

ISSN 0131-6095

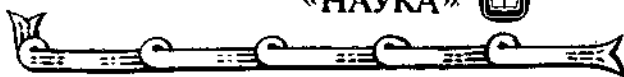
# Русская литература

121

2009

Санкт-Петербург

«НАУКА»



# Русская литература

№ 2

Историко-литературный журнал

2009

Издается с января 1958 года

Выходит 4 раза в год

## СОДЕРЖАНИЕ

	Стр.
В. А. Котельников. О реализме и идеализме в литературе и философии . . . . .	3

### РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АВАНГАРД: ОТ ГРАНИЦ ЯВЛЕНИЯ К ГРАНИЦАМ ТЕРМИНА

А. В. Крусанов. О термине «русский авангард» . . . . .	32
Ян Петер Лохер ( <i>Швейцария</i> ). Понятие «авангард» в русской, чешской и литовской литературной критике . . . . .	41
Роберт Ходель ( <i>ФРГ</i> ). Между реализмом и модернизмом . . . . .	46
В. Н. Сажин. Обэриуты, чинари... Манья классификации, или Так делается наука . . . . .	52
Ганс Гюнтер ( <i>ФРГ</i> ). Остраение — Брехт и Шкловский . . . . .	59
В. Ю. Вьюгин. Иносказание зауми: «авангард» в «Кике и Коке» Хармса . . . . .	66

### ИЗ ИСТОРИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ НАУКИ

А. А. Костин. Изучение русской литературы XVIII века в 1930-е годы. (Переписка редакции «Литературного наследства» с Г. А. Гуковским и другими авторами)	79
--	----

### ПУБЛИКАЦИИ И СООБЩЕНИЯ

И. М. Грицевская. Древнерусская книжность и особенности чтения на Руси . . . . .	105
Е. Г. Милюгина. «Опыт о русских древностях в Москве...» Н. А. Львова и Дж. Кваренги: уточнения к публикации . . . . .	115
Письмо А. И. Писарева А. Н. Верстовскому (публикация И. Д. Немдровской) . . . . .	121

А. Н. Шустов. «Капитан Копейкин» — малороссийский сосед Гоголя . . . . .	125
С. В. Березкина. О пятом выпуске «Вечерних огней» Фета . . . . .	127
Т. Г. Иванова. «Умер, бедняга! в больнице военной...»: историко-культурный комментарий к стихотворению К. Р. . . . .	135
А. А. Панченко. Декаданс и этнография: к исследованию ранней прозы Федора Сологуба	158
Переписка В. В. Розанова и С. Ф. Щарапова (1893—1910) (вступительная статья, подготовка текста и комментарий О. Л. Фетисенко) (окончание) . . . . .	170
Proscirtum к «Кукле»: письма Ремизовых к Розановым (1905—1918) (вступительная статья, подготовка текста и комментарий Е. Р. Обатвиной) . . . . .	185
В. Е. Багно. Поэма о Великом Инквизиторе в эмигрантском дискурсе . . . . .	202
К истории парижского архива З. Н. Гиппиус и Д. С. Мережковского. По материалам переписки В. А. Злобина с Б. И. Николаевским и М. С. Цетлиной (вступительная статья, подготовка текста и комментарий М. М. Павловой) . . . . .	207
Джаволах Карими-Мотаххар, Марзие Яхьяпур, Фарангис Ашрафи (Иран). К восприятию чеховской традиции в иранской литературе. (Крестьянская тема в «Мужиках» А. П. Чехова и «Шур Абаде» М. Джамаль-Заде) . . . . .	224

#### ОБЗОРЫ И РЕЦЕНЗИИ

Б. Ф. Егоров. Достоевская энциклопедия . . . . .	232
О. И. Федотов. Новая книга о поэтике Бориса Пастернака . . . . .	235

#### ХРОНИКА

С. М. Климова, А. Г. Гродецкая. VI Международная научная конференция в Ясной Поляне . . . . .	240
Н. А. Прозорова. Восьмые Константиновские чтения (Научная конференция, посвященная 150-летию со дня рождения великого князя Константина Константиновича) . . . . .	244
Э. К. Гумерова. Международная научная конференция «Образ Чехова и чеховской России в современном мире» (К 150-летию со дня рождения А. П. Чехова) . . . . .	247
А. А. Малышев. Конференция «Российская Академия (1783—1841): язык и литература в России на рубеже XVIII—XIX веков» . . . . .	254

Журнал издается под руководством  
Отделения историко-филологических наук РАН

Главный редактор *Н. Н. СКАТОВ*

#### Редакционная коллегия:

*Е. В. АНИСИМОВ, Д. М. БУЛАНИН, Г. Я. ГАЛАГАН* (зам. главного редактора),  
*А. А. ГОРЕЛОВ, В. Я. ГРЕЧНЕВ, И. Ф. ДАНИЛОВА* (отв. секретарь редакции),  
*Н. Н. КАЗАНСКИЙ, В. А. КОТЕЛЬНИКОВ, Н. Д. КОЧЕТКОВА, А. В. ЛАВРОВ,*  
*Ю. М. ПРОЗОРОВ, С. А. ФОМИЧЕВ, Т. С. ЦАРЬКОВА*

Адрес редакции: 199034, Санкт-Петербург, наб. Макарова, 4.  
Телефон/факс (812) 328-16-01  
e-mail: rusliter@mail.ru

## РУССКИЙ ЛИТЕРАТУРНЫЙ АВАНГАРД: ОТ ГРАНИЦ ЯВЛЕНИЯ К ГРАНИЦАМ ТЕРМИНА

Нужно ли переопределять устоявшиеся, «школьные» понятия (а «авангард», безусловно, к таковым относится), рутинно, раз за разом возвращаясь к ним, или стоит всецело сосредоточиться на расширении поля исследований: отыскивать имена и тексты, публиковать неизвестные архивы, обогащать анализ проблемы новыми историко-культурными контекстами и подходами? Этот вопрос оставался главным во время обсуждения темы семинара, по материалам которого собран предлагаемый блок статей (см.: *Вьюгин В. Ю.* «Русский литературный авангард: от границ явления к границам термина» (Первый Международный семинар из цикла «Стиль в двадцатом веке») // *Русская литература.* 2006. № 3. С. 258—263). Действительно, термин «авангард» никогда не был обделен вниманием. А со времен получившего широкий резонанс загребского семинара А. Флакера и публикации его «Словаря русского авангарда» («*Pojmovnik ruske avangarde*» (Zagreb, 1984—1993); «*Glossarium der russischen Avantgarde*» (Graz, 1989)) то же самое с уверенностью можно говорить и об авангарде русском. Пафос Флакера как раз и состоял в том, чтобы очертить базовые понятия этого специфического явления. Для чего же повторять пройденное? Может быть, единственным поводом для обращения к устоявшемуся знанию является смутное ощущение, что меняющееся время не позволяет ему, этому знанию, застыть, что сам материал, бесконечно выходящий из архивов, как тесто из кастрюли, наряду с непостоянством исследовательских интенций и представлений о контекстах, слишком быстро перестает отвечать определениям. Насколько это ощущение верно, мог показать лишь отклик на приглашение к дискуссии и сама дискуссия, результаты которой частично отражены в данной подборке.

Проблематизировать такое, на первый взгляд, самоочевидное понятие, как «русский литературный авангард», нетрудно. В конце концов, каждое слово в этой фразе можно поставить под сомнение: насколько он русский? насколько литературный и насколько он вообще авангард? Статьи, публикуемые в блоке, при всем их различии, так или иначе затрагивают подобного рода аспекты. Первые две работы — А. В. Крусанова и Яна Петера Лохера — посвящены главным образом самому определению авангарда, его историческим и, если так можно выразиться, географическим границам. Другие касаются частных аспектов, но, по убеждению авторов, так или иначе помогают отчетливой увидеть суть явления «авангард». Статья Роберта Ходеля объединяет взгляд лингвиста и литературоведа; в своих исследованиях Ходель давно привлекает аппарат статистики. Ганс Гюнтер рассматривает «остранение» как ключевой термин авангарда. В. Н. Сажин посвящает свою полемическую работу «объему» таких, безусловно, важных понятий для истории русского авангарда, как «обэриуты» и «чинари». В. Ю. Вьюгин пытается проследить некоторые общие эстетические закономерности авангарда сквозь призму прочтения одного из стихотворений Хармса.

Заключая краткую преамбулу, возможно, имеет смысл отметить следующее. Помимо желания (в общем-то, рискованного) или согласия говорить о знаковых до банальности проблемах, авторов объединяет еще одна черта — русская литература при всей ее уникальности неизменно оказывается в их исследованиях частью общеевропейской культуры, и это тоже нельзя считать малозначимым обстоятельством.

© В. Ю. Вьюгин

© А. В. КРУСАНОВ

## О ТЕРМИНЕ «РУССКИЙ АВАНГАРД»

В художественных кругах, искусствоведении и литературоведении бытуют различные трактовки термина «авангард», обусловленные как самим объектом исследования, так и субъективными склонностями деятелей искусства и исследователей. Следует сразу отметить, что те литературно-художественные, театральные и музыкальные произведения первой трети XX века, которые принято ныне называть «авангардистскими», самими поэтами и художниками, создавшими их, а также их современниками осмыслились и назывались с использованием совершенно иной терминологии. Если же они употребляли слово «авангард», то вкладывали в него подчас совсем другое содержание, нежели то, которое принято в наше время. Эти изменения, происходившие в семантике термина «авангард» в России в течение XX века, можно в первом приближении описать следующим образом.

1. *Социальный контекст.* К началу XX века термин «авангард» уже вышел за рамки исключительно военного применения, где обозначал передовой отряд, часть войска, находящуюся впереди главных сил. В контексте борьбы различных общественно-политических движений этот термин стал широко применяться в политической сфере и был связан с претензиями различных социальных сил и групп на главенствующую, руководящую и ведущую роль. Здесь можно привести массу примеров. Авангардом революции до 1917 года считались народовольцы,<sup>1</sup> кадеты,<sup>2</sup> после 1917-го — пролетариат. Авангард рабочего класса — РКП(б); был даже авангард авангарда — комсомол и пролетарская молодежь; далее шла Красная Армия — боевой авангард мировой революции;<sup>3</sup> социал-демократия считалась авангардом буржуазии<sup>4</sup> и авангардом контрреволюции,<sup>5</sup> а русские фашисты называли себя «русским авангардом», издавая во второй половине 1930-х годов в Харбине одноименную газету. Свой авангард был практически во всех областях жизни советского общества. Если объявлялся «поход в науку», то пролетар-

<sup>1</sup> Эбе. Шлиссельбургцы // Вечерний голос (С.-Петербург). 1906. 26 янв. № 25. С. 3.

<sup>2</sup> Гадир. Кто впереди революции // Сокол. 1908. 8 окт. № 214. С. 1.

<sup>3</sup> Красная Армия — авангард вооруженных сил мировой революции // Тамбовская правда. 1925. 22 февр. № 43. С. 2; Уншлихт. Красная Армия — авангард вооруженных сил мировой революции // Правда Востока (Ташкент). 1925. 23 февр. № 43. С. 4; Красная звезда. 1928. 23 февр. № 46. С. 4.

<sup>4</sup> Социал-демократия — авангард буржуазии // Власть труда (Иркутск). 1926. 24 февр. № 44. С. 1.

<sup>5</sup> Социал-демократия в авангарде контрреволюции // Поволжская правда (Саратов). 1929. 1 авг. № 172. С. 2.

ская молодежь должна была быть в его авангарде;<sup>6</sup> худполитсоветы создавались как авангард рабочего класса в искусстве;<sup>7</sup> красное студенчество — авангард рабочего класса на культурном фронте;<sup>8</sup> рабфак — авангард на фронте завоевания науки пролетариатом;<sup>9</sup> ячейка партии — авангард села;<sup>10</sup> пролетарские колонны Берлина — авангард будущей Красной Армии;<sup>11</sup> существовали также авангард Осоавиахима,<sup>12</sup> авангард городского женактива;<sup>13</sup> ударные бригады считались авангардом строителей социализма; бедняцкий актив — авангардом деревни; создавался авангард коллективизации и т. д. и т. п.

Это был уже не просто термин, это — миф эпохи. Только в рамках мифологии прогресса, представлений о будто бы целенаправленном движении истории, общества, отдельных общественных сил и групп понятие «авангард» обретало смысл и широкое распространение. Напротив, отказ от теории общественного или культурного прогресса неизбежно обесмысливает понятие «авангард» в социально-политической области и существенно сужает его распространение.

Искусство, как сфера социальной деятельности, к началу XX века уже ассимилировало понятие «авангард» или его синоним «передовой», привнесенные в общество русским революционным движением второй половины XIX века. О «передовых выставках», «передовых художниках» или «передовых писателях» говорили и писали в том же смысле, что и о «передовой интеллигенции», т. е. как о людях, не стоявших на общепринятой точке зрения, а ищущих, исповедующих новаторские воззрения на искусство и направление его развития. Подразумевалось, что эти деятели искусства «идут впереди» других и двигают искусство «вперед». Такими передовыми художниками в России считались в свое время передвижники, потом декаденты-символисты. Однако если искусство передвижников имело связь с «передовыми» социально-политическими идеями того времени, то впоследствии связь между «передовой» общественно-политической идеологией и «передовыми» принципами искусства была разорвана.

В конце XIX века русское искусство обрело независимость от общественно-политических настроений и идеологий. «Передовыми» художниками и поэтами стали считаться те, кто отказался от старого реалистического искусства во имя свободы от государства, политики, религии и общественной морали. Искусство вступило в период бурных исканий, в который даже недавнее новаторство уже через несколько лет выглядело устаревшим и чуть ли не общепризнанным явлением. «Передний край» искусства постоянно обновлялся. Прежние новаторы уступали место новым, более радикальным. «Авангардом» культурного движения считался «последний крик искусства», что в социальном плане определяло статус и имидж конкретного поэта или художника.

В начале XX века в вопросе о том, кто именно находится в авангарде искусства, единства взглядов не было. Одни достаточно абстрактно утвержда-

<sup>6</sup> Рабочая газета. 1928. 3 июля. № 152. С. 2.

<sup>7</sup> Красная газета (вечерний выпуск). 1930. 11 дек. № 292. С. 4.

<sup>8</sup> Литературный понедельник (Иваново-Вознесенск). 1923. 3 дек. С. 1.

<sup>9</sup> Рабфак — авангард на фронте завоевания науки пролетариатом // Власть труда (Иркутск). 1923. 10 февр. № 30—970. С. 1.

<sup>10</sup> Б-ах. Авангард села // Правда Востока (Ташкент). 1926. 9 дек. № 284. С. 3.

<sup>11</sup> Пролетарские колонны Берлина — авангард будущей Красной Армии // Советская Сибирь (Новосибирск). 1929. 29 окт. № 249. С. 3.

<sup>12</sup> Авангард Осоавиахима // Рабочий путь (Смоленск). 1928. 3 февр. № 29. С. 4.

<sup>13</sup> Авангард городского женактива // Подольский рабочий. 1928. 7 марта. № 19. С. 2.

ли, что «в авангарде искусства, прочищая ему дорогу через заросли и гнилой валежник, давая сражения старым богам и обскурантам, идут несколько творящих гениев».<sup>14</sup> К концу первого десятилетия XX века в «передовые ряды» русского искусства художественные критики зачисляли выставки молодежи, выставки «последнего слова искусства». А. Бенуа не употреблял слово «авангард», но наряду с другими критиками писал о «передовых выставках»;<sup>15</sup> он же указывал на авангардные амбиции «Золотого Руна»: «„Золотое Руно“ во что бы то ни стало хочет идти впереди всей русской художественной культуры».<sup>16</sup> Другой художественный критик тогда же определенно относил к числу «передовых» выставки художественных исканий «Венок» и «Золотое Руно».<sup>17</sup> Художник М. Дени, посетивший в январе 1909 года Москву, счел группу художников 16-й выставки Московского товарищества художников «самой передовой», «самой смелой в своих исканиях».<sup>18</sup>

Сами деятели искусств, употребляя понятие «авангард», использовали его, как правило, в культурно-историческом контексте и не придавали ему статуса самоназвания. А. Крученых в 1913 году утверждал, что «искусство идет в авангарде психической эволюции».<sup>19</sup> К. Малевич считал, что «искусство двинуло свои авангарды из тоннелей прошедших времен».<sup>20</sup> К. Редько в дневниковых записях 1919 года называл левых художников «самым передовым авангардом живописцев».<sup>21</sup>

Вскоре после революции 1917 года началось новое сращивание понятий авангарда искусства и политики, постепенное изменение культурно-исторического контекста на социально-политический. Воззвание, написанное А. Гастевым и Г. Петниковым, призывало строить «авангард революционного пролетарского искусства».<sup>22</sup> Считалось, что «красноармейский театр должен явиться авангардом нового крестьянско-рабочего народного театра».<sup>23</sup> В манифесте «Цеха театральных постановщиков» А. Зонов, В. Бебутов, Н. Фореггер и Н. Ковалевский писали: «Мы хотим быть авангардом новых, мы хотим расчистить путь великому и подлинному театру».<sup>24</sup> «Красноармейская труппа, новый актер-красноармеец, — заявил В. Мейерхольд, — вот тот авангард, при содействии которого мы отстоим все боевые позиции театрального фронта».<sup>25</sup> При этом труппа мейерхольдовского театра РСФСР-1 воспринималась как «авангард театрального октября».<sup>26</sup> «Авангардом нового искусства» официально считался тот театр, который станет

<sup>14</sup> К. без С. Летняя выставка // Вечерняя заря. 1907. 18 июня. № 247. С. 3.

<sup>15</sup> Бенуа А. Художественные письма. Итоги выставок // Слово. 1908. 5 (18) апр. № 424. С. 2; Лазаревский И. Осенняя выставка картин // Там же. 14 (27) сент. № 562. С. 4.

<sup>16</sup> Бенуа А. Художественные письма. «Художественные заветы» // Речь. 1909. 6 (19) авг. № 213. С. 2.

<sup>17</sup> Кочетов Н. Выставка современной живописи // Московский листок. 1909. 19 апр. № 89. С. 3.

<sup>18</sup> Голос Москвы. 1909. 13 янв. № 9. С. 5.

<sup>19</sup> Крученых А. Новые пути слова // Трое. СПб., 1913. Данное утверждение заимствовано Крученых из книги П. Д. Успенского «Tertium organum. Ключ к загадкам мира» (СПб., 1911. С. 58).

<sup>20</sup> Малевич К. Архитектура как пощечина бетоно-железу // Анархия. 1918. 6 апр. № 37. С. 4.

<sup>21</sup> ГРМ. Ф. 148. Ед. хр. 21. Л. 13.

<sup>22</sup> Гастев А., Левченко Н., Петников Г. Воззвание литературного комитета Всеукраинского совета искусств // Известия ВЦИК. 1919. 18 февр. № 37. С. 5.

<sup>23</sup> Театр Красной Армии // Петроградская правда. 1919. 14 февр. № 35. С. 4.

<sup>24</sup> Манифест «Цеха театральных постановщиков» // Вестник театра. 1919. 9—14 дек. № 45. С. 14.

<sup>25</sup> Красноармейская труппа в ТЕО // Там же. 1920. 14 дек. № 76—77. С. 10.

<sup>26</sup> Кель С. РСФСР // Там же. 1921. 15 авг. № 93—94. С. 8.

«художественным агитатором и пропагандистом коммунистической идеологии, создателем нового быта».<sup>27</sup> В социальном контексте понимался «авангард» дальневосточными футуристами, утверждавшими: «Русское революционное искусство — всегда впереди толп родного поющего народа будет идти красным запевалой»,<sup>28</sup> а также членами витебского Уновиса: «Уновис есть тот авангард живописной революции, к которой должна стремиться вся живая сила художественной молодежи»,<sup>29</sup> Уновис — «это первый авангард будущей творческой всемирной армии нового искусства».<sup>30</sup> А. Мариенгофа некоторые критики зачисляли в «боевой авангард имажинизма»;<sup>31</sup> А. Святогор говорил о биокосмистах: «Наша поэзия — крайняя левая. (...) Мы усматриваем себя в авангарде, в голове»;<sup>32</sup> в воззвании Д. Штеренберга к художникам всего мира сообщалось: «Русские художники в лице организованного своего авангарда обращаются к вам, товарищи художники Запада, с призывом объединиться. (...) Мы призываем вас соединиться с нами и с авангардом рабочих масс».<sup>33</sup> Малевич писал про «авангарды реакционеров, захвативших Академию и Штиглица».<sup>34</sup> Леф заявлял в 1923 году, что стремится быть «авангардом искусства российского и мирового», «объединяя вокруг себя самые крайние, революционные течения в искусстве».<sup>35</sup>

Лекция Н. Фореггера носила название «Авангард искусства и левый фронт»,<sup>36</sup> из чего следует, что в 1923 году это были разные понятия, между которыми требовалось установить соответствие. Н. Фореггер употреблял термин «авангардное искусство»,<sup>37</sup> но понятие «авангард» он все равно трактовал в социальном смысле, призывая «рассыпанность авангарда сменить слитным строем армии, проходящей завоеванную страну».<sup>38</sup> Принципиальных изменений в понимании и употреблении термина не произошло и в конце 1920-х—начале 1930-х годов, только контекст его употребления все больше и больше становился социально-политическим и просто политическим. Смысл оставался тот же — «передовой отряд», «впереди идущий», — но направление движения, направление поисков (в отличие, скажем, от Франции) было введено в жесткие политические рамки. Имея в виду эту особенность, Маяковский от имени Лефа говорил: «Мы являемся, несомненно, журналом нового литературного авангарда».<sup>39</sup> Одновременно он заявлял, что «его поэзия рассчитана главным образом на авангард, наиболее сознательную, передовую часть массы».<sup>40</sup> Связь новаторского творчества с политикой подчеркивалась левой новосибирской группой «Настоящее», журнал которой характеризовался как «боевой коммунистический совет-

<sup>27</sup> Новая театральная политика // Коммунистический труд. 1921. 25 авг. № 420. С. 3.

<sup>28</sup> Манифест дальневосточных футуристов // Дальневосточное обозрение. 1920. 3 февр. № 246. С. 6.

<sup>29</sup> В круге Малевича. СПб., 2000. С. 27.

<sup>30</sup> Уновис и его общественное творчество // Альманах Уновис. № 1. Витебск, 1920. Л. 34. Цит. по: Горячева Т. УНОВИС: «Мы будем огнем и дадим силу нового» // В круге Малевича. С. 21.

<sup>31</sup> Захаров-Мэнский Н. Московские поэты // Жизнь искусства. 1920. 29 июля. № 516. С. 1.

<sup>32</sup> Святогор А. Современная поэзия и биокосмизм // Универсал. 1921. № 3—4. С. 13—15.

<sup>33</sup> Штеренберг Д. Художникам всего мира // Искусство. 1919. 2 авг. № 7. С. 1.

<sup>34</sup> Письмо К. Малевича Эль Лисицкому (17 июня 1924 года) // Малевич Казимир. Черный квадрат. СПб., 2001. С. 469.

<sup>35</sup> Письмо в Агит-отдел ЦК РКП // РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 355. Л. 1 об.

<sup>36</sup> Звезда (Екатеринослав). 1923. 5 авг. № 314. С. 4.

<sup>37</sup> Фореггер Н. Авангардное искусство и мюзик-холл // Эрмитаж. 1922. № 6. С. 5—6.

<sup>38</sup> Фореггер Н. Пьеса, сюжет, трюк // Зрелища. 1922. № 7. С. 10—11.

<sup>39</sup> Выступление В. Маяковского на «Вечере журналов» в Политехническом музее 20 декабря 1927 года // РГАЛИ. Ф. 2852. Оп. 1. Ед. хр. 114. Л. 45.

<sup>40</sup> Ф. Владимир Маяковский // Трудовой путь (Армавир). 1927. 4 дек. № 278. С. 3.



ский журнал, орган пролетарского авангарда, призванный организовывать и строить жизнь на новых социалистических началах». <sup>41</sup> «Левое» в политическом смысле, т. е. большевистское, коммунистическое, воспринималось как «авангардное». Но «левое» и «авангардное» искусство не были синонимами, поэтому появилось словосочетание «левый авангард», т. е. авангард левого искусства, в отличие от авангарда искусства «правого». Подчеркивая отличие советской трактовки авангардного искусства от французской, критики отмечали, что, хотя, по мнению Рене Клера, «авангард — это постоянное усилие, искание, движение вперед», <sup>42</sup> французские «художники левого авангарда „интересуются“ современностью лишь с точки зрения выявления ее формальной красоты». <sup>43</sup>

Поиск соответствия между «левым» и «авангардным» начался в художественной среде после появления в партийных документах ВКП(б) тезиса, осуждавшего «увлечение „левой“ фразой («авангардизм»)». <sup>44</sup> Ввиду общей политизированности советского общества этот тезис незамедлительно был перенесен в искусство. Присяжные кинокритики тут же взяли его на вооружение, объявив, что «изобретательство ультраливых переросло в самоцель», «все остальное левые „смели с лица земли“». Авангард оторвался от армии, авангард сварился в собственном соку». <sup>45</sup> В авангарде советской кинематографии, конечно, шли левые: «Там и здесь неожиданно появляются все новые кадры „авангарда“ советской кинематографии. „Авангард“ наступает, все более теснит реакционную кинематографическую мысль. {...} Один из признанных вождей этого „авангарда“ — В. Пудовкин». <sup>46</sup> (Закавыченное употребление термина объясняется намеком критика на объединение французского кино «Авангард».) Другим вождем киноавангарда считался левый режиссер Д. Вертов. <sup>47</sup>

Впрочем, «левое» и «авангардное» искусство не всегда совпадали. Свидетельством тому был отчет о киновыставке в Штутгарте, где левый кинорежиссер Д. Вертов считался советскими критиками авангардным, а левые режиссеры Запада — нет, что объяснялось именно политическим контекстом употребления слова «авангард» с неперемennым критерием «авангардности» в конце 1920-х — начале 1930-х годов — социально-революционной тематикой произведений искусства. На основании этого критерия художественный критик Я. Тугендхольд отнес к авангарду группу московских левых художников ОСТ. <sup>48</sup> Ассоциация Художников Революции (АХР) не использовала термин «авангард», но также считала себя «передовым отрядом изобретателей». <sup>49</sup> То же самое наблюдалось в театре. По мнению критиков тех лет, «театр Мейерхольда (ТИМ) является крепким форпостом авангардного революционного современного искусства», <sup>50</sup> на гастролях ТИМа в Харькове «конференция рабочей молодежи завода приветствовала весь коллектив

<sup>41</sup> Гиндин М. «Настоящее». № 2 // Советская Сибирь (Новосибирск). 1928. 7 апр. № 83. С. 5.

<sup>42</sup> Поляк М. Французское авангардное кино // Кино (Москва). 1927. 29 ноября. № 48. С. 5.

<sup>43</sup> Фельдман К. «Поэт». После разгрома «левого авангарда» французского кино // Вечерняя Москва. 1928. 24 мая. № 119. С. 3.

<sup>44</sup> Резолюция пленума ИККИ по китайскому вопросу (внесена от имени делегации ВКП(б) и киткомпартии гг. Бухариным, Сталиным и Сяном, единогласно принятая на заседании 25 февраля 1928 г.) // Красное знамя (Владивосток). 1928. 1 марта. № 52. С. 3.

<sup>45</sup> Бродянский В. Суровый рубеж // Кино (Ленинград). 1928. 27 ноября. № 48. С. 2.

<sup>46</sup> Ермолинский С. «Потомок Чингис-хана» // Правда. 1928. 5 дек. № 282. С. 5.

<sup>47</sup> Фефер В. «Одиннадцатый» Дзиги Вертова // Читатель и писатель. 1928. 16 июня. № 24. С. 5.

<sup>48</sup> Правда. 1928. 16 мая. № 112. С. 6.

<sup>49</sup> Итоги 3 пленума Центрального совета АХР (1929 год) // Искусство в массы. 1930. № 1 (9). С. 6. См. также: Борьба за реализм в изобразительном искусстве 20-х годов. М., 1962. С. 166.

<sup>50</sup> Загорский М. Диалог о «Бане» // Лит. газ. 1930. 31 марта. № 13. С. 6.

театра, как авангард революционного искусства СССР».<sup>51</sup> Роль авангарда революционного театра отводилась также ленинградскому Театру рабочей молодежи (ТРАМ).<sup>52</sup> Не составляла исключения и поэзия. «Я думал, что я авангардное перо, / Солдат революции», — признавался конструктивист И. Сельвинский.<sup>53</sup> РАПП претендовала на роль «большевистского авангарда советской литературы»<sup>54</sup> и т. д.

Таким образом, применение термина «авангард» и по отношению к левым группировкам, их отдельным участникам и произведениям искусства произошло уже в 1920-х годах. Понятно, что по терминологии тех лет «авангардное искусство» могло быть не только левым. Быть «на передовых позициях» искусства означало злободневность, революционность, политическую актуальность и помощь в решении насущных задач, поставленных уже политическим авангардом. Забегание вперед или искажение этих задач тут же получало негативную характеристику под ярлыком «авангардизм». Так, один из пролетарских критиков писал «об очерковом авангардизме» В. Кушнера, ставя знак равенства между «левой» фразой, ультралевой программой, с одной стороны, и «авангардизмом» — с другой.<sup>55</sup> С тем же негативным смыслом говорилось об «авангардизме» украинской группы «Нова Генерація».<sup>56</sup>

Вполне официальное «авангардное искусство» в конце 1920-х—начале 1930-х годов понималось исключительно как искусство, шедшее в ногу с политическим авангардом, и означало искусство социально-действенное и политически заостренное. Оно формировалось в рамках политики и для ее целей. Оно создавалось как официальное государственное искусство для эффективного воздействия на массы при решении политических задач, т. е. искусство, по сути ставшее политическим оружием. И в этом «авангардном искусстве» левые группы играли хотя и активную, но уже отнюдь не новаторскую роль. Скорее это было использование накопленных ранее открытий для художественного оформления социально-политического заказа. Никакие чисто художественные принципы в это понятие не включались. Отбор художественных средств диктовался целевой задачей. Оценка произведения давалась лишь за действенное художественное решение конкретной политической задачи. Тем не менее было очевидно, что приемы традиционного повествовательно-изобразительного искусства здесь не годились. Нужны были формы, непосредственно воздействующие на массы, эмоционально организующие, мобилизующие, активизирующие, агитирующие. Это была стихия левых. Именно их подготовленностью к подобной работе, видимо, следует объяснять существенный вклад левых в создании официального искусства, иногда называвшегося в те годы авангардным. Разумеется, в это понимание «авангардного искусства» не вписывались ни Хлебников, ни Обэриуты, ни Малевич, ни Крученых, ни Северянин, ни Есенин, ни все те, кто ушел от злободневности, политики и революционной тематики.

Существование подобного «авангардного искусства» было ограничено в России временными рамками первой пятилетки, и это не оставляет сомне-

<sup>51</sup> Хроника искусств // Там же. 1931. 5 июля. № 36. С. 4.

<sup>52</sup> Авангард революционного театра // Красная газета (вечерний выпуск). 1931. 12 мая. № 110. С. 3.

<sup>53</sup> Сельвинский И. Декларация прав поэта // Лит. газ. 1930. 5 ноября. № 51. С. 2.

<sup>54</sup> Ермилов В. РАПП должен быть большевистским авангардом советской литературы // Там же. 1929. 7 окт. № 25. С. 2.

<sup>55</sup> Лузгин М. В борьбе за пролетарский очерк // Лит. учеба. 1931. № 9. С. 33—38.

<sup>56</sup> Чеховий М. В путях теоретичної безхребетності або «авангардизм» Нової Генерації // Літературна газета. 1930. 15 липня. № 13. С. 3.

ний в том, что его создание и распространение в обществе было осуществлено по инициативе руководства ВКП(б) как «борьба за осуществление пятилетки средствами искусства». <sup>57</sup> Следует, однако, отметить, что словосочетание «авангардное искусство» не имело в конце 1920-х—начале 1930-х годов статуса официально утвержденного или хотя бы общепризнанного термина. Использование его носило характер личной инициативы изо-, теа-, кино-критиков и деятелей искусства. Вскоре был найден и утвержден термин, более ярко подчеркивавший политическую суть официального искусства, — «социалистический реализм». А бесхозное понятие «авангардного искусства» и его негативный двойник «авангардизм» были переосмыслены в дальнейшем вместо политического контекста в контексте искусствоведческом. Так произошла замена смысла, вкладывавшегося изначально в понятия «авангардное искусство» и «авангардизм».

Необходимо подчеркнуть, что в 1900—1930-е годы в устах политиков и деятелей искусства термин «авангард» употреблялся исключительно в социальном смысле, обозначая претензию той или иной общественной группы на главенствующую роль. Какие-либо художественные характеристики, присущие произведениям искусства, в это понятие не включались.

2. *Искусствоведческий контекст.* В искусствоведческом контексте термин «авангард» был осознан как вневременное качество (новаторство в области формы и содержания, эстетический бунт, художественное открытие и изобретательство), присущее некоторым художественным явлениям. Первыми в отношении русского искусства его стали применять западные искусствоведы. Так, Камилла Грей <sup>58</sup> считала временными границами «русского авангарда» 1863—1922 годы, фактически начиная его историю с «бунта 14-ти» в Академии художеств. Для искусства 1920-х—начала 1930-х годов впоследствии был введен термин «советский авангард». В отечественном искусствоведении временные рамки «русского и советского авангарда» обычно достаточно расплывчато ограничивались первой третью XX века, <sup>59</sup> но авторы проекта «Великая утопия» <sup>60</sup> без какого-либо обоснования внесли свою поправку, отведя «русскому и советскому авангарду» временной интервал 1915—1932 годы.

Современные искусствоведы трактуют термин «авангард» по-разному, как более или менее широкое понятие, используя его смысловое значение в качестве одного из способов классификации искусства (в данном случае как новаторского и традиционного). В наиболее широком смысле утверждается, что «каждый художник-новатор — „авангардист“ для своего времени». <sup>61</sup> Складывается впечатление, что широкое толкование термина «авангард» призвано создать новую историко-художественную конструкцию, некую упрощенно-мифологизированную историю искусства. При этом термин «аван-

<sup>57</sup> Советское искусство за 15 лет. М., 1933. С. 623.

<sup>58</sup> Gray C. The Great Experiment: Russian Art 1863—1922. London, 1962. В названии немецкого перевода книги (1963) этот аспект был подчеркнут: «Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863—1922».

<sup>59</sup> Некоторые источники распространяют это понятие также на вторую половину XX века и называют авангардом (авангардизмом) «художественное движение 20 в., для которого характерен разрыв с предшествовавшей традицией реалистического художественного образа, поиски новых средств выражения и формальной структуры произведения» (БСЭ. 3-е изд. М., 1969. Т. 1. С. 46—47).

<sup>60</sup> Великая утопия. Русский и советский авангард 1915—1932. Берн; М., 1993.

<sup>61</sup> Будагова Л. Авангард и прогресс // Литературный авангард: особенности развития. М., 1993. С. 21. См. также: Мильков Д. «Русский авангард». Опыт определения понятия // Вестник филол. фак-та / Ин-т иностр. языков в Санкт-Петербурге. 1999. № 2/3. С. 32—40; Кислов В. Авангард как недоумение // Там же. С. 7—27.

гард» оказывается не столько адекватен изучаемой реальности, сколько своим значением сортирует, классифицирует и мифологизирует ее, превращает реальность историческую в реальность особым образом препарированную или сконструированную.

Противостоящие этой тенденции попытки искусствоведов сузить понятие «авангарда» и ограничить его применение только по отношению к искусству XX века (или в случае «русского авангарда» даже первой трети XX века), без сомнения, более осмысленны, хотя и здесь небезосновательно высказываются соображения о «неадекватности данного термина и обозначаемого им явления, ибо совершенно очевидно, что понятие „русский авангард“ не соответствует понятию „русское искусство первой трети XX века“». <sup>62</sup>

На основе работ Н. И. Харджиева, Д. В. Сарабьянова и других искусствоведов уже сложилась более или менее устойчивая традиция включать в понятие «русский авангард» круг художественных явлений, обозначивших себя как футуризм, левое искусство, левый фронт искусств. Однако некоторая неопределенность и дискуссионность понятия «русский авангард» и относящихся к нему художественных явлений все-таки сохраняются и в этом случае. По мнению Д. В. Сарабьянова, «„авангард“ — это наиболее радикальное русло в русской живописи 1910—1920-х годов, к которому следует отнести Ларионова и Гончарову, „бубновых валетов“, Малевича, Татлина, беспредметников, Родченко и т. п.». <sup>63</sup> Только нерешенным остается вопрос, относить ли к авангардистам В. Пастернака и Б. Григорьева, В. Брюсова и К. Петрова-Водкина? <sup>64</sup> В противоположность Д. В. Сарабьянову, Г. Г. Поспелов предлагает считать «авангардом» только искусство, связанное с революцией: «Раз этот термин возник из стремления связать революцию и искусство революционной эпохи, то пусть он в этом значении и остается». По его мнению, «не следует причислять к „авангарду“ не только Малевича дореволюционной или ленинградской поры, но и Кандинского, Филонова, Шагала, Ларионова, Гончарову, и уж тем более ни в чем не замеченных „бубновых валетов“ — Кончаловского, Машкова, Лентулова, Куприна или Фалька, которым ярлык „авангардистов“ уже совсем не подходит». <sup>65</sup>

Противоречия еще более углубляются, когда в качестве критерия «авангардности» некоторые специалисты выдвигают вызывающий тип поведения деятелей искусств. В этом случае искусствоведам, «говоря об ОБЭРИУ, трудно определить однозначно принадлежность этого направления к модернизму или к авангардному искусству». <sup>66</sup> Считают даже, что Хармс тяготел к авангарду, а Введенский — к модернизму. Подобный вывод сделан только на том основании, что Хармс балагурил и чудил, а Введенский, «запершись в кабинете», писал в стол. <sup>67</sup> Следуя этой логике, необходимо будет признать, что В. Хлебников, Е. Гуро, В. Пастернак, Н. Асеев, С. Третьяков, Г. Петников, П. Филонов, В. Татлин — тоже не авангардисты. Сводить же авангард к агрессивному воздействию на публику, скандалу, эпатажу, выдавать рекламную поведенческую тактику за суть художественного движения выглядит несерьезно.

<sup>62</sup> Ковалев А. Существовал ли «русский авангард»? // Вопросы искусствознания. 1994. № 1. С. 123.

<sup>63</sup> Поспелов Г. Г. Еще раз о русском авангарде // Искусствознание. 1998. № 1. С. 484.

<sup>64</sup> Сарабьянов Д. В. К ограничению понятия «авангард» // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева. М., 2000. С. 84.

<sup>65</sup> Поспелов Г. Г. Указ. соч. С. 488.

<sup>66</sup> Руднев В. П. Словарь культуры XX века. М., 1999. С. 13.

<sup>67</sup> Там же. С. 12—13.

На сегодняшний день различные толкования понятия «авангард» в искусствоведческом контексте сохраняются, и не заметно, что будет достигнута какая-либо договоренность между специалистами с целью устранения этой терминологической неопределенности.

Между тем проникновение термина «авангард» из искусствоведения в другую область знания — историю — привело в очередной раз к изменению смысла термина.

3. *Исторический контекст.* Искусствоведение и история, как две разные науки, имеют по существу различные объекты исследования. Для искусствоведа «авангард» означает явление искусства, комплекс художественных идей, результаты творчества (стихи, картины, спектакли, музыка, кинофильмы и т. д.). Для историка «авангард» — это общественное движение, череда событий, люди и их дела (книгоиздательство, выставки, лекции, гастроли, группы, организации, учреждения — их деятельность и эволюция). В новом контексте «русский авангард» был осознан как историческое событие, и это привело к тому, что сам термин из *понятия* превратился в *имя*.

Разница между понятием и именем принципиальна: понятие создает новое явление, а имя лишь называет уже существующее. Понятие формирует феномен «авангарда» в соответствии с заданным смыслом; имя же, наоборот, наполняется смыслом и содержанием конкретного историко-художественного события. Впрочем, имя (хотя бы и родовое), сохраняя свою индивидуальность, необходимую для удобства различения одного объекта от другого, может уже не иметь никакой дополнительной семантической нагрузки.

События традиционно получают в истории собственное имя: война — это понятие, Вторая мировая война — имя; революция — понятие, Февральская революция — имя. Термин «русский авангард» в качестве посмертного имени конкретного исторического события обозначает социальное движение в области искусства, охватившее художников, поэтов, композиторов, режиссеров театра и кино, архитекторов и других деятелей искусства, объединенных в такие группы, как «Венок-Стефанос», «Треугольник», будетляне («Гилея»), эгофутуристы, «Мезонин поэзии», «Центрифуга», «Лирень», «Союз молодежи», «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Мишень», «Синдикат футуристов» — «41», «Творчество», УНОВИС, ОБМОХУ, «Зорвед» — КОРН, коллектив МАИ, организации ИНХУК, ГИНХУК, ИЗО Наркомпроса, Музей живописной культуры, ОСТ, ОСА, АСНОВА, МАФ — ЛЕФ — РЕФ, Литцентр конструктивистов, ОБЭРИУ, объединение «Октябрь» и др.

Деятели этих групп и объединений создали в 1907—1932 годах новое культурное пространство в искусстве, очерченное такими художественными направлениями, как неопрimitивизм, сезаннизм, кубофутуризм, лучизм, супрематизм, беспредметничество, аналитическое искусство, имажинизм, конструктивизм, производственное искусство, литература факта и т. п. Возникновение этих групп, их сотрудничество и соперничество, активная деятельность и общность воззрений на искусство (бунт против устоявшихся форм, культ новаторства, изобретательство, эксперимент с художественным материалом) — все это привело к формированию нового социального движения в области искусства, прошедшего в своем развитии стадии роста (1907—1916), господства (1917—1921) и постепенного распада (1922—1932). Закономерности этой эволюции прослеживаются в смене идейно-художественных концепций, числе группировок, втянутых в движение, масштабах распространения по стране, изменении общественного статуса, степени влияния этого движения на другие общественные силы и государственные учреждения и т. д. При этом внутренняя структура самого

движения включает лидеров и последователей, теоретиков и практиков, доминирующие и побочные направления, талантливых представителей и бездарных эпигонов, богатых меценатов и высоких покровителей, простых приверженцев и почитателей. Структура эта достаточно динамична: последователи могут примыкать к движению и уходить из него; участники могут сами уже ничего не изобретать, а только разрабатывать найденное, формировать и поддерживать новую традицию. Впрочем, традиция относится уже не к социальному движению, а к социальному установлению и стабилизации.

Оперируя термином «русский авангард» как *понятием*, исследователь искусства по субъективным критериям будет так или иначе отбрасывать от этого явления тех представителей, чье творчество покажется ему недостаточно новаторским, или, наоборот, включать в него новаторов не только XX века, но и предшествующих веков. «Русский авангард» как *имя* исторического события, в противоположность искусствоведческому *понятию*, односторонне ограничен хронологическими рамками и кругом действующих лиц, что делает термин более точным.

В настоящее время термин «авангард» используется и как *понятие*, и как *имя*. Такая ситуация, очевидно, сохранится и в будущем. В зависимости от контекста (социального, искусствоведческого или исторического) термин употребляется и будет употребляться с различной семантикой, точно так же, как, например, слово «импульс» имеет разный смысл в устах физика, психолога и литератора.

© ЯН ПЕТЕР ЛОХЕР (Швейцария)

## ПОНЯТИЕ «АВАНГАРД» В РУССКОЙ, ЧЕШСКОЙ И ЛИТОВСКОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ КРИТИКЕ

Нетрудно заметить, что регулярно встречающееся в современных работах историко-литературного характера понятие *авангард* (*Avantgarde*, *avantgarda*, *avangardas* и т. д.) употребляется так, словно всем изначально ясно, что под этим подразумевается. Подобная ситуация характерна как для трудов самого общего характера, так и для исследований, посвященных отдельным европейским литературам. Но действительно ли термин «авангард» самоочевиден? Попытаемся рассмотреть проблему, отталкиваясь от трех совершенно разных примеров и придерживаясь в первую очередь собственно филологической аргументации, — феноменологические аспекты намеренно отводятся на второй план. Прежде всего нас будет интересовать вопрос о присутствии или отсутствии самой лексемы *авангард*, *avantgarda*, *avangardas*, *avant-garde*, *Avantgarde* в отдельных традициях. Соположим данные последнего времени от конца XX столетия до сегодняшнего дня с тем, как использовалось слово «авангард» и его варианты в первой половине XX столетия. Вначале речь пойдет о чешском контексте, затем о литовском и русском.

Зденек Матгаузер (Zdeněk Mathauser, 1920—2008), один из наиболее представительных литературных критиков Чехии, писал: «Когда я попал в Прагу, я сразу взялся за сочинения Гуссерля... Я понял, что в то же время наряду с Гуссерлем начал свои выступления авангард, модерн (кубизм, ку-

бофутуризм), и, хотя поэты и философы не слишком читали друг друга, у них было *очень много общего*.<sup>1</sup>

Что касается литовской критики, то и здесь достаточно одного многозначительного примера. Вигантас Шюкшюс (Vyngantas Šiuškšcius) в своей обширной рецензии на вышедшую в 2003 году монографию «Авангардизм в литовской поэзии XX века»<sup>2</sup> Саулюса Кетуракиса (Saulius Keturakis) подчеркивает: «В литовской литературе наиболее активно пропагандировали и практиковали авангард, „новое искусство“, „люди четырех ветров“ (например, К. Binkis. — Я. Л.). Важнейшим средством революции „людей четырех ветров“ в искусстве являлись деревенские культурные устремления и лексика».<sup>3</sup>

Согласно самому Кетуракису, в области формы на эту группу оказывали воздействие русские футуристы — от Маяковского до Крученых.<sup>4</sup> Однако необходимо заметить, что в такого рода сближениях видится противоречие: *Keturvėjininkai* никогда не называли себя представителями авангарда и не причисляли себя ни к одной из его разновидностей.

В обоих упомянутых случаях установление понятийных связей между разными явлениями и таким образом границ единого понятия оказывается слишком общим и неопределенным. При этом в каждом случае, даже в высказываниях Зденека Матгаузера, преобладает точка зрения наблюдателя конца XX века. Судя, например, по работам А. В. Крусанова «Русский авангард 1907—1932. Исторический обзор»<sup>5</sup> и Е. С. Штейнера «Авангард и построение нового человека»,<sup>6</sup> сходным образом обстоит дело и в русском литературоведении.

Напрашивается вывод, что в критических дискуссиях последних десяти—пятнадцати лет понятие «авангард» как таковое не обсуждается, но связывается самым общим образом с любыми литературными инновативными явлениями и движениями первой половины XX века. Во всяком случае, это справедливо для рассматриваемых традиций.

Обратимся теперь к началу XX столетия, придерживаясь опять-таки лишь филологической аргументации, так как, говоря о феноменологии, следовало бы привлечь материал более широкий и рассматривать его глубже и детальней.

Так как же употреблялись названия *авангард* и ему подобные в начале двадцатого века? Начнем с русской традиции, и исходной точкой нам служит сборник работ под редакцией Ж. Вайсгербера (Jean Weisgerber) «Литературный авангард в XX веке»,<sup>7</sup> особенно его первый том, посвященный истории авангарда. В своей статье из этого тома Михай Новиков (Mihai Novicov) констатирует: «Если в истории русского футуризма обнаруживаются все данные, чтобы говорить о нем как об ответвлении европейского литературного авангарда, то термины „авангард“ и „авангардизм“, напротив, совсем не использовались в России. Это может, по нашему мнению, частично объясняться широким распространением названных слов в политике, где они приобрели коннотации новые и специфические».<sup>8</sup>

<sup>1</sup> Mathauser Z. Pro veřejnost bych rád zůstal u toho svícení // Tvar (Praha). 2005. № 13. S. 1, 4—5. Перевод везде В. Ю. Вьюгина.

<sup>2</sup> Keturakis S. Avangardizmas XX amžiaus lietuvių poezijoje. Vilnius, 2003.

<sup>3</sup> Šiuškšcius V. [Рек.] // Literatura ir menas. 2005. 25. P. 4—5.

<sup>4</sup> Keturakis S. Op. cit. P. 60.

<sup>5</sup> Крусанов А. В. Русский авангард 1907—1932. Исторический обзор. СПб., 1996.

<sup>6</sup> Штейнер Е. С. Авангард и построение нового человека. М., 2002.

<sup>7</sup> Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle / Publié par le Centre d'étude des avant-gardes littéraires de l'Université de Bruxelles sous la direction de Jean Weisgerber. Budapest, 1984. Vol. 1.

<sup>8</sup> Novicov M. Le mot et le concept d'avant-garde: russe // Ibid. P. 32—41.

М. Новиков указывает в этой связи на Ленина и его книгу «Что делать?», которая с самого момента ее публикации в Штутгарте в 1902 году служила ориентиром для политических манифестов и программ. Это и отнесило на задний план другие культурно-политические подходы. Ленин писал: «Теперь же мы хотим лишь указать, что роль передового борца может выполнить только партия, руководимая передовой теорией. (...) Поводами к политической пропаганде и агитации должны служить все явления и события общественной и политической жизни, которые затрагивают пролетариат либо непосредственно как особый класс, либо как авангард всех революционных сил в борьбе за свободу».<sup>9</sup>

Слово «авангард» оказалось в центре большевистской агитации и пропаганды. В условиях все более ограниченной духовной и социально-политической свободы связь понятия «авангард» с культурными устремлениями, в особенности с литературными, стала невозможной. Именования *Гилея*, *футуризм*, *эгофутуризм*, *кубофутуризм*, *Центрифуга* и т. д. были известны и приняты, но в коде большевистской культурной политики на них были наклеены ярлыки «отсталый», «непригодный», «нетерпимый» и т. п.

Для нас интересен тот факт, что термин «авангард» в области искусства и литературы не был широко употребителен до конца 20-х годов и в Европе. В Германии, где обозначением инновативной ориентации в искусстве оставался до начала нацистской диктатуры термин «Expressionismus», применение термина «Avantgarde», как показывают исследования Ульриха Вайсштайна (Ulrich Weisstein), опубликованные в том же сборнике Вайсгербера,<sup>10</sup> было весьма маргинальным.

Выясняется, что, видимо, первым, как бы мимоходом, употребил это понятие Вальтер Бенджамин (Walter Benjamin) в феврале 1929 года в журнале «Die literarische Welt»: «И магическими играми словом, а не художественными забавами являются страстные фонетические и графические игры-превращения, которые уже 15 лет пронизывают всю литературу авангарда, зовись она футуризмом, дадаизмом или сюрреализмом».<sup>11</sup>

Согласно тому же Вайсштайну, именования «Avantgarde» и «Avantgardismus» позже появляются лишь в рамках дискуссии об экспрессионизме (так называемой Expressionismus-Debatte) в 1935 году. Их употребляют — и это показательно — Эрнст Блох (Ernst Bloch) в Цюрихе, а в 1937—1938 годах в издаваемом в Москве журнале «Das Wort» Георгий Лукач (György Lukács). Другие же редко используют слово «Avantgarde» в рассматриваемом контексте.

Как показывает словарь «Le trésor de la langue française», подготовленный Национальным центром научных исследований, даже во французском языке, в котором слово «avant-garde» существовало издавна, ситуация не является иной. В связи с искусством и литературой слово «avant-garde» можно найти лишь в отдельных случаях, например: «Это — четыре авангарда рода человеческого, движущегося к четырем кардинальным точкам прогресса, Дидро — к прекрасному, Тюрго — к пользе, Вольтер — к истине, Руссо — к справедливости (В. Гюго «Отверженные» 2, 1862, 206); Страна из кинематографа авангарда, где грязное белое отравляет деревья... (Селин «Путешествие на край ночи», 1932, 412); «Хронический авангард в поэзии... не является вновь открывшимся фактом 1885 года, это новый кли-

<sup>9</sup> Ленин В. И. Поля. собр. соч. М., 1959. Т. 6. С. 25, 83.

<sup>10</sup> Weisstein U. Le mot et le concept d'avant-garde: allemand // Les Avant-gardes littéraires au XXe siècle. Vol. 1. P. 42—55.

<sup>11</sup> Ibid. P. 50.



мат французской литературы (Альберт Тибоде, История французской литературы от 1798 до наших дней, 1936, 487)».<sup>12</sup>

Характер использования термина вновь показателен — обобщающее определение. Однако тот же Аполлинер, к примеру, считал себя не авангардистом какого-либо толка, а футуристом.

«*Climat nouveau*» является специфической чертой нового восприятия на рубеже 20—30-х годов, того времени, когда совершался отход от инновативности футуристов, конструктивистов, так же как от *Poetisma* в чешском и *Keturvėjininkai* в литовском контекстах. Теперь, в изменившихся социо-политических условиях, с установлением нацизма в Германии, тоталитарного сталинизма в советском государстве и общего экономического кризиса, основанное на автономном поэтическом слове литературное обновление воспринимается уже с другой точки зрения. Это характерно и для тех стран, где не было столь резкого политического перелома, как в Германии и в Советском Союзе: наступает эпоха пессимистической, даже метафизической смуты, она является почвой для тоталитарных, «тотализирующих» концептов. Оптимистическая, инновативная атмосфера 10—20-х годов исчезла.

Прежде чем говорить о литовском и чешском контекстах, хотелось бы кратко обрисовать ситуацию на Украине. Здесь сталинский диктат особенно резко оборвал органическое развитие в искусстве. В 1920 году на Украине были изданы два номера журнала «Авангард — Альманах пролетарских митців Нової генерації», а в 1930 году, ориентируясь на него, литератор Гео Шкурупій (1903—1937) назвал свой альманах «Авангард — Альманах нової генерації».<sup>13</sup> В том же году издание было прекращено: Сталин с особой основательностью уничтожал на Украине все импульсы суверенности.

Если в связи с интересующей нас проблематикой говорить о Литве, знаменательным оказывается событие 1929 года, соотносящееся с именем Казиса Боруты (Kazys Boruta, 1905—1965). 10 октября 1929 года Борута писал из Вены своим литературным друзьям в Литве по поводу запланированного им нового журнала, который, по его замыслу, должен был отличаться от виртуозных проектов *Keturvėjininkai* (Kazys Binkis, Salys Šemerys, Juozas Tysliava и др.): «Можно взять название *Avangardas*, но, наверное, лучше было бы найти литовское слово, например *Kairėn* («Налево». — Я. Л.), однако в Литве в данной ситуации такое заглавие не понравится».<sup>14</sup>

Представляется особенно важным, что Борута в Вене осенью 1929 года думал о названии «*Avangardas*», тогда как Вальтер Беньямин в феврале этого же года, очевидно, в первый раз в немецком языке употребил это слово в журнале «*Die literarische Welt*». То, что Борута отказался от такого названия, связано со стремлением авторитарного режима правого президента Антанаса Сметоны с 1926 года подавлять любые в той или иной степени левые или социал-демократические тенденции. Журнал «*Trečias frontas*» («Третий фронт») был запрещен цензурой после пятого номера, как были запрещены *Keturvėjininkai*. Развитие инновативного и ангажированного в социальных вопросах *авангарда* стало возможным только в подполье. Литва оказалась во власти национально-клерикальной стихии, хотя, казалось бы, о диктатуре как таковой речь не шла. Не стало свободным развитие искусства и после нападения на Литву гитлеровской Германии, и в течение целых пятидесяти лет советской оккупации.

<sup>12</sup> См.: Le trésor de la langue française. Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle. Paris, 1984. Vol. 3. P. 1056—1057.

<sup>13</sup> См.: Ильницький О. Український футуризм. 1914—1930. Cambridge Mass./Harvard, 1997 (переизд.: Львів, 2003).

<sup>14</sup> K. Boruta. Trečio fronto kolektyvui — Drauge su draugais. Vilnius, 1976. S. 10, 123—124.

Сходная ситуация наблюдалась в Чехословакии, в чешском контексте. И здесь слово «avantgarda» как название существовало только с конца 20-х годов. В картотеке чешского языка в Институте чешского языка Академии наук республики Чехии (Ústav pro jazyk český Akademie věd České republiky) первым примером употребления слова «avantgarda» оказывается запись в рабочем дневнике литературного критика Франтишка Шалды (František X. Šalda) 1930 года: «До войны чешский литературный и художественный авангард имел свой орган — „Umělecký měsíčník“ («Художественный ежемесячник»)» (указано проф. О. Uličný, Прага). Это замечание было высказано во время политической дискуссии в связи с выходом из коммунистической партии ряда известных интеллектуалов (Hoga, Seifert и других),отреагировавших таким образом на новую тоталитарно-репрессивную политику Советского Союза. С подробностями дискуссии можно ознакомиться по сборникам, которые издаются с конца 60-х годов под многозначительным заглавием «Avantgarda známá a neznámá».<sup>15</sup> Выясняется, что в чешском контексте это слово употребляется также ретроспективно и в общем смысле. Таким образом его, например, использует ведущий теоретик инновативного чешского «Поэтизма» Карел Тайге (Karel Teige) в рамках уже упомянутой дискуссии: «Смотрите, из скольких и каких людей состоял этот авангард двадцать пять лет назад, а из скольких и каких он состоит сегодня!».<sup>16</sup>

Тайге написал это в журнале «Tvorba» в декабре 1929 года,<sup>17</sup> еще до появления записи Шалды.

В то же время в антологии «Чешская литература 1892—1946: Антология программных выступлений» (1981),<sup>18</sup> которая содержит все литературные манифесты и программы рассматриваемого периода, начиная с «České moderny» («Чешский модерн», 1895), манифеста группы «Devětsil» («Девясил», 1920), программы «Proletárské umění» («Пролетарское искусство», 1922) Йиржи Волкера (Jiří Wolker) и «Manifest poetismu» («Манифеста поэтизма», 1924) Карела Тайге, вообще нет названия «avantgarda». И это несмотря на то что все программы приводятся в антологии в чешском оригинале дословно.

Конечно, перспектива восприятия чешской критики должна была претерпевать естественные изменения в ее собственных рамках, однако документировать их трудно, поскольку автономное развитие чешской литературы было подорвано все теми же внешними обстоятельствами — сначала нацистской оккупацией, а затем советизацией страны.

Благодаря пражским коллегам Алену Хаману (Aleš Hamaň) и Ружене Хамановой (Růžena Hamanová) в моем распоряжении находится запись цикла литературных бесед радио «Прага» под названием «Авангард без легенд и мифов» («Avantgarda bez legend a mýtů»), переданных в условиях наступающей Пражской весны в течение 1967 года. В них высказывается мнение, что инновативные литературные движения 10-х и 20-х годов можно теперь, в ретроспективе, суммарно описать и понять как аспекты общего понятия «авангард». Все участники дискуссии исходят из того, что они знают, о чем идет речь, не подвергая обсуждению само название. Показательно, что в качестве дискуссионных здесь выступают такие разные люди, как философ и критик-марксист Рудольф Каливода (Rudolf Kalivoda), литератор и поэт Владимир Эффенбергер (Vladimír Effenberger), эмигрировавший немного

<sup>15</sup> Avantgarda známá a neznámá / Vlašín, Št. et al. (eds.). Praha, 1970—1972. Vol. 1—3.

<sup>16</sup> Ibid. Vol. 3. S. 172.

<sup>17</sup> Ibid. S. 174—175.

<sup>18</sup> Česká literatura 1892—1946. Antologie programových projevů / J. Baluch, J. Zarek. Kato-wice, 1981.

позже критик Кветослав Хватик (Květoslav Chvatík), а также Ян Мукаржовский (Jan Mukařovský) и сценарист Йиржи Менцель (Jiří Menzel). Наряду с интереснейшими деталями для нас имеет значение, что в этих беседах намечаются границы термина «*avantgarde*», ставшие привычными — в том числе и в России — через 20 лет: *авангард* — это инновативное искусство и инновативная литература Европы начала XX века, делающие акцент на автономных средствах выражения, автономном слове.

Приходится считать иронией судьбы тот факт, что там, где эти импульсы выразились с полной силой впервые, — т. е. в России Хлебникова, Маяковского и т. д., — они стали обсуждаться в полном их объеме и значении только в начале 90-х годов во время имплозии диктатуры. Ленин пользовался старой французской концепцией слова «*avant-garde*» — «новаторский, тот, что обгоняет, тот, что рвет с традицией, намерен давать импульс развитию идей, техник»<sup>19</sup> — исключительно в политических целях. Следует учитывать и то, что в Клеве, в контексте явно украинском, название авангард появляется уже в 1920 году в заглавии нового журнала футуристического направления «Авангард. Альманах пролетарских художников новой генерации» («Авангард: Альманах пролетарских митців Нової генерації») в смысле новаторского подхода вообще, при том что Гийом Аполлинер, один из центральных «персонажей» в европейской литературе начала XX столетия, называл себя исключительно футуристом, так же как и Хлебников — «будетлянином».

<sup>19</sup> Le trésor de la langue française. V. 3. P. 1065.

© РОБЕРТ ХОДЕЛЬ (ФРГ)

## МЕЖДУ РЕАЛИЗМОМ И МОДЕРНИЗМОМ

Когда речь идет о русской литературе, под авангардом обычно понимают такие литературные течения, как футуризм, конструктивизм и объединение обэриутов. Акмеизм при этом рассматривается как пограничное явление, находящееся между модерном и авангардом, а конец авангарда связывается с утверждением соцреализма. Подобный взгляд основывается прежде всего на анализе двух разновидностей литературных текстов: с одной стороны, литературных манифестов, с другой — поэзии.

Но если манифесты представляют собой документы самоидентификации и говорят сами за себя, то при изучении поэтических текстов неизбежно возникают вопросы. Можно ли, например, рассматривать некое стихотворение как выражение принципов модерна или авангарда только на том основании, что его автор принадлежит к соответствующей литературной группировке или был одним из составителей соответствующего манифеста? Можно ли отнести цикл «Город» или поэму «Двенадцать» к модерну только потому, что Блок известен как символист? Или можно ли считать, что «Воронежские стихи» Мандельштама представляют иное литературное направление, чем цикл «Камень» или «Грифельная ода», и если да, то на основании каких критериев?

Еще острее подобные вопросы звучат в отношении прозы: в чем состоит разница между символизмом позднего Чехова и творческим методом Белого или Булгакова? Что отличает (естественно, в рассматриваемом аспекте; по-

ятно, что каждый художник уникален) Ремизова от Замятина? И к каким литературным направлениям следует отнести Горького и Зощенко?

Во всем разнообразии попыток разрешить эту проблему можно выделить две основные тенденции. В одном случае текст рассматривается как феномен определенной эпохи, этапа в истории культуры, искусства и общества, в другом — как феномен некоей стилиевой формации, существующей в культуре вообще и в конечном счете не связанной с каким-то конкретным историческим периодом. В дискуссиях о русском литературном авангарде, несомненно, преобладает первый, исторический, подход. «Преодоление трансцендентного», «утопический характер», «проекционизм», «экспериментальность», «неопримитивизм», «левая идеология» — такие характеристики давно уже стали ключевыми и встречаются гораздо чаще, чем относящиеся к сфере стилистического «антиэстетизм», «распад мимезиса», «иносказание» и «остранение».

Впрочем, имеет смысл отметить, что разделение между модерном и авангардом, даже если не ставить под сомнение саму его возможность, относительно и уместно лишь до определенной степени. И модерн, и авангард можно рассматривать как части одной более объемной эстетической формации — модернизма, который возникает в рамках символизма и исчезает в 30-е годы, будучи искусственно вытесненным из культурной и общественной жизни государственным соцреализмом. Модернизм определяется *ex negativo* как «дезинтеграция реализма»<sup>1</sup> в том смысле, что именно плюрализм и многообразие модернистских направлений положили конец единству и последовательности реалистической эстетики.

Мы рассмотрим два на первый взгляд абсолютно разных момента, каждый из которых, однако, по-своему подтверждает тезис о едином модернизме, включающем в себя как авангард, так и модерн в узком смысле слова. Первый момент относится к истории реценции, художественной гносеологии и поэтике: речь пойдет о «модернистском» восприятии Достоевского с 1880-х до 1920-х годов. Второй момент касается изменений синтаксиса в модернистской прозе по сравнению с прозой реалистической. Проблема синтаксиса играет чрезвычайно важную роль в самоопределении модернистской литературы, что находит яркое отражение и в футуристских манифестах Маринетти 1912 и 1913 годов («*Manifesto tecnico della letteratura futurista*», «*Distruzione della sintassi—Immaginazione senza fili—Parole in libertà*»), Хлебникова, Маяковского, Крученых, Бурлюка, и в сочинениях Белого, и в сюрреалистических сочинениях разных авторов. Она сложна и многогранна, но в данной работе мы остановимся лишь на одном очень простом формальном аспекте — на «глубине предложения». Впрочем, аспект этот, как представляется, помогает объективировать и на статистическом уровне показать некоторые существенные особенности взаимоотношений между реализмом, модерном, авангардом и модернизмом.

\* \* \*

При обсуждении связей Достоевского с модернизмом можно выделить четыре уровня, на которых их близость кажется наиболее очевидной. Тезисно остановимся на каждом из них в отдельности.

<sup>1</sup> *Flaker A.* Die slavischen Literaturen zur Zeit des Modernismus. Das Auftreten der Avantgarde und des Expressionismus # Jahrhundertende—Jahrhundertwende. Teil 2. Von H. Hinterhäuser. Neues Handbuch der Literaturwissenschaft. Bd 19. Wiesbaden, 1976. S. 422.

*Морально-философско-религиозный уровень: скептицизм Достоевского по отношению к рациональной природе человека и его проект «существования по образцу Христа».*

Ницше, ключевая фигура модернистского мироощущения, признает в авторе «Записок из подполья» «единственного психолога», от которого он «смог чему-то научиться». <sup>2</sup> С точки зрения ницшеанской философии, «психологическим» у Достоевского является сомнение в том, что одного только расщепленного проникновения человека в нравственный закон недостаточно для того, чтобы он, человек, стал моральным. Рассудок, говорит человек из подполья, «удовлетворяет только рассудочной способности человека, а хотенье есть проявление всей жизни, то есть всей человеческой жизни, и с рассудком, и со всеми почесываниями». <sup>3</sup> Принуждению и слепому повиновению нравственному закону Достоевский противопоставляет *склонность*, которую в статье об «Анне Карениной» из «Дневника писателя» он называет христианским «Милосердием» и «Любовью». Достоевский, таким образом, примиряет эмпирическое «я» Канта (включая мир инстинктов) с интеллигибельным бытием.

В России на этот солипсический подход, критичный по отношению к рационализму, особенно интенсивно ссылается кружок символистов, образовавшийся при журнале «Северный вестник». Одновременно символисты включают в свою программу и метафизический проект Достоевского, и его эстетизацию христианства.

Уже в 1879—1885 годах во Франции влиятельный литературный критик М. де Вогюэ использовал это метафизическое измерение произведений Достоевского как аргумент в дебатах, направленных против французского реализма. В своей книге «Русский роман» де Вогюэ возвещает о прибытии «истинного скифа» Достоевского: «Вот идет скиф, истинный скиф, который революционизирует все наши интеллектуальные привычки». <sup>4</sup> Тем самым он подготавливает ту модернистскую почву, на которой потребность в мистике и метафизике соединится с обращенностью к национальному бытию.

*Познавательнo-теоретический уровень: познавательнo-теоретический субъективизм.*

В статье «По поводу выставки» («Дневник писателя» за 1873 год) Достоевский выступает против требований реалистического изображения действительности: «„Надо изображать действительность как она есть“, — говорят они, тогда как такой действительности совсем нет, да и никогда на земле не бывало, потому что сущность вещей человеку недоступна, а воспринимает он природу так, как отражается она в его идее, пройдя через его чувства; стало быть, надо дать поболее ходу идее и не бояться идеального». <sup>5</sup>

Раймонд в своей монографии «Кризис романа» характеризует познавательнo-теоретическую позицию, которая выражает недоверие «привычному знанию или опыту» и спровоцировала кризис реалистично-натуралистического романа, как «имманентное видение» (*vision immanentiste*). Связь между такого рода субъективизмом и гносеологическими предпочтениями Достоевского в решающей степени восстановил во Франции Эннекен, который с помощью своего «портрета Достоевского» в «*Revue Contemporaine*» (1885) расчистил дорогу для «*réalisme irréel*». <sup>6</sup> Отвергая объективный эмпи-

<sup>2</sup> Nietzsche F. W. Götzen-Dämmerung // Nietzsche F. W. Werke in zwei Bänden. Zürich, 1977. II. S. 387.

<sup>3</sup> Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 15 т. Л., 1989. Т. 4. С. 471.

<sup>4</sup> Vogüé V.-E.-M. de. Le roman russe. Paris, 1886. P. 203.

<sup>5</sup> Достоевский Ф. М. Об искусстве. М., 1973. С. 219.

<sup>6</sup> Raimond M. La crise du roman. Des lendemains du Naturalisme aux années vingt. Paris, 1967. P. 35.

рически-рациональный опыт и утверждая тем самым пророческий талант каждого индивида, Достоевский оказывается и предвестником символизма, и основоположником русского модернизма.

*Уровень мотива: переход от внешнего действия к деятельности сознания и к герою-мыслителю.*

Внешние происшествия являются для Достоевского предметом познания только в том случае, если они изображены посредством субъективного сознания. Суаре писал в 1910 году в связи с «Преступлением и наказанием»: «Эта удивительная драма происходит целиком, из акта в акт, в сознании Раскольникова».<sup>7</sup> В 1920 году Бахтин вывел из этой радикализованной перспективы известную формулу: «Достоевскому важно не то, чем его герой является в мире, а прежде всего то, чем является для героя мир и чем является он сам для самого себя».<sup>8</sup> При столь жесткой редукции и деиерархизации авторской точки зрения нужен такой литературный герой, который не только способен к размышлению, но и находится в кризисной жизненной ситуации, способствующей интенсивной деятельности сознания.

В опросе 1905 года Андре Жид критикует неспособность современных авторов создать новые образы. Согласно Раймонду, Андре Жид уже тогда имел в виду героев Достоевского, которых он несколько лет спустя описал как «полных теней и сложностей, состоящих из порывов и побуждений, иногда совершенно противоречивых».<sup>9</sup> Но не только беспокойные герои Достоевского становятся праобразами модернистских декадентов и истеричных личностей времен экспрессионизма. Сам образ писателя попадает в водоворот модернистских представлений о том, каким должен быть художник. В 1919 году в трактате «Три мастера. Бальзак, Диккенс, Достоевский» Стефан Цвейг утверждает: «Достоевский пишет в горячке, так же как он в горячке думает и живет. (...) Творчество для него — это одновременно экстаз, мука, восхищение и разгром, это сладострастие, доведенное до боли, это боль, доведенная до сладострастия».<sup>10</sup> Нетрудно узнать в этом описании характеристику писателя, сформировавшуюся под влиянием экспрессионизма.

*Повествовательно-технический уровень: текст, управляемый персонажами.*

По мере того как исчезает объективный взгляд на мир, передаваемый дискурсивно, меняется и структура текста. Радикально сокращается присутствие в нарративе осознанной, не зависящей от героя авторской позиции. «В то время как обычно самосознание героя является лишь элементом его действительности (...), здесь, напротив, вся действительность становится элементом его самосознания» — так охарактеризует эту ситуацию Бахтин.<sup>11</sup>

Le style de nerfs, т. е. «надрыв», Достоевского<sup>12</sup> становится предшественником модернистского романа сознания. При этом особенно важны следующие два аспекта: композиция, управляемая сознанием героев, и постепенное исчезновение авторской речи.

В 1912 году Переверзев установил, что действие у Достоевского разворачивается «в несколько дней».<sup>13</sup> К такому же выводу в 1929 году приходит Рамон Фернандес, опираясь при этом на высказывание Ортеги-и-Гассета: «То, что длится, это описание, а не объект описания».<sup>14</sup>

<sup>7</sup> Suarés A. *Trois hommes* (Pascal—Ibsen—Dostoïevski). Gallimard (9 édition), 1935. P. 218.

<sup>8</sup> Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1979. С. 54.

<sup>9</sup> Raimond M. *Op. cit.* P. 101.

<sup>10</sup> Zweig S. *Drei Meister*. Balzac, Dickens, Dostoïewski. Frankfurt am Main, 1981. S. 154—155.

<sup>11</sup> Бахтин М. Указ. соч. С. 55.

<sup>12</sup> Deppermann M. *Dostoïewskij als Portalfigur der Moderne im Rahmen der Ästhetischen Moderne als Makroepoche* // *Dostoïevsky Studies. New Series*. 2003. Vol. VII. S. 25.

<sup>13</sup> Переверзев В. Творчество Достоевского. М., 1912. С. 54.

<sup>14</sup> Fernandez R. *Poétique du roman* // *Nouvelle Revue Française*. Paris, 1929. P. 564.

Такое развитие сюжета, мотивированное самим сознанием героев, было воспринято, однако, и внутри модернистского движения как несколько «хаотичное». Даже Эннекен, видящий в алогичных героях Достоевского воплощение «человека из плоти и крови», пишет в 1885 году, что Достоевский «не знает и не говорит о мотивах его персонажей, а их действия кажутся не менее странными, чем потоки эмоций, неожиданно пронизывающие их умы». <sup>15</sup> А в 1922 году Суаре вынужден был защищать запутанную композицию Достоевского, которая часто подвергалась критике. При этом он приводит аргумент, напоминающий полифонический тезис Бахтина: кажущийся беспорядок следует рассматривать как «порядок симфонический». <sup>16</sup>

Близость Достоевского к модернистскому роману подтверждается интенсивной текстовой интерференцией, при которой речь автора и персонажа могут так переплетаться между собой, что читатель не в состоянии отличить то, что происходит в тексте, от того, что является воображением героя (особенно показательна в данном отношении пятая глава «Двойника»). Здесь Достоевский, без сомнения, предвосхищает нарративный прием «потока сознания», а также принципиальную деиерархизацию перспективы — приемы, присущие модернистскому роману.

История рецепции Достоевского, которую мы здесь кратко обрисовали, показывает, какое сильное влияние этот автор оказал на развитие модернистского романа. Но несмотря на это, к стремлению увидеть в Достоевском прамодернистского или даже модернистского писателя следует подходить с большой осторожностью. Подтверждением этому, в частности, служит тот факт, что некоторые западные критики упоминают Достоевского в одном ряду с Толстым и Тургеневым, а такие характерные черты, как дикость, незапланированность, примитивность и подлинность, относят к русской культуре вообще.

Так, например, Бурже <sup>17</sup> в 1886 году пишет о Тургеневе как о космополитическом путешественнике, который вышел «из примитивного еще мира»: «Кажется, тут имеется что-то респектабельное подобно вере, что-то глубоко серьезное и трогательное, а это большая честь для России, что она дала множество примеров такого расположения духа, столь благородного в своем простодушии». Такое расположение духа Бурже при этом геософически связывает с русским пейзажем: «Можно сказать, что ветер, беспрестанно проходящий через безгорную степь, оставил в этих душах долю своего вечного непостоянства. Эта неопределенность заставляет их страдать до агонии». <sup>18</sup>

Можно сказать, что начиная с 1880-х и до 1920-х годов творчество Достоевского воспринималось как антиреалистическое и антинатуралистическое, причем именно эстетическая неопримитивистская тенденция, вообще характерная для авангарда, с самого начала играла в подобном восприятии определяющую роль.

\* \* \*

Анализ глубины предложений в произведениях русских писателей конца XIX — первой трети XX века позволяет определить прозу как модерна, так и авангарда как единую стилистическую формацию, которая находится

<sup>15</sup> Hennequin E. Dostoïevsky // Revue Contemporaine. Paris, 1885. P. 44, 49.

<sup>16</sup> Цит. по: Raimond M. Op. cit. P. 400.

<sup>17</sup> Bourget Paul. Nouveaux essais de psychologie contemporaine. Paris, 1886. P. 208.

<sup>18</sup> Ср. также: «Вот как в Достоевском проявляется целый мир. Каков он, такова вся Россия. (...) Достоевский создал для нас мистическую Россию, Россию жестокую и христианскую, народ-мессию, народ между Европой и Азией, который приносит скуке сумерек Запада огонь и божественную душу Востока» (Suarez A. Op. cit. P. 208).

в оппозиции к реализму. Если в качестве примера взять начало «Преступления и наказания»: «В начале июля, в чрезвычайно жаркое время, под вечер, один молодой человек вышел из своей каморки, которую нанимал от жильцов в С-м переулке, на улицу и медленно, как бы в нерешимости, отправился к К-ну мосту», — то схематичная передача этого сложного предложения, состоящего из двух простых предложений, главного и придаточного, дает в итоге глубину 2. Результаты вычислений средней глубины предложений, согласно этому, таковы (статистика основывается на первых пятидесяти предложениях, которые полностью принадлежат речи повествователя).

У реалистов: И. А. Бунин «Деревня» — 1,3, «Суходол» — 1,3; А. П. Чехов «Архиерей» — 1,4, «Дама с собачкой» — 1,7; Н. Г. Чернышевский «Что делать?» — 1,4; Ф. М. Достоевский «Бесы» — 1,6, «Братья Карамазовы» — 1,7, «Преступление и наказание» — 1,4; Н. В. Гоголь «Мертвые души» — 1,9, «Шинель» — 1,7; И. А. Гончаров «Обломов» — 1,5, «Обрыв» — 1,3; М. Горький «Фома Гордеев» — 1,4, «Мать» — 1,3; М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» — 1,3; Н. С. Лесков «Некуда» — 1,5, «Соборяне» — 1,5; М. Е. Салтыков-Щедрин «Господа Головлевы» — 1,8; Л. Н. Толстой «Анна Каренина» — 1,6, «Война и мир» — 1,5; И. С. Тургенев «Дворянское гнездо» — 1,2, «Отцы и дети» — 1,2; Реализм в целом — 1,5.

У модернистов: И. Э. Бабель «Конармия» — 1, «Король» — 1,1, «Отец» — 1,2; А. Белый «Котик Летаев» — 1,2, «Петербург» (1913) — 1,3, «Петербург» (1922) — 1,2; М. А. Булгаков «Мастер и Маргарита» — 1,5; В. Хлебников «Жители гор» — 1,1; И. Ильф и Е. Петров «Двенадцать стульев» — 1,4; Л. М. Леонов «Барсуки» — 1,1, «Бубновый валет» — 1,2; Ю. К. Олеша «Три толстяка» — 1,2, «Зависть» — 1,1; Б. А. Пильняк «Голый год» — 1,3, «Машины и волки» — 1,1; А. Платонов «Чевенгур» — 1,4, «Котлован» — 1,4; М. М. Пришвин «Башмаки» — 1,3, «Никон Староколенный» — 1,5; А. М. Ремизов «Неуемный бубен» — 1,6, «Шумы города» — 1,1; Е. И. Замятин «Африка» — 1,2, «Мамай» — 1, «Уездное» — 1,1; М. М. Зощенко «Коза» — 1, «Виктория Каземировна» — 1,1; Модернизма в целом — 1,2.

Из сравнения этих данных следует (а для нас важно именно статистическое подтверждение факта), что глубина предложения в прозе реализма значительно отличается от глубины предложения в прозе модернизма. В то время как реалисты предпочитают пользоваться сложноподчиненными предложениями, модернисты обнаруживают тенденцию к сложносочиненным, т. е. паратаксическим, конструкциям.

Опираясь на манифесты футуристов и в большей степени на работы Андрея Белого, мы полагаем, что, с точки зрения модернизма, сложноподчиненные конструкции, свойственные реализму, являются выражением рационального видения мира. Закономерности опознанного эмпирического мира или, выражаясь словами «человека из подполья», законы «фортельяных клавиш» отражаются в построении предложения. В том, что иерархически сформированное предложение, конфронтующее с принципом паратаксиса, сознательно разрушается, обнаруживает себя мироощущение нового человека, его иррациональное начало.



## ОБЭРИУТЫ, ЧИНАРИ... МАНИЯ КЛАССИФИКАЦИИ, ИЛИ ТАК ДЕЛАЕТСЯ НАУКА<sup>1</sup>

Точная терминология — один из признаков основательности науки. И один из ее соблазнов. Наука о литературе охотно оперирует, например, наименованиями литературных объединений для описания тех или иных явлений или персонажей. Такой науке кажется достаточным указать: арзамасская эстетика, рапповская идеология, поэтические идеалы суриковцев, серапионовец — и характеристика конкретного писателя состоялась. Опасность впасть во внеисторичность в пользовании подобными универсалиями кажется очевидной, в особенности если иметь в виду, с одной стороны, гомерические размеры моды на литературные группировки в 1920-е годы, когда в их основании подчас отсутствовали какие-либо содержательные эстетические принципы, а с другой — насильственное прекращение в конце 1920-х — начале 1930-х годов деятельности большинства таких групп, в результате чего встает вопрос, продолжать ли считать, например, последующее творчество А. Малышкина «перевальским» (это один из множества подобных случаев).

Фактором, оказывающим решающее влияние на введение в научный обиход наименования того или иного литературного объединения, является наличие у такого объединения манифеста. Программа-манифест, независимо от степени ее внятности и осмысленности, ставит любую из групп, оснастивших себя таким документом, в контекст истории литературы. И напротив, те, кто не позаботился о создании соответствующего программного документа, в истории литературы оказываются как бы не существующими.

Сказанное относится к еще совсем короткой (но уже проявившей отмеченные выше свойства и обросшей к тому же разнообразным научным «сором») истории изучения «Объединения реального искусства» (ОБЭРИУ) и к сопутствующему наименованию некоторых членов этого объединения термином «чинари».

Обратимся к краткому конспекту подлинных событий, породивших то и другое наименование.

В конце марта — начале апреля 1925 года начинающий поэт Даниил Хармс познакомился с уже вступившим в Ленинградское отделение Всероссийского Союза поэтов Александром Введенским,<sup>2</sup> и возникла дружба, которая сохранится между ними на всю жизнь. К тому времени, с начала 1925 года, Хармс состоял в «Ордене заумников DSO», возглавлявшемся А. В. Туфановым; в выступлениях этого объединения вместе со своим новым другом участвовал и Введенский.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Благодарю Ю. А. Клейнера за консультации при подготовке настоящей статьи.

<sup>2</sup> Памятная запись Введенского в альбоме Хармса; без даты (заполнялся 23 марта — 8 апреля) // РНБ. Ф. 1232. Без шифра.

<sup>3</sup> См.: Jaccard J.-Ph., Устинов А. Заумник Даниил Хармс: Начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd 27. S. 159—183. См. также последние содержательные публикации важных документальных источников: Кукушкина Т. А. Всероссийский союз поэтов. Ленинградское отделение (1924—1929): Обзор деятельности // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003—2004 годы. СПб., 2007. С. 83—139; К истории «Левого фланга» Ленинградского отделения Союза поэтов / Вступ. статья, подг. текста и комм. Т. М. Двигиной и А. В. Крусанова // Русская литература. 2008. № 4. С. 149—207.

Тогда же Хармс приобрел еще одного, как окажется, друга на всю жизнь — Якова Друскина, преподавателя русского языка и литературы, затем музыканта, преподавателя математики, философа:<sup>4</sup> «Весной или летом 1925 года Введенский однажды сказал мне: „Молодые поэты приглашают меня прослушать их. Пойдем вместе“. (...) Из всех поэтов Введенский выделил Даниила Хармса. Домой мы возвращались уже троим, с Хармсом. Так он вошел в наше объединение. Неожиданно он оказался настолько близким нам, что ему не надо было перестраиваться, как будто он уже давно был с нами».<sup>5</sup> Под «нашим объединением» Друскин подразумевает, помимо своего однокашника Введенского, с которым подружился в 1922 году, другого школьного товарища, Леонида Липавского,<sup>6</sup> начало дружбы с которым он относил к 1918 или 1919 году (в свою очередь, Введенский с Липавским не просто были дружны в школьные годы, но и совместно сочиняли поэтические произведения, а также посылали свои стихотворения на отзыв А. Блоку<sup>7</sup>). Таким образом, по крайней мере в середине 1925 года, Введенский, Хармс, Липавский и Друскин образовали дружеский круг, разомкнувший только гибелью почти всех его членов.

Летом 1925 года Хармс делает попытку документировать свою позицию в литературе. По-видимому, именно ему принадлежит датированный 11 августа манифест «Ход не от желудка — а от революции к материалу», где впервые в его лексиконе появляется термин «левый»: «И вот ленинградская организация левого фронта искусства предлагает обществу свои услуги (...)».<sup>8</sup>

С этих пор будем постоянно встречаться с параллельным существованием в сознании Хармса и Введенского нескольких категорий (или терминов), которыми они будут оперировать в своей творческой практике. Так, 17 октября 1925 года оба выступали в Союзе поэтов от «Ордена заумников»<sup>9</sup> (здесь Введенский аттестовал себя «Авторитетом бессмыслицы»),<sup>10</sup> а в ноябре Хармс записал: (...) Нам же нужно объединить самых левых (...)» (т. 5, кн. 1, с. 65).

С конца 1925 года Хармс принялся за создание такого объединения (и в дальнейшем, насколько мы знаем, именно он будет инициатором всех подобных предприятий). На 3 ноября 1925 года было назначено первое «Заседание левого фланга». Любопытно, что составленный им список из семи предполагавшихся выступающих на заседании 5 января 1926 года записан дважды, и во втором случае — в обратном порядке: от последнего к первому, как будто Хармс играл здесь в некую игру (т. 5, кн. 2, с. 165).

14 января 1926 года датировано стихотворение Хармса «Вьюшка смерть», под которым вместе с подписью имени автора впервые появляется обозначение «Школа чинаре́й Взи́рь за́уми» (т. 1, с. 40), а 13 февраля посвященное Хармсу стихотворение «ОСТРИЖЕН скопом Ростислав» Вве-

<sup>4</sup> См. издания, наиболее полно (на сегодняшний день) отражающие биографию и творчество Я. Друскина: *Друскин Я.* 1) Дневники. СПб., 1999; 2) Перед принадлежностями чего-либо: Дневники 1963—1979. СПб., 2001; 3) Лестница Иакова: Эссе. Трактаты. Письма. СПб., 2004.

<sup>5</sup> *Друскин Я.* «Чинари» // Аврора. 1989. № 8. С. 105.

<sup>6</sup> Наиболее полное издание сочинений Липавского см.: *Липавский Л.* Исследование ужаса. [М.], 2005.

<sup>7</sup> *Кобринский А. А., Мейлах М. Б.* Введенский и Блок: Материалы к поэтической предыстории ОБЭРИУ // Блоковский сборник Х. Тарту, 1990. С. 75. (Учен. зап. Тартуск. ун-та; Вып. 881).

<sup>8</sup> *Хармс Д.* Поля. собр. соч.: [В 5 т. 6 кн.]. СПб., 2002. [Т. 4]. С. 7. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы. Левый фронт искусств (ЛЕФ) существовал с 1923 года и объединял тогдашних футуристов — Маяковского, Пастернака и др.

<sup>9</sup> *Введенский А.* Полн. собр. произв.: В 2 т. М., 1993. Т. 2. С. 137—138.

<sup>10</sup> Там же. С. 138.

денский впервые подписал: «ЧИНАРЬ АВТО—ритет бессмыслицы»<sup>11</sup> (таким образом добавив к прежнему автонаименованию новое слово «чинарь»).

Через много десятилетий Друскин рассказал, что это слово было придумано в их дружеском кругу Введенским, и полагал, что оно произведено от слова «чин» в значении духовного ранга.<sup>12</sup> А. Стоун-Нахимовски возводит значение этого слова к славянскому корню «творить».<sup>13</sup> Новую интерпретацию предложил М. Мейлах.<sup>14</sup> Следует учесть также хлебниковский неологизм (В. Хлебников был в поле творческих интересов Введенского и Хармса) от слова «чинара»: «чинарите» в опубликованном в 1924 году его стихотворении «Воспоминания».<sup>15</sup> Невозможно обойти вниманием и тот фрагмент «Теории слов» Липавского (датируемой 1935 годом), где он со ссылкой на древнерусский язык сам дает интерпретацию слову «чин»: «в др.-рус.: власть, собрание — „причислен к чину ангелов”».<sup>16</sup> Вместе с тем, если учитывать самое существо «чинарского» мироощущения, следует понимать, что приведенные (и любые иные) интерпретации по определению не должны вести к единственной безусловной дешифровке этого термина.

Таким образом, слово «чинарь» с начала 1926 года становится частью имен Хармса и Введенского, как можно полагать, фиксирующей принадлежность их обоих к одному и тому же творческому сообществу.

Так будет подписывать некоторые свои произведения Введенский: «Минин и Пожарский» (май—июль 1926), «Воспитание души» ((1926); посвящено Липавскому),<sup>17</sup> «Начало поэмы» ((1926)),<sup>18</sup> «Седьмое стихотворение» ((1927)), «На смерть теософки» (28 июня (1927 или 1928)).<sup>19</sup>

В свою очередь в автонаименовании Хармса в подписях под своими произведениями слово «чинарь», помимо названного выше, встречается в стихотворениях «Половинки» ((1926); т. 1, с. 50), «Стих Петра — Япкина — коммуниста» (1926 — начало 1927).<sup>20</sup> В конце декабря 1926 года Хармс составляет проект своего сборника стихотворений «Управление вещей. Стихи малодоступные», где на рисованной им обложке обозначает автора: «Чинарь Даниил Иванович Хармс» (т. 5, кн. 1, с. 122). Свои письма Хармсу Введенский постоянно адресует: «Чинарю-Взиральнику Даниилу Ивановичу Хармсу» (письма от 29 июля, 6 и 11 августа 1926 года).<sup>21</sup> Чинарями назвали себя Введенский и Хармс в программе придуманного ими игрового «Ритуала „Откидыванья”» (26 или 27 ноября 1926 года; т. 5, кн. 1, с. 106).

В 1926 году, когда при Институте художественной культуры студенты театрального отделения решили учредить театр «Радикс», они, по воспомин-

<sup>11</sup> «...Сборище друзей, оставленных судьбою». А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. [В. м.], 1998. Т. 1. С. 329.

<sup>12</sup> Друскин Я. «Чинари». С. 105.

<sup>13</sup> *Stoun-Nakhimovski A. Laughter in the Void // Wiener Slawistischer Almanach. 1982. Bd 5. S. 10.*

<sup>14</sup> Мейлах М. К чинарско-обэриутской контроверзе // Александр Введенский и русский авангард: Материалы Международной научной конференции, посвященной 100-летию со дня рождения А. Введенского. [СПб.], 2004. С. 96, 97.

<sup>15</sup> Русский современник. 1924. № 4. С. 75.

<sup>16</sup> Липавский Л. Теория слов // Липавский Л. Исследование ужаса. С. 300.

<sup>17</sup> «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 350, 353.

<sup>18</sup> Собрание стихотворений: [Сборник Ленинградского отд. Всероссийского Союза поэтов]. Л., 1926. С. 15.

<sup>19</sup> «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 357, 360.

<sup>20</sup> Костер: Сборник Ленинградского Союза Поэтов. Л., 1927. С. 102.

<sup>21</sup> Письма Александра Введенского Даниилу Хармсу // Сажин В. А. Введенский и Д. Хармс в их переписке. Париж, 2004. С. 41, 42, 44. (Библиограф; Вып. 18.) Одно из этих писем Введенский в шутку подписал «Чинарь Павлуша» (Там же. С. 42).

нациям одного из них, И. Бахтерева, с просьбой о сочинении пьесы «решили обратиться к двум ленинградцам-„чинарям” — Хармсу и Введенскому»,<sup>22</sup> а 12 октября того же года в числе других организаторов театральной труппы «Радикс» под просьбой о предоставлении помещения для репетиций подписались «авторитет бессмыслицы чинарь Александр Введенский» и «поэт-чинарь Даниил Хармс».<sup>23</sup>

21 марта 1927 года К. Малевич писал из Варшавы художнику К. Рождественскому: «Необходимо Вам найти Чинарей и сказать им, чтобы они собрали лучшие свои стихотворения (...), я хочу связать их с Польскими поэтами».<sup>24</sup>

Между тем (или вместе с тем) известное нам по манифесту 11 августа 1925 года позиционирование себя Хармсом и Введенским в качестве принадлежащих к «левому» направлению в современной литературе продолжилось и в 1926 году. 3 апреля они написали письмо Б. Пастернаку как члену ЛЕФа, где заявили: «Мы оба являемся единственными левыми поэтами Петрограда».<sup>25</sup> В течение этого года стало ясно, что Хармс (как он это провозгласил в ноябре 1925 года) одержим идеей объединения «левых»: 9 декабря 1926 года он зафиксировал в записной книжке: «Договор с Домом Искусств об устройстве вечеров Левого Фланга» (т. 5, кн. 1, с. 115) — по-видимому, это должно было означать позицию такого объединения по отношению к московскому Левому Фронту, — а уже примерно через неделю составил обширный список членов проектируемого «Фланга Левых» (т. 5, кн. 1, с. 116), новым наименованием более категорично обозначив его самостоятельность (или самодостаточность). Но, возможно, это не устроило то ли самого Хармса, то ли кого-то из его единомышленников — 9 января 1927 года в Кружке друзей Камерной музыки, а 26 или 28 марта (возможно, что оба дня) в Институте Истории Искусств выступал Левый Фланг (т. 5, кн. 1, с. 123, 146), т. е. произошло возвращение к прежнему наименованию (или само наименование не было сколько-нибудь содержательным или значимым для участников объединения).

Вместе с тем (стоит еще не раз обратить внимание на это «вместе с тем») между 22 и 26 марта Хармс составил проект содержания литературно-художественного сборника, выпуск которого предполагался под эгидой «Радикса»; среди материалов сборника должны были быть статьи журналиста В. Клейкова «О левом фланге» и Липавского «О чинарях» (т. 5, кн. 1, с. 145). Таким образом, очевидно, что «чинари» представлялись в это время как одна из составляющих частей Левого Фланга. Можно только сожалеть, что статья Липавского не сохранилась (или не была написана): возможно, ее наличие предотвратило бы некоторые исследовательские недоразумения позднейшего времени.

Одновременно (вместе с тем) 25 марта возникает новое наименование того объединения левых, которое не давало покоя Хармсу: «„Академия Левых Классиков”, так назвались мы с пятницы 25 марта 1927 г. (...) Все согласны. Кроме Шурки (имеется в виду Введенский. — В. С.). Этот скептик

<sup>22</sup> Бахтерев И. Когда мы были молодыми: (Невыдуманный рассказ) // Воспоминания о Н. Заболоцком. 2-е изд., доп. М., 1984. С. 68.

<sup>23</sup> Введенский А. Полн. собр. произв. Т. 2. С. 132.

<sup>24</sup> Малевич о себе. Современники о Малевиче: Письма. Документы. Воспоминания. Критика: В 2 т. М., 2004. Т. 1. С. 185.

<sup>25</sup> Впервые: Гурчинов М. Едно непознато писмо до Борис Пастернак // Годишен зборник на филозофскиот факултет на Универзитетот во Скопје. 1971. Кн. 23. С. 435—440; см. также: Флейшман Л. Маргиналии к истории русского авангарда: (Олейников, обернуты) // Олейников Н. М. Стихотворения. Времен, 1975. С. 4—5.

проплёванный ни на какое название, кроме чинаря, не год. Долгожданное решение этой задачи, наконец, пришло. Надо полагать, решение блестящее» (т. 5, кн. 1, с. 146). Из этой записи следует, что Введенский сопротивлялся административной активности Хармса и принуждению к переименованию себя в «академика» или «левого классика». Этого по существу и не произошло: 3 апреля 1927 года в газете «Смена» журналисты Н. Иоффе и Л. Железнов в статье «Дела литературные... (О «Чинарях»)» рассказали о скандальном выступлении «третьего дня» на собрании литературного кружка Высших курсов Искусствоведения «чинарей» Введенского и Хармса;<sup>26</sup> на эту статью последовало опровержение от Академии Левых Классиков за подписями: «Чинарь А. Введенский, Чинарь Д. Хармс».<sup>27</sup> Таким образом, и внутри нового образования — Академии Левых Классиков — оба остаются приверженцами наименования себя «чинарями».

Осенью 1927 года, по воспоминаниям И. Бахтерева, Академия Левых Классиков становится секцией Дома печати, но с выполнением поставленного директором условия убрать из наименования группы слово «левый», которое «приобрело политическую окраску».<sup>28</sup> Между тем 1 ноября в Доме печати состоялось выступление «некой левой группы», заумных «Авторитетов бессмыслицы»<sup>29</sup> (как помним, это часть подписи, которую ставил под своими произведениями Введенский, другая часть — «чинарь»).

Все же новое наименование для группы пришлось придумать, тем более что был спроектирован большой театрализованный вечер, на котором ее участники решили заявить о своих принципиальных творческих позициях. Наименование придумал Бахтерев: «Я предложил назвать секцию Объединением реального искусства. Сокращенно Обериу. Название было признано удовлетворительным и без особого энтузиазма принято с поправкой Хармса: затушевать слово, лежащее в основе, заменить букву „е“ на „э“».<sup>30</sup> Насколько Хармсу было не по душе (или безразлично) это новое наименование, легко увидеть по тому, как он его коверкал, упоминая в своих записных книжках: «Заседание Обэрэриу» (т. 5, кн. 1, с. 184); «В пятницу послать открытки Ермолаевой и Юдину о заседании Обэрэриу» (т. 5, кн. 1, с. 188)<sup>31</sup> — не приживалось оно в его сознании, хотя постепенно в течение 1928 года Хармс к нему, как видно, привык и научился правильно писать.

Вместе с тем (или несмотря на это) по-настоящему дорогие Хармсу автоопределения ему все-таки удалось, так сказать, «протолкнуть»: «левый» в названии театрализованного вечера «Три левых часа» и в статье «Обэриу» (которую стали интерпретировать как манифест группы), где Введенский был охарактеризован как «крайняя левая нашего объединения»,<sup>32</sup> а «чинари» возникли в сценическом (режиссерском) варианте пьесы «Елизавета Бам», написанной Хармсом для вечера «Три левых часа» — двенадцатый «кусоч» ее назывался «Кусоч чинарский».<sup>33</sup>

Таким образом, в течение всего 1928 года и в начале 1930-го (о 1929 годе не сохранилось документальных свидетельств) происходили заседания ОБЭ-

<sup>26</sup> Смена. 1927. 3 апр. № 76.

<sup>27</sup> См.: Jaccard J.-Ph., Устинов А. Op. cit. S. 170.

<sup>28</sup> Бахтерев И. Указ. соч. С. 86—87.

<sup>29</sup> Толмачев Д. Дадаисты в Ленинграде // Жизнь искусства. 1927. 1 нояб. № 44. С. 14.

<sup>30</sup> Бахтерев И. Указ. соч. С. 87. См. выше о подобном неочевидном значении слова «чинарь».

<sup>31</sup> В календаре «Афиш Дома Печати» (1928. № 1) встретим также «ОБЭРИО» — еще одно свидетельство пренебрежения участников к внешней форме наименования своего объединения.

<sup>32</sup> Афиши Дома Печати. 1928. № 2. С. 11.

<sup>33</sup> Stanford Slavic Studies. 1987. Vol. 1. P. 232.

РИУ или выступления от имени этого объединения. В выступлениях участвовало (или планировалось участие) значительное число действующих лиц (не только литераторов, но музыкантов, жонглеров, фокусников и т. п.) — это были в подавляющем числе перформансы, «левые» вечера, в которых публике предъявлялось не столько литературное творчество, сколько зрелище, призванное ее удивить. А собственно членами ОБЭРИУ в конце октября 1928 года, как явствует из записных книжек Хармса, было четыре человека: «Считать действительными членами обэриу: Хармс, Бахтерев, Левин, Введенский» (т. 5, кн. 1, с. 255). Об эфемерности объединения свидетельствует следующая далее запись: «Не надо бояться малого количества людей. Лучше три человека, вполне связанных между собой, нежели больше, да постоянно несогласных» (там же).

После выступления обэриутов перед студентами Ленинградского университета в апреле 1930 года (ни Введенский, ни Хармс, по-видимому, в нем не принимали участия) появилась статья Л. Нильвича с заглавием-приговором «Реакционное жонглерство (об одной вылазке литературных хулиганов)», которая начиналась словами: «Обэриуты — так они себя называют»,<sup>34</sup> и это означало в тогдашней политической ситуации дискредитацию объединения и невозможность его дальнейшего существования.

ОБЭРИУ — вслед за Левым фронтом искусства, Левым Флангом, Флангом Левых и Академией Левых Классиков — на этом прекратило свое существование.

Непредубежденный взгляд на историю попыток Хармса в течение четырех с половиной лет (середина 1925-го — начало 1930-го) создать и пропагандировать собственное литературное объединение не может не обнаружить два принципиальных обстоятельства.

Непременным атрибутом всех внешних перипетий этого процесса (т. е. перемен в наименованиях) было понятие «левого», и Хармс претендовал на то, чтобы сделать такое «левое» объединение универсальным, включив в него не только писателей, но и художников, историков литературы, музыкантов, которых он считал приверженцами «левых» эстетических взглядов. Поэтому, разумеется, после указанной газетной статьи или других критических выступлений Хармс мог или должен был перестать быть обэриутом, т. е. членом завершившего существование формального объединения, но не прекращал в этот момент оставаться «левым» писателем, к каковым он себя все эти четыре с половиной года причислял.<sup>35</sup>

Другое обстоятельство, на которое должно быть обращено внимание: с кем остался Хармс (или кто остался с Хармсом) после прекращения ОБЭРИУ и вообще всей его суесть по поводу создания литературного объединения. Все, что мы знаем о ближайшем творческом, интеллектуальном круге Хармса, указывает на Введенского, Липавского, Друскина — тех, кто вместе с ним с середины 1920-х годов называл себя «чинарями», — а также на Н. Олейникова и Н. Заболоцкого (двое последних присоединились к этому кругу в конце 1925 года, а с 1928 года все названные лица, кроме Друскина, стали сотрудничать в детском журнале «Еж», затем «Чиж», и в Детгизе). О том, что наименование «чинарь» не только не было забыто, но оставалось актуальным, свидетельствует стихотворение Хармса 1930 года «Я в трамвае видел деву...», где так назван Введенский (т. 5, кн. 1, с. 326), и это

<sup>34</sup> Смена. 1930. 9 апр. № 81.

<sup>35</sup> Последующие трансформации творчества Хармса и, напротив, неизменность принципиальных позиций Введенского выразительно характеризует эпизод 1939 года, когда Введенский, прочитав повесть Хармса «Старуха», на вопрос о своем мнении ответил, что он, Введенский, до сих пор не отошел от принципов левого искусства.

же подтверждает Введенский в 1936 году, так аттестуясь на визитной карточке, данной А. Крученых.<sup>36</sup> Еще показательнее глубокую творческую близость названных лиц (нюансы личных взаимоотношений между некоторыми из них в данном случае не существенны) характеризует составленный Липавским текст «Разговоры» — запись бесед, которые они вели в 1933—1934 годах, регулярно собираясь на квартире Липавского или Друскина. И наконец, самым содержательным объектом для изучения степени взаимосвязи тех, кто с 1925 года называл себя «чинарями», является их собственное творчество: дело не просто в том, что все они посвящали друг другу собственные сочинения (это, так сказать, внешнее выражение взаимной приязни), — они вели друг с другом постоянный творческий диалог,<sup>37</sup> единство содержания которого обеспечивалось общностью лексики и мотивов.<sup>38</sup>

Можно, таким образом, сказать, что «чинарство» было для названных лиц неизменным родовым понятием, а остальные, калейдоскопически сменявшиеся наименования — да и то не для всех — видовыми.

Между тем за Хармсом, Введенским, Заболоцким и даже Олейниковым (который был «своим» в кругу «чинарей», но никогда не только не входил формально ни в одно «левое» объединение, но не участвовал ни в одном их коллективном мероприятии) закрепилось наименование «обэриутов».

Разумеется, в первую очередь это произошло потому, что единственным из объединений, о которых шла выше речь, сумевшим составить свой манифест, было ОБЭРИУ. «Чинари» же не удостоили таким подарком будущих исследователей их творчества, а даже проектировавшийся доклад Липавского, который мог бы послужить заменой их программному документу, по-видимому, так и не был написан.

Другой причиной сведения к понятию «обэриутского» всего творчества названных писателей явилось отсутствие до недавнего времени публикаций как самого их творческого наследия, так и какого бы то ни было описания истории формирования и перипетий их взаимоотношений.

Изменение ситуации должно было последовать за публикацией мемуарного очерка Друскина «Чинари»,<sup>39</sup> подробно рассказавшего о том, как сложился этот дружеский круг и какую творческую роль играл в нем каждый из участников. Вследствие этого были сделаны первые попытки откорректировать устоявшееся представление о значимости ОБЭРИУ: «„Обэриу“ для „Чинарей“ было одним из кратковременных промежуточных этапов существования, более широкого и хронологически, и со стороны литературно-философской проблематики»,<sup>40</sup> а также о достоверности описания литературных явлений исключительно через манифесты и декларации тех или иных группировок: «Описание истории литературы через историю сложившегося

<sup>36</sup> Кобринский А. А. «А вообще живу очень плохо...»: К биографии Александра Введенского харьковского периода. (Переписка с Дегиздатом) // *Russian Studies: Ежеквартальник русской филологии и культуры*. 1995. Vol. 1. № 3. С. 247.

<sup>37</sup> Диалогическая форма вообще одна из излюбленных в этом кругу.

<sup>38</sup> Это продемонстрировано в перекрестных комментариях к изданию: «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 989—1069; Т. 2. С. 608—693.

<sup>39</sup> *Wiener Slawistischer Almanach*. 1985. Bd 15. S. 381. Последующие публикации: Аврора. 1989. № 6. С. 103—115; «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. С. 46—64. Первые две публикации воспроизводят разные варианты текста, который Друскин писал на протяжении 1960—1970-х годов, последняя — их контаминация. Другая важная публикация, продемонстрировавшая интеллектуальную атмосферу этого сообщества, — записи бесед его участников, которые вел Липавский, озаглавленные им просто «Разговоры» (Логос. 1993. № 4).

<sup>40</sup> Сажин В. Н. «Чинари» — литературное объединение 1920—1930-х годов (источники для изучения) // Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига, 1988. С. 23.

стандартного набора литературных группировок 20-х годов кажется недостаточным и не всегда истинным».<sup>41</sup>

Содержательное изучение творчества «чинарей» в их взаимосвязи предпринял Ж.-Ф. Жаккар в своей диссертации, где посвятил им отдельную главу.<sup>42</sup>

Между тем в 1994 году появилось крайне противоречивое издание, которое, с одной стороны, заглавием и собственно включенными в него авторами и их произведениями должно было продемонстрировать историко-литературную содержательность ОБЭРИУ как литературного сообщества, но с другой — во вступительной статье и примечаниях — последовательно и здраво опровергало эту идею.<sup>43</sup>

В книгу включены произведения Хармса, Введенского, Заболоцкого, Бахтерева, Олейникова и К. Вагинова. При этом об Олейникове справедливо сказано, что он в ОБЭРИУ не входил, а входивший формально Вагинов был довольно далек от него по существу,<sup>44</sup> что «содержание самого понятия „обэриутское творчество“ представляется весьма расплывчатым»,<sup>45</sup> а между позицией разных членов объединения существовали «глубокие различия»<sup>46</sup> и что вообще ОБЭРИУ напрасно «стало отождествляться с именами бывших „чинарей“». Такое отождествление является суживающим (...).<sup>47</sup> Сказанное не может не вызывать вопроса: какими же научными мотивировками оправдано было издание сборника под таким заглавием, самим фактом своего появления, вопреки разумным рассуждениям во вступительной статье, в очередной раз закреплявшего за включенными в него авторами наименование обэриутов? По-видимому, вопреки фактам и здравому смыслу, одной лишь магией существования манифеста, которым обэриуты заявили о себе накануне их знаменитого вечера «Три левых часа». Вследствие этого неудивительно, что значительно возросшая за последнее десятилетие литература о Хармсе и Введенском пестрит именованьем их обэриутами. Более того, в последние годы в научный обиход введено экзотическое понятие «обэриутизма» как образа их жизни (жизнетворчества).<sup>48</sup>

Остается лишь надеяться, что споры о терминах сменятся в конце концов емким всесторонним исследованием того интеллектуального текста, который создали своим разножанровым творчеством пятеро друзей: Хармс, Введенский, Липавский, Друскин и Олейников.

<sup>41</sup> Сажин В. Н. «...Сборище друзей, оставленных судьбою» // Тыняновский сборник. Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 194. См. также: Jaccard J.-Ph. Чинари // Russian Literature. 1992. XXXII. P. 77—94.

<sup>42</sup> Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern, 1991. P. 133—207 (Slavica Helvetica. Vol. 39); см. также: Jaccard J.-Ph. Чинари. P. 77—94.

<sup>43</sup> Поэты группы «ОБЭРИУ». СПб., 1994. (В-ка поэта. Большая сер.)

<sup>44</sup> [Преамбула к примечаниям] // Там же. С. 533.

<sup>45</sup> Мейлах М. «Я испытывал слово на огне и на стуже...» // Там же. С. 19.

<sup>46</sup> Там же. С. 27.

<sup>47</sup> Там же. С. 12.

<sup>48</sup> Мейлах М. К чинарско-обэриутской контроверзе. С. 99.

© ГАНС ГЮНТЕР (ФРГ)

## ОСТРАНИЕ — БРЕХТ И ШКЛОВСКИЙ

Имена Шкловского и Брехта тесно связаны с возникновением и распространением одного из ключевых терминов искусства авангарда. Несмотря на то что о точках соприкосновения между обоими авторами не раз шла



речь,<sup>1</sup> исследователи концепций остранения формальной школы и эпического театра Брехта шли отдельными путями, и сопоставительного анализа не получилось. В центре внимания большей частью находились вопросы терминологии, хотя именно терминология являлась поводом для известной путаницы.

После выхода в свет в 1955 году книги Виктора Эрлиха о русском формализме западные авторы высказали предположение, что брехтовский эффект остранения («V-Effekt») восходит к остранению Шкловского.<sup>2</sup> Для советской критики мысль о зависимости известного марксистского драматурга от формализма была неприемлемой. Сам Шкловский упоминает «прием отчуждения» Брехта в связи с творчеством Толстого под заголовком «Обновление понятия»,<sup>3</sup> но не проводит генетической линии от раннего формализма к немецкому автору. Примечательно, однако, что Шкловский после абзаца о Брехте непосредственно переходит к повести «Холстомер» Толстого, анализ которой занимает видное место в знаменитой статье «Искусство как прием» 1916 года. Здесь несомненно скрывается намек на преемственную связь, которую он не хотел или не мог назвать эксплицитно.

В статье Шкловского, как и вообще в русских переводах Брехта, «Verfremdung» переводится как «отчуждение». Но здесь возникает проблема: этот термин, собственно говоря, соответствует немецкому «Entfremdung», центральному понятию философии Гегеля и Маркса. Сам Брехт сначала пользовался исключительно словом «Entfremdung» и лишь позднее перешел на «Verfremdung». Это произошло в 1936 году, после того как он годом ранее в Москве познакомился с китайским актером Мей Лан-Фангом и концепцией остранения Шкловского.<sup>4</sup> Московский опыт нашел отражение в статье Брехта «Эффекты остранения в китайском театральном искусстве».<sup>5</sup>

При передаче «Entfremdung» и «Verfremdung» через одно и то же слово «отчуждение» терминологический сдвиг, произошедший у Брехта, остается не отслеженным.<sup>6</sup> Нам кажется, что в использовании «отчуждения» в русских переводах Брехта все еще продолжается идеологический маскарад, который Шкловский тогда не рискнул нарушить. По сути следовало бы переводить брехтовский термин словом «остранение».<sup>7</sup>

Дело, однако, не столько в терминологии, сколько в сопоставлении двух концепций остранения. Прежде всего бросается в глаза известная асимметрия. Она обусловлена тем, что один из авторов — критик и теоретик литературы, а

<sup>1</sup> Lachmann R. Die Verfremdung und das Neue Sehen bei Viktor Šklovskij // Poetica. 1970. № 3; перепеч. в кн.: Helmers H. (Ed.). Verfremdung in der Literatur. Darmstadt, 1984.

<sup>2</sup> См. в кн.: Helmers H. (Ed.). Op. cit.

<sup>3</sup> Шкловский В. Повести о прозе. М., 1966. Т. 2. С. 298—307.

<sup>4</sup> Ср.: Hecht W. Brecht Chronik 1899—1956. Darmstadt, 1997. S. 439—440. Клопф пишер, что с 1930 года Брехт употребляет «Entfremdung», а с 1936 года «Verfremdung», причем до 1940 года оба понятия встречаются попеременно (Kloppf J. Brecht-Handbuch. Theater. Eine Ästhetik der Widersprüche. Stuttgart, 1980. S. 378—379).

<sup>5</sup> Согласно комментарию полного издания сочинений Брехта, этот текст является «первым письменным свидетельством об употреблении понятия „Verfremdungseffekt“». Показательно, что в английском варианте под названием «The Fourth Wall of China» 1936 года «Verfremdungseffekt» переводится как «effect of disillusion», что подчеркивает антииллюзию; нистскую установку Брехта (Brecht B. Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Berlin; Weimar; Frankfurt, 1988—1993. Bd 22. S. 959. Далее ссылки на это издание даются в тексте с указанием тома и страницы).

<sup>6</sup> Поэтому Фрадкин предлагает различать гегелевский термин «отчуждение» и брехтовский «о-чуждение» (Фрадкин И. М. Вертольд Брехт. Путь и метод. М., 1965. С. 136). «Очуждение» употребляет также Этקיнд (Этקיнд Е. Вертольд Брехт. Л., 1971. С. 104).

<sup>7</sup> Как отмечает Лакман (Lachmann R. Op.cit. S. 248, прим. 80), такое предложение мы находим впервые у И. Ревзина. В. Пронин в своем введении к новому переводу Брехта считает «остранение» и «отчуждение» эквивалентами.

другой — драматург и режиссер. Отсюда следует, что оба автора по-разному оценивают как сам прием остранения, так и его объекты и функции.

Исходные точки Брехта и Шкловского сильно различаются. У Шкловского на переднем плане находится «воскрешение слова», о котором уже шла речь в одноименной статье 1914 года. Целью является создание поэтического языка, принципиально отличающегося от автоматизированного практического языка. Термин «остранение», который возникает лишь позднее в статье «Искусство как прием», означает именно выведение слова из автоматизации. Интенция Шкловского оказывается более пластичной, если учесть истоки его мысли — установку футуристов на конструирование нового поэтического языка (особенно последовательно выраженную в творчестве Хлебникова), противопоставление «слова-термина» и «слова-плоти» в статье «Магия слов» Андрея Белого или представление Анри Бергсона о де-автоматизации как отказе от практического взгляда на вещи.<sup>8</sup>

Брехт как деятель театра не претендует на описание поэтических структур, его волнует в первую очередь воздействие на зрителя. Театральное искусство Брехта сформировалось уже во второй половине 20-х годов — с одной стороны, под влиянием Эрвина Пискатора, а с другой — русского авангарда, с которым он познакомился, по всей видимости, через Сергея Третьякова. Эпический театр должен был выполнять функцию противостояния против вчувствования аристотелевского театра с его представлениями о мимесисе и катарсисе. Цель новой техники, по словам Брехта, — «ввести вместо вчувствования остранение» (т. 22, с. 554).

В то время как идея остранения у Шкловского основана на радикальном разъединении поэтической и практической функций языка с соответствующим способом восприятия реальности, брехтовский «V-Effekt» выражает противоположную установку, которую можно охарактеризовать бахтинским термином «диалогичность». Этот принцип осуществляется на самых разных уровнях — во взгляде актера на изображаемых персонажей пьесы, в смешении дискурсов драмы и прозы, но также и в плане отношений эстетического и практического опыта. С некоторой долей упрощения можно утверждать, что если представления Шкловского в соответствии с художественной практикой футуристов сводятся к монологизации слова, то концепция Брехта отличается тенденцией к разноголосию. Шкловский подчеркивает отличие художественного текста от языка и мироощущения обыденности, а Брехт стремится к активному взаимодействию искусства и повседневного опыта.

В «Кратком описании новой техники актерской игры, вызывающей эффект остранения» мы находим список диалогических приемов, характерных для эпического театра. Центральное место занимает правило: актеру на сцене не нужно «полное перевоплощение» — «Он не Лир, не Гарпагон, не Швейк, он показывает этих людей» (т. 22, с. 643). Актер подходит к своему тексту «не как к импровизации, но как к цитате» (там же). Имитируя чужие черты лица, он должен не стирать собственные, но «показать пересечение выражения обоих лиц» (т. 22, с. 740). Жест показывания вызывает дистанцирование по отношению к поступкам и высказываниям изображаемых персонажей. Остранение приводит не к вытеснению своеобразия персонажа, не к полному отсутствию эмоций, а к эмоциям, которые «не идентичны с эмоциями изображаемого лица» (т. 22, с. 205). Противоречие между вчувствованием и дистанцированием обостряется и таким образом сознательно делается элементом изображения. Подчеркивание противоречивости и диа-

<sup>8</sup> Curtis J. Bergson and Russian Formalism // Comparative Literature-28. 1976. № 2. P. 109—121.

лектичности через жест показывания и цитирования эпического театра вполне соответствует диалогическому принципу Бахтина.

Другие приемы, служащие дистанцированной передаче слов изображаемых персонажей, — перевод в третье лицо, чтение вслух ремарок и комментариев или использование прошедшего времени вместо настоящего. Это приводит, по квазибахтинскому выражению Брехта, к «сталкиванию двух интонаций» (т. 22, с. 644) — персонажа и актера. Дистанцирование достигается и с помощью историзации событий: поступки, эмоции и страсти показываются не как общечеловеческие, а как принадлежащие определенной эпохе.

Приводимые параллели эпического театра с теорией Бахтина нельзя понимать в том смысле, что эпическое у Брехта идентифицируется с эпическим жанром Бахтина, обозначающим передачу завершеного прошлого. Брехт, наоборот, стремится к прозаизации театра в смысле его приближения к жанру романа. Драматургу рекомендуется поступать подобно романисту, который не очищает язык от чужих интенций, т. е. не устраняет стоящие за речевым поведением персонажа языковые и идеологические характеристики, а строит свой стиль на расщеплении языка, располагая слова «на разных дистанциях от последнего смыслового ядра».<sup>9</sup> В связи с этим не раз указывается на образец документальной манеры Альфреда Дёблина. У Брехта эпизация относится к смешению дискурсов, к перемещению от «воплощения» к «повествованию» (т. 22, с. 109). Драматург должен учиться у романиста способу показа «противоречивых черт характера персонажей» (т. 15, с. 328).

Основной моделью эпического театра является написанная в 1938 году «Уличная сцена», в которой очевидец автомобильной аварии демонстрирует толпе, как произошел несчастный случай. Само действие разыгрывается не на глазах у зрителей, а рассказывается задним числом. Актер не должен забывать, что он не «демонстрируемый», а «демонстрирующий». Цель этой сцены — не слияние «демонстрируемого» и «демонстрирующего» и не «что-то третье, не содержащее противоречий с расплывающимися контурами» (т. 16, с. 553). Здесь Брехт также подчеркивает, что взгляды и чувства демонстрирующего и демонстрируемого, пользуясь терминологией Бахтина, «не однонаправлены» («nicht gleichgeschaltet»).

Эпический театр отличается не только разнонаправленным, двухголосным словом, но и особенной трактовкой фабулы. В этом пункте обнаруживаются наглядные соответствия с формалистической теорией сюжета. Интерес Шкловского к проблематике сюжета в статье «Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля» возникает на втором, «синтагматическом» этапе развития формализма, который сменяет редукционистскую модель анализа поэтического языка.<sup>10</sup> В названной работе Шкловский описывает такие приемы, как параллелизм, повтор, сдвиг, ступенчатость, торможение и т. д., служащие повышению осязимости фабульного материала.

Размышления Брехта о «целостности композиции всех жестов действия» (т. 22, с. 92) находят свое отражение прежде всего в «Малом органоне» (1948). «Основной жест», лежащий в основе любого происшествия, в определенном смысле можно уподобить формалистическому понятию мотива, обозначающему основную единицу действия. Актер «осваивает» фабулу, излагая материал жестов, причем фабула «как целое дает ему возможность сочетать противоречия» (т. 22, с. 91). «Главной задачей театра является изложение фабулы и ее воплощение с помощью соответствующих приемов остранения»

<sup>9</sup> Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

<sup>10</sup> Ханзен-Лёве О. А. Русский формализм. Методологическая реконструкция развития на основе принципа остранения. М., 2001. С. 167—263.

(т. 22, с. 94). При этом Брехт, подобно Шкловскому, имеет в виду затруднение фабулы: «Зрители вовсе не должны быть низвергнуты в драматическую фабулу как в реку, которая понесет их, швыряя то в одну, то в другую сторону. Поэтому необходимо отдельные события драмы связывать между собой так, чтобы узлы были очевидны; события не должны следовать одно за другим неприметно; нужно, чтобы в промежутках между ними могло родиться суждение. (...) Таким образом, отдельные части фабулы нужно тщательно согласовать между собой, придав каждой из них внутреннюю структуру, так сказать, маленькой пьески внутри большой пьесы» (т. 22, с. 694).<sup>11</sup>

Прерывание потока фабулы бросающимися в глаза «узлами» и состыковка частей напоминают мысль Толстого о сцеплении мотивов в романе «Анна Каренина», на которую Шкловский ссылается в своей теории сюжета. «Поток событий», которому присуще что-то «неясное, неотчетливое», как поясняет Брехт в другом месте, должен быть «остранен как целое, как поток» и тем самым должен быть «выставлен как что-то с трудом преследуемое, бесследное, хотя и оставляющее следы» (т. 22, с. 221).

Особенное внимание уделяется приемам скрепления отдельных частей фабулы. Так как «презентация фабулы как абсолютного целого» в композиции аристотелевского театра усиливает момент «обмана зрителя» (т. 22, с. 701), конфронтация частей с соответствующими отрывками жизни оказывается трудной для восприятия. В театре остранения, напротив, фабула разворачивается «с перерывами», так что отдельные относительно самостоятельные части ее могут быть соотнесены с соответствующими реальными происшествиями. К самым важным средствам дисконтинуума фабулы причисляется введение кино в театр, восходящее к Эрвину Пискатору. Фильм в этой связи появляется не случайно, ибо с ним связан монтаж, который представляет существенный момент эпизодии театра (ср.: т. 22, с. 613). И здесь Брехт ссылается на утверждение А. Дёблина, что «эпiku, в отличие от драмы, можно, так сказать, разрезать на отдельные куски, которые этим не лишаются своей жизнеспособности» (т. 22, с. 108). Подобным образом, по Брехту, должен поступать драматург, подменяя «незаметное скольжение сцен» разрезанием «на маленькие самостоятельные куски», так что «продвижение действия становится более скачкообразным» (т. 22, с. 747).

Процитированные высказывания Брехта говорят о том, что он придавал большое значение конструктивному применению приемов прерывания потока сюжета. Но при всей схожести между теорией сюжета Шкловского и брехтовской композицией фабулы нельзя не заметить, что остраняющие средства у обоих авторов служат разным целям. В то время как у Шкловского доминирует мысль о восстановлении эстетического ощущения, Брехта интересует, помимо эффекта удивления, возможность интеллектуальной интервенции зрителя, «вмешательства» суждения. Здесь различия двух концепций выступают особенно ярко. Согласно раннему Шкловскому, задача искусства состоит в том, чтобы вернуть ощущение жизни с целью сделать «камень каменным». Виталистический импульс восстановления ощущения жизни, который вначале чувствуется довольно сильно, впоследствии уступает место формальному анализу художественных приемов. По мере их «умирания» они нуждаются в постоянном «воскрешении». Остранение становится мотором авангардной деканонизации. Отношение Брехта к классике иное, поскольку он стремится к испытанию классического репертуара и взятию его под сомнение. Средства остранения открывают для него «широкий подход к живым произведениям драматургии других времен», причем

<sup>11</sup> См. также: Брехт Б. О театре. Сборник статей. М., 1960. С. 202.

избегаются как «разрушительная актуализация», так и «приемы музееализации» (т. 22, с. 556).

В отличие от примата теории эстетического восприятия у русского формалиста, Брехт акцентирует познавательную функцию, критическое вмешательство рационального принципа в эмоциональные процессы, разыгрывающиеся на сцене. Введение приемов остранения, однако, должно не вытеснять эмоциональные элементы, а ломать и прерывать или, говоря языком формалистов, затруднять и тормозить их. В эпическом театре «любопытство к развязке» подменяется «любопытством к ходу действия» (т. 24, с. 85). Дело не в самодовлеющем процессе восприятия, а в прерывании фабулы, создающем возможность критической интервенции разума. Драматург-марксист стремится к «познанию для того, чтобы вмешаться» (т. 16, с. 682).

Когда формалисты говорят о выведении вещей из автоматизма восприятия, понятие вещи означает как реалии жизни, так и «сделанные вещи» искусства. Эта двусмысленность не случайна и коренится в футуристической концепции вещи. Формалистов интересует искусство как «способ пережить деланье вещи», в то время как отношение искусства к реальным вещам в дальнейшем развитии формальной теории исчезает из горизонта исследователей. Если Брехт говорит об объекте остранения, он всегда имеет в виду реальные вещи. Согласно ему, эффект остранения состоит в том, «что вещь, которую нужно довести до сознания и на которую требуется обратить внимание, из привычной, известной, лежащей перед нашими глазами превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собою разумеющееся в известной степени становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы потом стало более понятным. Чтобы знакомое стало познанным, оно должно выйти за пределы незаметного; нужно порвать с привычным представлением о том, будто бы данная вещь не нуждается в объяснении» (т. 22, с. 655).<sup>12</sup>

Если, например, смотреть на часы не только для того, чтобы установить время, они во многих отношениях оказываются «удивительным механизмом» (т. 22, с. 256). Показательно сравнение камня, который с помощью искусства делается каменным, у Шкловского с часами Брехта. Шкловского интересует восстановление ощущения вещи, в то время как «эффект остранения» Брехта нацелен на понимание «удивительного механизма». Оппозиция знакомого и осознанного отсылает к Гегелю, из философской мысли которого берет свой исток диалектическая формула Брехта: «Остранение как понимание (донимать — не понимать — понимать), отрицание отрицания» (т. 22, с. 401). Реальность предстает не в виде эстетически ощутимых вещей, как у Шкловского, а как динамический процесс, в который можно вмешиваться и на который можно оказать влияние.

Так как вмешательство в реальность предполагает познание, события на сцене должны носить характер научного эксперимента, быть «наглядным обучением для нового видения вещей» (т. 21, с. 304). Не случайно Брехт говорит о театре научного века и часто пользуется сравнениями из научной сферы при описании эффекта остранения. «Удивление и любопытство» (т. 21, с. 534), которые эпический театр должен вызывать у зрителя, отсылают не только к эстетической установке, но в первую очередь к точке зрения, характерной для научного наблюдателя природы: «Для того чтобы постичь вещь, они делают вид, что не постигают ее; для того чтобы открыть законы, они сопоставляют происшествия с традиционными представлениями; этим они выдвигают яркую особенность изучаемого явления» (т. 22, с. 217).

<sup>12</sup> Там же. С. 158.

Плодотворность испытующего научного взгляда заключается как раз в его наивности. Поэтому «наивность», или «простоту», с полным правом можно считать основной категорией эпического театра.<sup>13</sup> Диапазон видов наивного как приема остранения, показывающего вещи вне конвенциональной функции, очень широк. Можно вспомнить, например, о разных формах художественного инфантилизма и примитивизма,<sup>14</sup> о детской перспективе у Клее, Кандинского и многих других художников модерна, о формах культурной наивности, как они проявляются в критическом освещении общественных конвенций у Толстого, или о «непонимании» чужой культуры в таких произведениях, как например «Персидские письма» Монтескье. Брехт развивает свой собственный вариант наивности — притвориться незнающим для того, чтобы провоцировать понимание у зрителя. Правда, брехтовская хитрая простота нередко довольно прозрачно служит дидактическим целям.

При всем различии в определении функции остранения, у позднего Шкловского обнаруживаются известные точки соприкосновения с Брехтом. Его заметки «Обновление приема» производят впечатление, будто он обязан брехтовскому эффекту остранения определенными самокритичными оценками. Здесь мы, очевидно, имеем дело не только с тактическим маневром или уступками господствующему советскому учению (как иногда подозревают). На новое понимание отношения между искусством и опытом реальности указывает констатация Шкловского, что остранять и возвращать ощущению «можно только существующее в действительности и уже почувствованное».<sup>15</sup> Далее он признает, что «стилистическое средство давал как конечную цель искусства, лишая тем самым искусство его истинной функции».<sup>16</sup> Когда он возвращается к примерам из повести «Холстомер», этически-критическую функцию которой он в свое время вынес за скобки, в этом можно увидеть переоценку ранних взглядов под влиянием Брехта.

В статье под заглавием «О новом видении» Шкловский наконец формулирует почти в духе немецкого драматурга: «Мир познается нами в его движении — в снятии старых отношений».<sup>17</sup> Динамика искусства соотносится с динамикой восприятия реальности в том смысле, что искусство поправляет наши устаревшие представления о ней. Шкловский, который изначально был ярким представителем аристотелевской линии остранения, направленной на обогащение художественного приема, приближается здесь к платонической традиции, которая через «снятие покровов», т. е. через отмену конвенциональных и ложных представлений, стремится продвинуться к самой сути явлений.<sup>18</sup> И Брехт замечает, что искусство разрушает схематизм мышления через разложение само собой разумеющегося и переход к «урау-

<sup>13</sup> Остранение и наивность не надо считать конкурирующими терминами (противоположное мнение см.: *Schöttker D. Bertolt Brechts Ästhetik des Naiven. Stuttgart, 1989*). Категория остранения является более общей, объемной, в то время как наивный взгляд издавна был классическим примером острающей перспективы. Родственным явлением оказывается «неостранение», о котором пишет Меерсон (*Меерсон О. «Свободная вещь»*). Поэтика неостранения у Андрея Платонова. Беркли, 1997) в связи с творчеством Платонова. Неостранение состоит в том, что повествователь не дистанцируется от детски-наивного подхода персонажа, когда он рассказывает о чем-то шокирующем, чудовищном, как будто это что-то нормальное, повседневное.

<sup>14</sup> Бенчик Ж. Инфантильное как эстетическая категория // *Russian Literature. 1996. XL—I. P. 1—17.*

<sup>15</sup> Шкловский В. Указ. соч. С. 305.

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Там же. С. 446.

<sup>18</sup> Гюнтер Х. Остранение — «снятие покровов» и обогащение приема // *Russian Literature. 1994. № 36. С. 13—21.* К традиции остранения, направленного на познание идеи, сути явления, примыкают такие авторы, как Шопенгауэр, Толстой и литературный критик Воронский; подобные взгляды можно также найти у Вюрингера или Кандинского.

мению»: «Корректировать или подтвердить собственный опыт индивидуума, то, что он брал от общества. Изначальный акт открытия повторяется» (т. 22, с. 699).

Частичное совпадение взглядов позднего Шкловского и Брехта указывает на то, что обе концепции, несмотря на асимметрию отправных точек и различные теоретические доминанты обоих авторов, тесно переплетены, освещают и дополняют друг друга. Теоретику формализма мы обязаны решающими шагами в сторону анализа основного механизма остранения и описания известных приемов на уровне стиля и сюжета, причем в понимании остранения преобладает «отрицательный момент». <sup>17</sup> Эстетическая функция появляется в редуцированной форме, прежде всего нацеленной на исключение практических функций и на восприятие дифференциальных ощущений. <sup>18</sup>

Остранение у Шкловского в своем более раннем варианте задумано мнoлогически, поскольку деавтоматизация направлена на смену старых форм ощущаемой новой формой. Старое противопоставляется новому, но диалога между ними нет. Брехт вводит элементы диалогичности на разных уровнях — как диалог актера с голосом и жестами изображенного персонажа, как диалог драматического и прозаического жанров, диалог между повседневным опытом и корректирующим его эффектом остранения и, наконец, как диалог с традицией. Диалектику и раскрытие противоречий в театре Брехта обычно понимали в смысле гегелевской и марксистской философии. Но в контексте его подробных рассуждений о технике остранения диалектика обнаруживает свою другую сторону — диалогичность. Правда, надо сделать оговорку, что у Брехта с диалогичностью эпического театра нередко вступает в конфликт его дидактическая тенденция.

<sup>19</sup> *Медведев М.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 85.

<sup>20</sup> *Lachmann R.* Op. cit. S. 235.

© В. Ю. ВЬЮГИН

## ИНОСКАЗАНИЕ ЗАУМИ: «АВАНГАРД» В «КИКЕ И КОКЕ» ХАРМСА

Можно представить два крайних подхода к пониманию того, что такое «русский литературный авангард», <sup>1</sup> как, впрочем, и любое явление подобного рода: подход «институциональный» <sup>2</sup> — по принадлежности или близости к определенной группе или группам — и собственно эстетический, подразумевающий поиск некоторой специфики одной совокупности произведений искусства на фоне других. В принципе их легко противопоставить, но на практике они далеко не всегда различаются. Между тем они демонстрируют две разные логики со своими далеко не совпадающими presupпози-

<sup>1</sup> Допустимы, разумеется, и другие подходы. Например, радикально негативные: «...определение этого понятия дать невозможно» (*Кобринский А. А.* Неустановленный авангард // Дружба народов. 2003. № 9. С. 213). Вероятно, следует согласиться с тем, что не всякий подход требует определения. — лишь сама исследовательская интенция задает такую необходимость.

<sup>2</sup> Пожалуй, книга Питера Бюргера «Теория авангарда» (*Bürger P.* Theorie der Avantgarde. Frankfurt am Main, 1974) может быть названа в качестве знакового выражения такого подхода.

циями и ведут к разнохарактерным выводам. Их смешение приводит к таксономическому противоречию, которого вполне можно избежать, приняв всецело одну из названных точек зрения, но которое ни в коем случае нельзя снять: названное противоречие отражает реальное положение вещей и как раз поэтому заслуживает внимания.

В предлагаемой работе предпочтение отдается эстетическому взгляду на литературу, — что в связи со сказанным выше не совсем тавтология. Оставляя в стороне вопрос о каком-либо методологическом первенстве и тем более не желая вдаваться в детали диалога, подобного тому, что развернулся в свое время между Пановски и Мангеймом,<sup>3</sup> позволим себе признать, что даже самая «чистая» социология, вторгаясь в сферу искусства, не может избежать «эстетического суждения»<sup>4</sup> в том смысле, как его принимали и до эпохи Маркса, Дюргейма и — пропуская многие имена — самого Бурдьё. Другое дело, что оно, это суждение, часто и по необходимости весьма наивно, поскольку не подвергается достаточной рефлексии: на нее просто не остается ни места, ни времени.

В самой литературной критике, когда речь заходит о границах и сути авангарда, также легко различимы две позиции: «традиционалистская» (что никак не означает «плохая»), использующая привычные и поэтому легитимные без всяких теоретических экспликаций техники конструирования литературной истории, и, условно говоря, «инновационная», пытающаяся «встроить» авангард в концептуально новую эволюционную схему. Стратегии второго рода следовали в своих изысканиях И. П. Смирнов и Р. Дёринг или, например, Б. Гройс, хотя нельзя быть уверенным, что Гройс действовал всецело на поле эстетики.

Настоящая работа тоже требует хотя бы минимальных теоретических экспликаций. Концепция, которая должна сыграть в ней роль основания, сложилась из попыток суммировать частные наблюдения над поэтикой русской литературы первой половины XX века.<sup>5</sup> Ее нельзя признать абсолютно новой.<sup>6</sup> Расширяя объем соответствующих понятий, она всего только актуализирует несколько терминов, которым обычно придают локальное значение. Несомненно, границы понятий при этом «размываются», но, во-первых, как уйти от абстракции, когда речь идет об обобщении очень разных вещей, а во-вторых — взятые даже в узком смысле, они довольно подвижны и варьируются от одной поэтологической или риторической системы к другой, так что говорить о какой-либо категориальной строгости и устойчивости приходится лишь с оговорками.

Мы рассмотрим один из признанно авангардных текстов, а затем попытаемся представить этот опыт в более широкой перспективе. Deskриптивные термины, на которых делается акцент в ходе анализа, поначалу могут показаться излишними. Так оно и было бы, если бы речь шла о самостоятельном

<sup>3</sup> Статья Харта не слишком давно вновь привлекла к нему внимание: *Hart J. Erwin Panofsky and Karl Mannheim: A Dialogue on Interpretation // Critical Inquiry*. 1993. Vol. 19. № 3.

<sup>4</sup> То есть суждения о вкусе или, точнее, суждения об эстетическом суждении, которое, поскольку оно относится к области логического, концептуально и не исчерпывается эмпирикой, не заменить никакими социологическими наблюдениями или культурно-антропологическими исследованиями. Напротив, рефлексия по поводу эстетики, латентно или явно, часто задает модели для последних.

<sup>5</sup> См., например: *Вьюгин В. Ю. Между двух молчаний: об иносказании А. Платонова // Русская литература*. 2004. № 4. В этой статье более подробно изложены общие посылки предлагаемого подхода.

<sup>6</sup> Чтобы не вдаваться в историю вопроса — «Мимезис» Ауэрбаха с изначальным противопоставлением библейского и гомеровского сказаний как нуждающегося и не нуждающегося в истолковании может послужить здесь ориентиром.



имманентном прочтении текста. Но они необходимы, чтобы поместить пример в контекст упомянутой концепции и подготовить обсуждение большего круга явлений.

### Презумпция смысла

На первый взгляд, интерпретация «заумного» текста должна быть столь же бесцельной, как и сам текст. Достаточно признать за ним некоторую музыкальность и суггестивность, установить его существование и, наконец, воспроизвести. Однако пока он все же остается текстом и претендует на место в литературном ряду, он не может избежать попыток осмысления. В таком заявлении нет ничего отвлеченного и внеисторичного. В конце концов шок, производимый на публику авангардом, был связан не только с жестом художника, но и с его текстом. А эпатажное ношение котелка, раскрашивание лиц и драки вместо тихих бесед у зеленой лампы (как, впрочем, и последние) все же не исчерпывают искусства: должна существовать некая *формальная*, воспринимаемая в связи с искусством привязка к искусству — хотя бы осуществляемое стремление личности утвердиться в нем. При всей «авангардности» формы Хармс выбирает ее из области литературы. Он опирается на литературную традицию со всей ее порочной и банальной осмысленностью уже потому, что отвергает ее.

Как ни парадоксально, но бесконфликтный отказ от интерпретации заумных текстов видится результатом более поздней критической рефлексии, относящейся ко времени, когда авангард как явление уже состоялся и занял свое место в истории. Это, так сказать, явление «неоавангарда». <sup>7</sup> Рецепция же современная авангарду, либо в положительном, либо в отрицательном смысле заинтересованная, не могла не воспринимать «заумную» литературу на фоне, фигурально выражаясь, «умной» (в нарративном отношении более или менее связной, понятной и привычной): она ожидала смысла от литературы *вообще*, в то время как теперь, с приходом авангарда, ожидать его следовало бы лишь от *определенного рода* литературы.

Ясно, что обыкновенный читатель не удосуживал себя какого-либо рода анализом, чтобы вынести свой приговор. Ему достаточно было лишь общего впечатления, чтобы ответить на пощечину общественному вкусу. Но даже общее впечатление причастно к смыслу; в истории литературы авангард попадает неизменно лишь благодаря усилиям его осмыслить, наполнить значением, — неважно, к каким результатам, положительным или отрицательным, они приводят.

Предлагаемое прочтение Хармса — попытка разобраться, каким образом его абсурдный текст связан с литературой, неизменно требующей хоть какого-то понимания, попытка поместить «авангард» Хармса в определенный литературный ряд, представив под новым углом зрения то, что по этому поводу уже известно.

После опыта рецептивной эстетики сложно говорить о восприятии вообще, о смысле как таковом. Приходится отдавать себе отчет в том, кто и как воспринимает, понимает, толкует. Другими словами, приходится моделировать читателя. В нашем случае им станет не «имплицитный читатель», воплощающий, по Изеру, способность реализовать все, что содержит в потенциале литературное произведение, а, напротив, читатель профанный по от-

<sup>7</sup> «Бесконфликтность», правда, достигалась и такими решительными манифестациями, как «Против интерпретации» Сьюзен Зонтаг, где «неоавангардный» принцип чтения распространен на искусство в целом.

ношению к авангарду. Его основное качество, его «профанность», как раз и состоит в том, что он ожидает от литературы смысла и имеет очень малое представление о сверхинтеллектуальном «заумном» горизонте, которым гипотетически обладает сам автор. Такой читатель, только-только обученный литературе символизмом,<sup>8</sup> достаточно знаком с ней, чтобы использовать тривиальные приемы чтения поэтического текста. От не слишком понятного, «трудного» текста он ждет аллегорий, намеков, аллюзий и символов; за тем, что сказано, он готов увидеть иной смысл.

### Корень смысла и грамматика иносказания

Одно основное понятие предлагается для того, чтобы поместить «Кику и Коку» в литературный ряд, не совсем совпадающий с общепринятой топологией и демаркацией литературы, — понятие *иносказания* в самом неопределенном и простом смысле этого слова и лишь с некоторыми уточнениями, которые будут сделаны чуть позже.

Вначале, следуя первому из упомянутых ранее способов «апроприации» авангардного произведения, воспроизведем его:

#### КІКА И КОКА

<p>I</p> <p>Под лóготь Под кóку фуфú и не крѣкай не могуть</p> <p>фанфáры ла-апошить дебáсить</p> <p>дрьнь в ухо виляет шаплé ментершúла кагык буд-то лошады кагык уходырь и свѣщ жвѣкавѣет и воет собака и гонѣтся лѣстья сюды и туды</p>	<p>А с нѣба о хрѣщи все чаще и чаще звильнѣт ви ва вувоу и мрѣтся в углѣнь</p> <p>С пинѣжек зирѣли потѣнутя кóкой под логоть не фукай! под кóку не плюй! а если чихнѣтся губáстым саплѣном то кѣка и кóка такой же язык.</p> <p>II</p> <p>Черукѣк дощѣным шáгом осклáбѣя в улыбку кѣку распушить по ветровулу! разбежаться на траву обсусаленная фѣга</p>	<p>буд-то кѣка на парбм буд-то папа пилигри- мом на камету ускакал áу деáу дербадыра áу деáу деррабáра áу деáу хахетѣти Мбнна Вáнна хочет пить.</p> <p>III</p> <p>шлѣп шляп шлѣп шляп шлѣп шляп шлѣп шляп.</p> <p>ВСѢ</p> <p>(1925)<sup>9</sup></p>
--	---	---

<sup>8</sup> Сосредоточимся намеренно на этой модели читателя «эпохи символизма», «читателя-символиста», мысли авангард как противодействие прежде всего именно символизму — той актуальной литературной реальности, на фоне которой и появляется авангард.

<sup>9</sup> Хармс Д. Полн. собр. соч. СПб., 1997. Т. 1. С. 33. Далее ссылки на это издание даются с указанием тома и страницы сокращенно: Основные тома — ПСС; Записные книжки — ЗК; Незданный Д. Хармс — НХ. «Кика и Кока» выверено по рукописи (ИРЛИ. Ф. 291. Оп. 21. № 121. Л. 9 об. — 10); вместо «ф» Хармс использует «ф». Это стихотворение Хармс представил, наряду с другими, при поступлении в Союз поэтов, обозначив весь корпус текстов «Направление взирь зауми» (там же, л. 1). Анализ данной конкретной рецептивной ситуации не входит в задачи статьи, в ее центре — модели более общего характера. Однако мнения двух внутренних рецензентов от Союза, Н. Тихонова и К. Вагинова, возможно, имеет смысл привести: «Представить на

*Иносказание* нельзя рассматривать вне сказания. Никакого гностического разрыва между ними не существует. Это уровни одного и того же текста, а точнее, уровни восприятия или зависимые друг от друга точки зрения на один и тот же текст. Необходимо одно условие, чтобы иносказание обнаружило себя в тексте: о его присутствии нужно знать. Не о его смысле — иначе оно снова стало бы сказанием, — а о его существовании. Такое знание обретается двумя путями, которые на практике всегда связаны, несмотря на то что один из них обычно превалирует. Первый путь — внешний источник, конкретная коммуникативная ситуация, убеждающая читателя в том, что *сказание* не единственно в тексте. Второй — имманентные особенности текста, а проще говоря, любая алогичность, наличие семантических лакун, которые требуют восполнения. Уточним: пусть *сказанием* будет то, что понятно сразу, а *иносказанием* — то, о чем нужно догадываться, т. е. то, что понятно не сразу, но может быть понято по размышлении.

И еще одно уточнение по поводу «конструирования» читателя и его отношения к тексту. Статус непонятого этот текст обретает в глазах читателя отнюдь не только из-за незнания эпохи: Хармс непонятен потому, что нарушает многие правила поэтического языка (именно поэтического — аномальность в отношении к естественной грамматике играет подчиненную роль). Это следует повторить, чтобы указать на первую причину, по которой Хармс герметичен. Как быть читателю, когда он сталкивается с таким текстом? Или бросить читать, или сосредоточиться на понятном: связать то, что понятно, понять как целое то, что понятно в некоторых частях.

Во всем стихотворении беспорядочны (т. е. *понятны сразу*, несмотря на окружение) только несколько мотивов и соответственно синтагм, грамматически мало связанных и поэтому адекватно воспроизводимых простым перечислением. Собственно, это и есть, при всей его бессвязности, *сказание* данного текста. С некоторыми оговорками в нем нет ничего иного, что могло бы претендовать на такое название.

Впрочем, между мотивами, выраженными *сказанием* «Кики и Коки», все же имеется семантическое единство. Несущественная перефразировка позволяет привести их к нескольким парадигмам опорных слов, пригодных для создания элементов традиционной композиции: субстанциональные *лошадь, собака, листья, небо* подходят для пейзажа, *ухо, улыбка* — для портретирования. Акциональные *воет, гонятся* из первой части произведения уточняют пейзаж: они характерны для изображения непогоды. *Чихнётся, губастый* — квалифицируют опять-таки особенности некоей персоны.

Какой бы малой ни была перефразировка, она, конечно же, добавляет смысл к *сказанию*, т. е. порождает *иносказание*. Говоря по-другому, в терминах поэтики, а не в терминах восприятия и интерпретации: структура стихотворения Хармса такова, что она, благодаря неполноте связей между ясными фрагментами, допускает семантическое восполнение. А при желании понять то, что претендует по ряду признаков именоваться текстом (совместим здесь два взгляда на произведение, структурный и рецептивный), даже навязывает. Чтобы понять нечто, мы должны наделить его смыслом, чего бы это ни стоило. И напротив, понятное не требуется осмыслять. Оно поэтому — при разведении *сказания* и *иносказания* — бессмысленно.

совещание. Н. Т.»: «Не следует ставить на совещание. Лишние проволочки. У Хармс есть настоятельность поэтическая. Если это пока не стихи, то все же в них имеются элементы настоящие. Кроме того, Хармс около года читает на открытых собраниях Союза. К. В.» (там же, л. 34 об. — 35; впервые опубли.: Jaccard J.-Ph., Устинов А. Заумник Даниил Хармс: начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd 27. S. 169).

К сказанию в тексте Хармса следует отнести и понятную грамматику, восходящую, по сути, к «глокая куздра» Щербы или другой подобной экспериментальной лингвистической модели.

В большинстве случаев Хармс создает лексические окказионализмы, опираясь на более или менее продуктивные способы образования слов и словоформ в русском (или других) языке. Они опознаются как конкретные части речи (*лбготь, дрынть, свяц, углбнь, Черукйк* — скорее всего, как существительные; *апошить, дебасить, жвикавцет, мрётся* — как глаголы, и т. д.). Хармс (в «Кике и Коке», по крайней мере) большей частью изобретает лишь корни.<sup>10</sup>

Особую группу составят «искаженные» слова и синтагмы, влекущие в той или иной степени очевидные ассоциативные сближения: *лбготь* — коготь, локоть; *не могуть* — не могут; *чихнётся губастым саплюном* — чихать, губы, сопля, и др.

В тексте выделяются повелительные формы глаголов: *не кракай, не фукай, не плюй*, благодаря которым текст напоминает увещание, предостережение или запрет, что, конечно, вполне может восприниматься в качестве жанрового признака.

Синтаксис Хармса в данном стихотворении не слишком далек от нормы. Хотя недостатка традиционных корней вполне хватает, чтобы текст предстал абсурдным, другие его свойства все же оставляют шанс видеть в нем текст. А следовательно, ожидать от него смысла, т. е. сообразности, логической связности.

Камерный круг первых читателей Хармса, конечно, ни в коей мере не был профанным. Но периферийность творчества Хармса убедительно доказывает, что и обыкновенный, и литературно искушенный читатель «извне», как правило, не были готовы его принять. Причем оба, и простой, и «проникательный», в данном случае по отношению к Хармсу профанны. Авангард Хармса разрушал все представимые горизонты ожиданий.

### Иносказание имени

Помимо некоторых вольных ассоциаций по поводу лексических инноваций вообще, встречающиеся в произведении имени или слова, претендующие таковыми оказаться, привлекают внимание как некий возможный ключ к тексту: *Монна Ванна, Кйка, Кбка*. Сопряженные с ними референции могли бы пролить свет на нарочитый семантический хаос, т. е. выявить *иное сказание*, которое бы его, этот хаос, оправдало.

Монна Ванна как символ, утвержденный традицией, открывает широкую интертекстуальную перспективу поиска внешних тексту сюжетов и смыслов. Предположительно они могли бы добавить к темному стихотворению Хармса словесной массы, делающей его более осмысленным.

В начале XX века имя героини из итальянской истории Монны Ванны было актуализировано благодаря Метерлинку, одноименная пьеса которого увидела свет в 1902 году и очень скоро стала известна по всему миру, включая Россию. Хармс, конечно, не видел ее первых постановок в Александрии-

<sup>10</sup> У Хлебникова словотворчество основано во многом на существующих корнях и вариациях с аффиксами. По данным Н. Н. Перцовой, при приблизительном числе неологизмов у Хлебникова в десять тысяч «морфологически интерпретируемых» (т. е. с различными корнями) насчитывается 8863 (*Перцова Н. Н. Словотворчество Велимира Хлебникова. М., 2003. С. 12, 66.*)

ском театре, в Малом или в Новом театре. Но популярность ее и положенно-го в ее основу сюжета, растянувшаяся на десятилетия, обеспечивает крепкую возможность появления этого имени в тексте поэта. Отметим, что «Монна Ванна» шла и в советское время, в начале 20-х годов. Известна, к слову, рецензия Л. Выготского на постановку пьесы в исполнении «Красного факела», опубликованная в гомельском издании «Наш понедельник» за 1923 год (№ 40).<sup>11</sup> В 1922 году — из знаковых фигур — И. О. Дунаевский пишет музыку к спектаклю Харьковского государственного театра драмы, а в 1924 году, на что обращают внимание в своем комментарии Е. Эткин и В. Стольная, в книге «Мировая литература и пролетариат» была опубликована рецензия Ф. Меринга на нее.<sup>12</sup> Вынесенная за рамки изначального жанра, фабула пьесы обретала существование в других искусствах: в опере (Г. Февриер, 1909; Э. Абраньи, 1907; С. В. Рахманинов, 1906), оперетте (например, В. П. Валентинов), в кино (М. Казерини, 1915). Особую линию, в связи с тем же текстом Метерлинка, составляет живописное воплощение образа Монны Ванны начиная с Андреа Салаи (1515), Франца фон Штука (1920) и т. д.

Приведенных фрагментарных сведений вполне достаточно, чтобы осознать, что Монне Ванне у Хармса было откуда явиться, однако их слишком мало, чтобы понять, для чего. Дело в том, что сама Монна Ванна у Метерлинка ни разу не выказывает желания пить, и в лучшем случае жажду ей можно приписать лишь в связи с общим состоянием дел в осажденной Пиэзе, где действительно на исходе продукты и вода. Более того, можно сказать, что вопреки постоянным упоминаниям о бедственном положении города Метерлинк как будто начисто забывает о физиологических потребностях своих главных героев, отдавая все внимание лишь страстям, чувству долга и т. п. А если учесть, что других связей между текстом Хармса в целом, за исключением имени, и пьесой Метерлинка нет, то сам собой возникает вопрос: а та ли это Монна Ванна?

Путей для ответа немного. Остается или искать вместо упомянутой Монны Ванны еще одного «историко-культурного» персонажа, оставаясь в рамках интертекстуального чтения,<sup>13</sup> или же отвергнуть данную практику,<sup>14</sup> что немедленно приведет и к отказу от телеологической (когда на вопрос «для чего?» по меньшей мере следует реплика: «Для выражения идеи») точки зрения на воспринимаемый текст. Тогда Монна Ванна введена в стихотворение совсем не для смысла, тогда она семантически случайна, и перед нами — поэтика намеренной случайности, с которой так хорошо знаком нынешний искусственный читатель Хармса.

<sup>11</sup> Полная библиография трудов Льва Семеновича Выготского / Сост. Т. М. Лифанова // Вопросы психологии. 1996. № 5.

<sup>12</sup> Метерлинк М. Пьесы / Прим. Е. Эткина и В. Стольной. М., 1958. С. 570—571.

<sup>13</sup> Вспомним Монну Ванну, подругу Беатриче у Данте, появляющуюся в посвященном ему одноименном романе Мережковского, в живописи воплотившуюся у Россетти (1866), и т. д. и т. п.

<sup>14</sup> А. А. Кобринский замечает по поводу данного текста: «...неожиданно „всплыло“ имя героини Метерлинка Монна Ванна, которое, разумеется, представляет собой отсылку к узнаваемому культурному слою, лишенную каких-либо содержательных аспектов. Это обэриутский прием, связанный с употреблением знака без означаемого...» (Кобринский А. А. Даниил Хармс. М., 2008. С. 111). Такая позиция представляется наиболее приемлемой с точки зрения «поздней» герменевтики и, конечно, много более взвешенной, чем блуждания по интертексту и игры в анаграммы, однако она все же, думается, выработана благодаря отстраняющей временной дистанции и приятно опыта авангарда с его «антисимволическими» способами чтения. Нас же интересует «символистский читатель», для которого знак предполагает означаемое, причем исполненное самых важных смыслов: для такого читателя отсутствие означаемого не разумеется.

Текст символиста (того же Метерлинка) телеологичен в том отношении, что даже алогичность в нем призвана служить смыслу — если не прямому, то другому, символическому, иносказательному. И это способна понять и оценить публика, несмотря на то что предметно-конкретный и до конца определенный иной смысл символизмом, как известно, и не предполагается. «В белом венчике из роз — впереди — Иисус Христос» — как ни кощунственно прозвучит следующее заключение, но для понимания общей смысловой направленности данного текста не требуется знать тонких референций слова «роза». Семантическое поле, в пределах которого читатель ищет объяснения странной конфигурации образов, и без того четко задано: революция, Новый Завет, Апокалипсис...

Текст Хармса закрывает подобный подход. Пусть стихотворение Хармса, вопреки предпринятым здесь безуспешным интерпретационным усилиям, все же дешифруется, если знать тайный авторский ключ, нами не обнаруженный, — читателю (за исключением самого камерного и на сегодня лишь предполагаемого) большей частью очень трудно его найти. Историко-культурная или литературная реминисценция, которую автор инкорпорирует в свой текст, для большинства публики, несмотря на естественные ожидания и надежды, ничего не дает. Она только разрушает то, что уже было открыто благодаря встречающимся в стихотворении более или менее обычным понятным и понятым словам. Важно не то, что текст принципиально не прочитываем, а то, что Хармс допускает ситуацию и создает композицию, при которой сделать это чрезвычайно трудно.

### Контексты Кики и Коки

Благодаря своей заглавной позиции Кика и Кока претендуют на право называться ключевыми в рассматриваемом тексте. По написанию они выглядят как имена собственные и по логике большинства известных нарративных жанров должны обозначать персонажей, скорее всего ведущих. Слишком очевидно в то же время, что Хармс решительно пренебрегает сложившимся положением вещей. Вряд ли поиск параллелей данным «персонажам» в литературе принесет большие плоды, чем в случае с Монной Ванной. Направляющееся обращение к бестселлеру Дала также дает неутешительные результаты: «кика» — кичка, «кока» — яйцо.<sup>15</sup> При том, что более глубокие диалектологические изыскания применительно к данному тексту кажутся не менее бесполезными, остается сосредоточиться на известных контекстах, которые все же предоставляет сам Хармс.

Единственная синтагма стихотворения, которая может рассматриваться как эксплицитная характеристика обозначаемых данной лексической парой понятий, способна полностью перевернуть представление о Кике и Коке как о персонажах: «А если (...), то кика и кока такой же язык». По форме она доминирует суждение, причем позволяющее заключить, что в название вынесена жанровая характеристика текста — текста, написанного на особом, необычным образом именованном языке, обретающем, благодаря многим сопутствующим факторам, свойства эстетического, т. е. языка искусства, что,

<sup>15</sup> «Словарь русских народных говоров» приводит много больше, но равно ничего не проясняющих значений. «Кика» — мороз, выкорчеванные пни, часть хомута; кикать — кричать, горевать... (Словарь русских народных говоров. Л., 1977. Вып. 13. С. 204); «Кока» — от подзатыльника до фантастического существа, которым пугают детей (Там же. Вып. 14. С. 86—87).

собственно, совпадает с манифестациями многих авангардистов. В границах такой трактовки Хармс пишет не о Кике и Коке, а на кике и коке.

Снова следуя практическим и, как кажется, незыблемым герменевтическим правилам Шлейермахера, чтобы обеспечить хоть какое-то понимание, привлечем чуть более широкий, поскольку он имеется, но все же ближайший авторский контекст. Кика и Кока фигурируют еще в нескольких известных на сегодняшний день хармсовских текстах, относящихся к одному и тому же периоду в творчестве поэта.<sup>16</sup>

В стихотворении «О том как иван иванович попросил и что из этого вышло» (грамматически «заумном», но сюжетно совершенно прозрачном благодаря наличию понятного семантического ядра) они предстают в таком окружении:

О ТОМ КАК ИВАН ИВАНОВИЧ ПОПРОСИЛ И ЧТО ИЗ ЭТОГО ВЫШЛО

иван иваныч расскажи  
кίκу с кóкой расскажи  
на заборе расскажи

ты расскажешь паровоз  
почему же паровоз?  
мы не хотим паровоз. (...)

(1925) (ППС, 1, 21)

Как видно, положение мало изменилось. Возможны два принципиально разных прочтения этих «кίκу с кóкой». Первое возникает при учете лексического значения глагола «расскажи» и беспредложного употребления интересующей нас пары слов. Начало произведения структурно схоже с банальной формой «рассказа в рассказе». Нормативный образец, по которому может быть восстановлен смысл неизвестного слова, проявляет моделируемая в нем коммуникативная ситуация: расскажи 'сказку' (притчу, басню, случай, «срые» и т. д. — любовь Хармса изобретать жанры известна). Однако уже следующая реплика коллективного героя, обозначенного местоимением «мы», разрушает возможность однозначной подмены. Опуская предлог в синтагме «ты расскажешь паровоз», автор позволяет и предыдущее употребление воспринимать аналогичным образом: «кίκу с кóкой» вполне может иметь смысл синтаксически ошибочно реализованной, но интенционально, по замыслу, предложной конструкции. Тогда кика с кокой опять выступает как «герои», или, точнее, как предметы, о которых повествуется.

Более того, действие данной аналогии рекурсивно: само слово «паровоз» в предложенном контексте вполне воспринимается как псевдонормативное лексическое образование, как звуковая оболочка с подозрением на то, что в данном случае «паровоз» обозначает опять-таки повествование, но другого рода, жанра. Все вкупе допускает синкретическую трактовку, согласно которой модусы *что говорить* (на чем говорить) и *о чем говорить* — равноправны. Она, видимо, пришлась бы по душе специалисту по «философии языка» Хармса как некая радикализация феноменологических положений Гуссерля, Шпета, с прицелом на «язык — дом бытия» Хайдеггера.<sup>17</sup>

<sup>16</sup> Например: «Землю, говорят, изобрели конюхи» (1925; ППС, 1, 30); «Ужин» (1930; ППС, 1, 120); дневниковая запись августа—сентября 1925 года (ЗК, 1, 50); «Писса» (1933; ППС, 2, 384).

<sup>17</sup> «Явление и смысл» Шпета Хармс, как известно, упоминает в своих записных книжках (ЗК, 1, 42); да и Хайдеггер не минует внимания исследователей Хармса (например: *Ямпольский М.* Беспмятево как исток. (Читая Хармса). М., 1998. С. 91).

Вероятно, следует упомянуть еще об одном семантическом слое, который может быть (по «правилу уточняющего контекста»: если слово не ясно в одном контексте, следует посмотреть, что оно означает в другом) перенесен с «О том как Иван Иванович...» на «Кики и Коку». Стоит, правда, особо подчеркнуть, что без всякой возможности верифицировать его релевантность авторскому пониманию текста.

«О том как Иван Иванович...» — своеобразный поэтический эвфемизм эротического содержания. Он рассказывает о неудавшемся минете, что, в свою очередь, отсылает к дневникам Хармса и легко увязывается с биографической канвой его жизни. Известно письмо Хармса приблизительно того же времени, от 18 марта 1925 года, адресованное предположительно его возлюбленной Э. Русаковой, где звучит та же тема. Особенность этого письма состоит в том, что оно неожиданно переходит в заумный стихотворный текст, где обыгрывается названное в письме ключевое слово: «(…) сдвижной минетя / шерсти, глазофиоли / (…) Там пляшут полены / головочным меном / и миги мигают / минет (….)» (ЗК, 1, 18—19).<sup>18</sup>

Монна Ванна — это персонаж гражданского долга и насильственно-добровольной эротики. Его трагедийность показана очень хорошо (приближаясь ко времени и среде Хармса) у Н. Я. Агнивцева: «— Ах, милый герцог, я из ванны / Иду в костюме Монны-Ванны / И отвернуться вас молю!.. / (….) — Когда же, о Мадам Сантуцца, / Мне можно будет повернуться? / И был ответ ему: „Дурак!“».<sup>19</sup> Иными словами, при всей неопределенности, герметичность текста Хармса с присущими ему мотивами запрета и одновременно готовностью его героини «пожертвовать» свое тело вполне встраивается в общий эротический хармсовский контекст «диалектических» — «любовь—ненависть» — отношений с Эстер Русаковой. Кока (а также созвучное с ним Кика, если думать о показанной выше звуковой игре вокруг слова «минет») в этом случае факультативно тоже может читаться в соответствии с упомянутым выше толкованием из Даля. Добавим, наконец, что мотивы минета, скрываемого женского желанья и Esther в дневниках Хармса чисто «топографически» близки.<sup>20</sup>

<sup>18</sup> Это не единственное место, где та же тема в связи с Э. Русаковой звучит как крайне значимая (см., например: ЗК, 1, 52—53).

<sup>19</sup> Агнивцев Н. Мои песенки. Берлин, 1921. С. 55—56. Надо сказать (без всякого желанья генетически «усилить» интертекстуальную связь), что в дневниковых отрывочных записях Хармса есть и такая: «Анна в ванне» (ЗК, 1, 37). В записных книжках Хармса присутствуют и другие «следы» Н. Агнивцева. В записи от июля 1927 года упоминается некая «поэма Агнивцева» (ЗК, 1, 169). В марте 1925 года Хармс отметил: «Ни слова о Богдатском Воре. Ша» (ЗК, 1, 18). Согласно В. Сажину, имелся в виду фильм Р. Уолша (1924) и пародия на него Евгения Гурьева — «Багдадский вор» («2-я серия „Багдадского вора“»), поставленная по сценарию Н. Агнивцева (Советские художественные фильмы. Аннотированный каталог. М., 1961. Т. 1. С. 82). Это, наверное, случайное совпадение. Но чтобы поддержать общую трактовку линии, связанной с Монной Ванной, вспомним запись Хармса 1924 года: «„Часто женщина отказывает в том, что сама страстно желает“ (Куприн)» (ЗК, 1, 13). И Хармса, и Агнивцева интересует одна и та же «идея» о женщине: если женщина сказала «нет», читай — «да». Для Агнивцева Монна Ванна становится олицетворением такого понимания, и оба используют этот «символ» в своих поэтических текстах, причем Хармс — на фоне «пульсирующих» отношений со своей возлюбленной. Другое дело, что — даже если предположенное осмысление верно — в отличие от Агнивцева Хармс не оставляет своему читателю шанса раскрыть его. Более того, читатель «Кики и Коки» лишен возможности уловить даже ту самую общую связь между эротическим возбуждением и творчеством у Хармса, которая самоочевидна при взгляде на его дневники. Осталось добавить, что идеал «женской двуликости» обыгрывается со времен Салаи, картина которого (ню) иногда интерпретируется как своеобразная пародия на Монну Лизу его учителя Леонардо да Винчи.

<sup>20</sup> Рядом с текстом об Эстер, где mnt (аббревиатура Хармса) оказывается проблемным камнем их отношений, воспроизводится немецкая песенка о ложной женской скромности: «знаю де-вушки я вас (….) вам стараться услужить (….) а потом целуй в уста ей приятна дерзость та» (ЗК, 1, 52—53).



На этом остановимся. Каждое новое упоминание Хармсом Кики или Коки, думается, способно привнести свой пласт значений в интерпретацию, однако нас интересует сам принцип, а не полнота возможных прочтений.

### Хармс, авангард, литература

В предыдущей части мы попытались честно исполнить долг гипотетического «читателя-символиста», используя техники чтения, которые, по нашему предположению, ему должны быть свойственны. При встрече с непонятным в тексте мы видели в нем символ, отсылающий к иной реальности. Иная реальность, однако, представляла перед нами или как реальность историческая, или же реальность текста — поскольку других возможностей попросту нет. Мы постепенно расширяли контекст, чтобы выявить значение символа хотя бы в общих чертах, так как на большее рассчитывать не приходится, если помнить о принципиальной неоднозначности символа, как о том писали символисты. Нам не удалось подобрать «ключа» к тексту, который бы все разъяснил, хотя нет никакой гарантии, что он не обнаружится так же неожиданно, как в ряде других случаев с Хармсом.<sup>21</sup> Но главное состоит не в факте наличия или отсутствия «ключа», а в том, что для читателя избранного нами типа он, во-первых, далеко не сразу доступен, а во-вторых — все же необходим, как необходим *иной* смысл.

Мы имели в виду читателя, воспитанного и живущего в традициях символизма. Однако авангард, провоцировавший этого читателя, сам вышел из символизма, — не только в том отношении, что хронологически за ним следовал, но и в том, что от него отталкивался.<sup>22</sup> Каким образом и на каком основании происходила смена поэтик, можно легко описать и объяснить с помощью термина *иносказание*, рассматриваемого как отражение существенного принципа литературной эволюции.<sup>23</sup> Непонятность авангарда, согласно данной логике, — лишь последовательно и до конца реализованная символическая поэтика, причем в совершенно конкретном отношении. Как уже

<sup>21</sup> Нет никаких сомнений, что темные тексты Хармса в целом ряде случаев «прочитываются». Так, реалья оказывается достоверным и очень простым ключом, чтобы раскрыть интригу стихотворения «Г Разрушение» (Флейшман Л. С. Об одном загадочном стихотворении Хармса // Флейшман Л. С. От Пушкина к Пастернаку: Избранные работы по поэтике и истории русской литературы. М., 2006. С. 248), библейские и ряд других аллюзий в стихотворении «Овца» (Валеева Ю. М. Отец, сын и овца // Russian Literature. 2006. № (LX) III—IV). Важно подчеркнуть, что свой анализ-комментарий к тексту Хармса Ю. М. Валеева завершает вопросом, который носит отнюдь не только риторический характер, внося оттенок гипотезы даже в довольно убедительное прочтение. И лишь в скобках заметим, что при чтении этой интересной работы о стихотворении Хармса ожидалось упоминание и о «The Lamb» Блейка — тексте, который Хармс собирался перевести и даже переписал себе в записную книжку, вероятно в двадцатых числах мая 1929 года, тогда как стихотворение самого Хармса датировано 22 мая того же года (ЗК, 1, 292). Примеры можно множить, но ни «успешные», ни «безуспешные» прочтения не объясняют ни формы, ни задаваемой ею рецепции, — если и преодолеемого, то с огромным трудом герметизма Хармса. Разумеется, важно, что из авангардистов не только Хармс вызывает необходимость поиска «ключа», который неизменно требуется, но по существу ничего не открывает. Из недавних отечественных работ, демонстрирующих и хотя отчасти проблематизирующих такой способ чтения авангардных текстов, упомянем статью Н. А. Богомолова «„Дыр бул щыл“ в контексте эпохи» (Новое литературное обозрение. 2005. № 72).

<sup>22</sup> Нам остается лишь присоединиться к уже давно высказываемой точке зрения об исторической зависимости авангарда от символизма, прослеживаемой, в частности, уже Р. Поджолли в его «Теории авангарда» (Poggioli R. The Theory of the Avant-garde. Cambridge, Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1968. P. 227 и др.).

<sup>23</sup> Возможно, *иносказание*, понятое таким образом, имеет смысл уподобить кассисеровской «символической форме».

говорилось, чтобы узнать символ, нужна непонятность, алогичность в *сказании*. Алогичность предполагает потенциальное присутствие символа, подобно тому как икты в метрике заставляют ожидать ударения, которого на самом деле может и не быть. Единственное из принципиального, что привносит авангард, — он превращает текст в сплошное указание на возможность символа или, что с точки зрения рецепции одно и то же, — в сплошной символ, если под последним понимать само указание на иной смысл.<sup>24</sup> Таким образом, авангард действительно доводит до крайности и абсурда (до «семантического молчания») поэтику символистов, попутно уничтожая текст и литературу. Поэтому он в своей чистоте не существует долго и не бывает в культуре тотальным. Нельзя варьировать семантическую пустоту, к которой стремится уже символизм, пусть даже всеобъемную. Чтобы оставаться в рамках литературы и искусства, приходится возвращаться к понятному, или, в другой перспективе, «миметическому». Помимо прочего (и, конечно же, все упрощая), долгое торжество «реализма» как торжество *сказания* в русской литературе XX века видится эстетически закономерным.

Для понимания авангарда, как и искусства вообще, важен факт конкретной рецепции, специфика которой обнаруживается при различении «моделей читателя». Авангард использует как ловушку проницательность читателя, подготовленного опытом символизма и намного, между прочим, символизм пережившего. Парадокс — раскрывая авангардный текст, мы уничтожаем его как авангардный. В случае успеха толкования авангардное произведение оказывается, пожалуй, даже не аллегорией, а малозначащим кодом, отражающим весьма скудную историческую или литературную реалию — будь то реформа календаря, эротическое впечатление либо библейский сюжет... Если бы Хармс позволял себе выражаться более однозначно в своих критических дневниковых записях, было бы уместно привести его оценку «долгожданного» приема А. Белого: «Вышел Белый из тумана, прояснился и тут же отжил» (НХ, 41), — невозможно прояснить авангард, не умертвив его. Авангард не просто создал новую поэтику, он отверг существующие техники чтения. В конце концов он отвергает святое для «высокой поэзии», то, что прежде отличало ее от популярной литературы, — «медленное чтение», «close reading». Авангард (первый, «классический») играет на читательской жажде символа и смысла вообще. Не наличие или отсутствие приема или символа важны для него, но сама потенция, сама возможность: ищите ключ, разгадку в других стихах автора, или ищите у Друскина, но не находите; прояснение такого рода — смерть для авангарда. Если символизм утверждает символ, авангард — только его потенцию.

Было бы нелепо отрицать силу традиции в терминологии. Мы считаемся с устоявшимися именованями даже когда подвергаем их сомнению. Вопрос о существовании не зависимых от контекста терминов, пожалуй, вообще не имеет смысла, а переопределение или уточнение их уместно прежде всего с позиций целостной и претендующей на какую-то новизну концепции. Но если даже сам по себе вопрос о едином значении термина «авангард» почти беспредметен, то его можно задать по-другому. При всей пестроте имен и явлений, попадающих под характеристику авангардных в многочисленных литературоведческих работах, среди этого разнообразия обнаруживаются такие, чья причастность к авангарду споров не вызывает. Пусть они послужат точкой отсчета, и тогда проблема может быть перефор-

<sup>24</sup> Понятно, что и для символистов, и для авангарда, по крайней мере для его части, символ с его трансцендентностью и абстрактностью не равен «обыденному» иносказанию. Но тем не менее это всего лишь особое иносказание.

мулирована следующим образом: если Хлебников и Хармс — авангардисты, то кто отличен от них настолько, чтобы авангардистом не быть?

Объединяет творчество Хлебникова, Хармса, Зданевича, Крученых... прежде всего особый «язык», «заумь» — т. е. тотальное разрушение нарратива, синтаксиса и лексики. При всей разности в известных трактовках понятия неизменным остается одно — схватываемая им абсолютная герменевтическая непроницаемость для читателя. Исходя из данной общности, наличие или отсутствие «зауми», в самом примитивном смысле слова означающей прежде всего самую непонятность, позволяет судить, насколько творчество автора авангардно. Заумь — та граница, к которой идет или же от которой отталкивается литература начала века, интерпретируемая, в частности, и с помощью идеи смерти искусства. Пересечение границы означает выход за рамки литературы. При таком понимании авангард оказывается ни чем другим, как *направлением* в буквальном смысле слова — устремленностью к семантической паузе и ничто, к нулю, который не существует, а только мыслится. Понятие «авангард» абстрактно, однако, думается, в этом и заключается его сила. «Чистого» авангарда, как и чистого реализма, символизма и т. д., вероятно, просто не было. Но существовало и существует стремление к некоему поэтическому идеалу, достигая который одна поэтика оборачивается другой, пока в непрерывной смене не достигает границы искусства вообще («концепция иносказания» — один из способов конкретизировать принцип такого эволюционного движения).<sup>25</sup>

Очевидно, что предложенный эстетический взгляд на литературу противоречит институциональному. Точнее, это два инородных по отношению друг к другу измерения литературы. В России «измерение классического авангарда» пониживает, как кажется, поздний символизм, футуризм и немногочисленные другие явления 20—30-х годов, несколько не охватывая все их. И в то же время, согласно эстетической логике, целый ряд «вразумительных», «простых» авторов (например, первый русский футурист И. Северянин) выпадает из привычного круга авангардистов. Остаются лишь те, в чьем творчестве радикальное разрушение нарратива или заумь играют принципиальную роль.<sup>26</sup> Несколько огрубляя, дружба с авангардистами, как и любой иной вид институционального сосуществования или противостояния, сама по себе не превращает художника в авангардиста. Но, как уже говорилось, несогласованность между эстетическим и институциональным свойственна реальному положению вещей. Преодолевать ее нет смысла — достаточно о ней помнить.

<sup>25</sup> Существует еще одна альтернатива «зауми» в поисках авангарда — стремление к тотальному избавлению от символического, иносказательного, выражаемое, например, в практике литературы факта с ее ориентацией на чистую миметичность, которая также неизбежно приводит к границе искусства. Но эта линия требует отдельного обсуждения.

<sup>26</sup> В. Н. Альфонсов отмечает: «Заумь в искусстве футуризма — явление не центральное, но принципиальное». Остается лишь распространить эту характеристику на авангард в целом, как и согласиться со следующим заключением исследователя: «...футуризм не мог продолжаться как специфическое, отдельное литературно-художественное направление — он должен был трансформироваться во что-то другое...» (Альфонсов В. Н. Поэзия русского футуризма // Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 54, 61).