-е годы. М., 2008.
29. Ницше Ф. Сочинения в двух томах. Т. 2. М., 1990.
30. Турчин В. Символизм и теософия // Символизм и модерн – феномены европейской культуры. М., 2008.
31. Модернизм. Авангард. Постмодернизм. Германия. XX век. М., 2008.
32. Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В 2 т. Т. 1. М., 2001.
33. Бердяев Н.А. Футуризм на войне. М., 2004.
34. Бердяев Н. О назначении человека. М., 1993.
35. Рид Г. Краткая история современной живописи. М., 2006.
36. Крусанов А. Русский авангард. Т. II, кн. 1. М., 2003.
37. Аксенов И.А. Из творческого наследия. В 2 т. Т. II. М., 2008.
38. Бердяев Н.А. Опыт эсхатологической метафизики // Русские философы. Антология. М., 1993.
39. Гастев А. Наши задачи. М., 1921.
40. Лапина Е.В. О влиянии "примитивного" искусства на европейский авангард начала XX века (критический анализ концепции Роберта Голдуотера) // Искусствознание Запада об искусстве XX века. М., 1988.
41. Castro S. Teoria e política do modernismo brasileiro. Petrópolis. 1979.
42. Шевченко А. Неопрimitивизм. М., 1913.
43. Адаменко В. Игорь Стравинский и Велимир Хлебников: мир первоэлементов художественного языка // Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.
44. Маяковский Вл. Полное собрание сочинений. В 13 т. Т. 1. М., 1955.
45. Хренов Н.А. Апология наивности // Философия наивности. М., 2001.
46. Кряжева И.А. Музыкально-критическое наследие Мануэля де Фальи // Проблемы ибероамериканского искусства. Вып. 3. (В печати)
47. Вальцель О. Импрессионизм и экспрессионизм в современной Германии (1890–1920). Петербург, 1922.
48. Арензон Е.Р. "Задача измерения судеб..." К пониманию историософии Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова. М., 2000.
49. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX–начала XX века. М., 1991.
50. Futurismo & Futurismi. Milano, 1986.