

ТРУДНАЯ ТЕМА

М.Н. Липовецкий

МОДЕРНИЗМ И АВАНГАРД: РОДСТВО И РАЗЛИЧИЕ

Мнение о том, что эпоха модернизма в русской литературе закончилась в 1917-м году, давно опровергнуто в современном литературоведении. Школа загребского русиста А. Флакера и ученые, публиковавшиеся в 1980-е годы в голландском журнале «Russian Literature» (прежде всего И.П. Смирнов и И.Р. Деринг¹), употребляли для обозначения модернизма, развивавшегося в 1920 – 30-е годы, термин «исторический авангард». Практически в том же значении использовался термин «постсимволизм», получивший новую популярность в постсоветском литературоведении². Для своего времени этот терминологический ход имел колоссальное значение, поскольку позволял увидеть советскую культуру, вопреки существовавшим идеологическим традициям, не как отрицание и не как искажение модернизма Серебряного века, но как продолжение и трансформацию модернизма. Исследования в этом направлении наглядно утверждали преемственность между художественными поисками Серебряного века и творчеством авторов, либо претерпевших после революции значительную внутреннюю эволюцию (А. Белый, А. Ахматова, М. Цветаева, Б. Пастернак, О. Мандельштам, В. Маяковский, Вл. Ходасевич, Г. Иванов, Е. Замятин и др.), либо тех, чей талант в полной мере раскрылся после 1917-го года (И. Бабель, Ю. Олеша, Б. Пильняк, М. Булгаков, В. Набоков, А. Платонов, И. Ильф и Е. Петров, Д. Хармс и другие обэриуты, Н. Эрдман, М. Зощенко, В. Шаламов).

¹ См.: Деринг-Смирнова И.Р., Смирнов И.П. Очерки по исторической типологии культуры: Реализм, постсимволизм (авангард). Salzburg: Institut für Slawistik, 1982. То же в кн.: Смирнов И.П. Мегаистория: К исторической типологии культуры. М.: Аграф, 2000. С. 11-196.

² См.: Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной конференции / Ред. И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 1995; Постсимволизм как явление культуры: Материалы международной конференции / Ред. С.Н. Бройтман, И.А. Есаулов. М.: РГГУ, 2003; Тюпа В.И. Постсимволизм: Теоретические очерки русской поэзии XX века. Самара, 1998; Дзуцева Н.В. Время заветов: Проблемы поэтики и эстетики постсимволизма. Иваново: Ивановский госуниверситет, 1999.

Марк Наумович Липовецкий — доктор филологических наук, профессор русистики и сравнительного литературоведения кафедры германских и славянских языков и литератур университета штата Колорадо (г. Болдер, США).

Вместе с тем слабость этого подхода видится в том, что в нем продолжают довлеть самоопределения творческих групп и течений, сложившиеся в основном в 1900 – 1910-е годы, а затем в начале 1920-х годов. Кроме того, представления об «историческом авангарде» или «постсимволизме» размывают различия между собственно модернистскими и авангардными эстетиками (не помогает этому и то, что авангард в западном литературоведении часто понимается как синоним модернизма³). Между тем, политическая ангажированность авангарда (о чем см. ниже) и его непосредственная связь с революционной идеологией требует более строгого отношения к границам между авангардными и модернистскими поисками в культуре 1920-30-х годов, при трезвом понимании взаимовлияний, существовавших между этими тенденциями, а также того, что и модернисты, и авангардисты в равной мере оказались жертвами соцреалистической монополии.

Важно определить то *новое качество*, которое сложилось в зрелом русском модернизме «поверх барьеров», поверх групповых самоидентификаций и творческих связей – как в тех версиях, что формировались в рамках советской культуры, так и в андеграунде и эмиграции. Попытаемся высказать рабочую гипотезу, которая может быть полезной при анализе произведений многих выдающихся писателей 1920-30-х годов.

I

Важнейшей характеристикой модернистского сознания, еще с 1890-х годов, становится выдвигание на первый план субъективного мировосприятия, порождающего особого рода эстетическую «теорию относительности». Автор-модернист всегда осознает «временную и гипотетическую природу своих воззрений и представлений», подвергая создаваемую картину жизни разносторонней проблематизации, непрерывно подрывая любую догму, релятивизируя любую систему верований. По мнению исследователей, «в модернизме интеллектуаль-

³ Такой подход был обоснован прежде всего в трудах Т. Адорно, Г. Лукача, а затем П. Бергера.

ная гипотеза заменяет как материальный и психологический детерминизм реализма, так и символистский постулат о соответствиях между миром явлений и высшей реальностью Красоты и Истины... Отвергнув символистскую метафизику и реалистические попытки интеграции личности с материальным окружением, модернизм за отправную точку принимает *индивидуальное сознание*. В центре семантической вселенной модернизма находится индивидуальное сознание, стремящееся достигнуть иммунитета по отношению к любым внешним воздействиям для того, чтобы воспринимать мир с абсолютно независимой позиции... Индивидуальное сознание находится на вершине модернистской семантической иерархии. Писатель более не является посредником между мирами, как в символизме; его место – в самом центре создаваемого им мира»⁴.

С этими свойствами модернистского дискурса непосредственно связана *мифология авторского «Я»*, а вернее, творение индивидуального авторского мифа, придающего эпистемологически неопределенной авторской гипотезе черты парадоксального универсализма. Таковы авторские мифологии Блока, Гумилева, Ахматовой, Есенина, Хармса, Маяковского, Клюева, Бродского – они нередко (хотя и не всегда) предполагают постоянное соотнесение собственной личности с мифологическими образами (Рыцаря, Пьеро и Арлекина у Блока, Христа – у Маяковского, Кассандры у Ахматовой), и артистическое, подчиненное логике творчества поведение автора (так называемое «жизнестроительство», выходящее далеко за пределы символизма, где эта категория появилась). Не случайно именно художественная практика модернизма потребовала введения понятия «лирический герой». Напомним, что автор этого термина – Ю.Н. Тынянов – имел в виду вовсе не образ авторской личности в художественном тексте, а образ авторской личности, который заслоняет личность и доминирует над восприятием читателя – т.е. иначе говоря, *авторский миф*:

Блока мало кто знал. Как человек он остался загадкой для широкого литературного Петрограда, не говоря уже о всей России.

Но во всей России *знают* Блока как человека, твердо верят определенности его образа, и если случится кому

увидеть хоть раз его портрет, то уже чувствуют, что знают его досконально.

Откуда это знание?

Здесь, может быть, ключ к поэзии Блока; и если сейчас нельзя ответить на этот вопрос, то можно, по крайней мере, поставить его с достаточной полнотой.

Блок – самая большая лирическая тема Блока. Это тема притягивает как тема романа еще новой, нерожденной (или неосознанной) формации. Об этом *лирическом герое* и говорят сейчас.⁵

Но мифологизация авторской личности – лишь средство для утверждения *абсолюта субъективности*, лежащего в основании модернистской художественности. Именно этот принцип определил логику развития художественного языка, постоянно и радикально обновляющего себя, разрывающего с доминантными традициями (тем, что воспринимается как «общее», коллективное), направленного на непрерывное «остранение», выражающего именно остро-индивидуальный взгляд на мир.

В то же время парадоксальность модернистского автомифологизма определяется знанием трагической ограниченности этого мифа черепной коробкой его творца и рамками созданного литературного текста. Релятивность создаваемого модернизмом субъективного мифа наиболее отчетливо воплощается, по меньшей мере, в трех важнейших аспектах модернистской поэтики – (1) интертекстуальности (и создаваемом с ее помощью образе культуры); (2) художественном фокусе на бессознательном как в индивидуальной, так и в социальной жизни; (3) создании индивидуальных – и релятивных – моделей сакрального.

(1) Многочисленные скрытые и явные цитаты, отсылки и аллюзии к классической и современной литературе совершенно необходимы писателю-модернисту: да, Мандельштам и Ахматова более обнаженно «интертекстуальны», менее явные, но не менее значительные интертексты пронизывают прозу Бабея, Зощенко, Олеси, Набокова и многих других⁶. Интертекстуальные связи, с одной стороны, акцентируют создаваемое художником «остранение» существующего культурного материала, а с другой, складываются в сугубо индивидуальный (нередко свой для каждого произведения) образ культуры, преобразованной из

⁵ Тынянов Ю.Н. Блок // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 118.

⁶ См., например, анализ многочисленных текстов русских модернистов с точки зрения интертекстуальности в кн. А.К. Жолковского «Блуждающие сны и другие работы» (М.: Наука, 1994).

⁴ Fokkema, Douwe and Ibsch, Elrud. Modernist Conjectures: A Mainstream in European Literature. 1919-1940. New York: St.Martin Press, 1988. P. 41, 43.

внешнего контекста в ландшафт внутреннего мира модерниста. При этом, разумеется, содержание этого образа культуры, то, какие культурные ценности входят в него, а какие остаются за его пределами, да и просто *масштаб* этого образа – все это превращается в самую убедительную материализацию авторского мифа. В этом смысле существует громадный осязаемый разрыв между разомкнутыми и многозначными образами культуры, создаваемыми в творчестве «наследников Серебряного века», и образом культуры, скажем, в поэзии «комсомольских» поэтов, для которых главным событием мировой истории был и оставался 1917-й год.

Так, Константин Вагинов в своем романе «Козлиная песнь» (1927-28) изображает деградацию и гибель *лучших*: тонких и изысканных петербургских интеллигентов, людей с «филологическим образованием и филологическими интересами», без всяких гипербола, последних хранителей духа умирающей культурной эпохи. Подлинным трагизмом исполнена сцена, когда Тептелкин, подняв кубок времен Возрождения, пьет за гибель XV века. Да, и Петроград середины 20-х годов (время достаточно сытого НЭПа!), встающий со страниц «Козлиной песни», выглядит у Вагинова как город, переживший (или переживающий) *конец света*. Явственным завершением темы *конца света* становится сцена смерти жены Тептелкина Марии Петровны Далматовой – музыки, мечты; «казалось ему [Тептелкину], что она соединяет мир в стройное и гармоническое единство»⁷.

Однако, если перед нами апокалипсис, то особого рода – *глумливый*. Недаром трагическая окраска сцены смерти Марии Петровны перечеркивается авторскими послесловиями (в журнальной редакции). В них сообщается нечто новое о главном герое романа – эрудите и полиглоте, последнем рыцаре Ренессанса Тептелкине:

Автор все время пытался спасти Тептелкина, но спасти Тептелкина ему не удалось. Совсем не в бедности после отречения жил Тептелкин. Совсем не малое место занял он в жизни, никогда его не охватывало сомнение в самом себе (...) Совсем не бедным клубным работником стал Тептелкин, а видным, но глупым чиновником. И никакого садика во дворе не разводил Тептелкин, а напро-

тив – он кричал на бедных чиновников и был страшно речист и горд достигнутым положением (466-467).

Деградация героя и превращение последнего рыцаря Ренессанса в банальнейшего марксистского догматика, как это ни парадоксально, вытекает из *культы культуры* – из стремления извлечь из культуры незыблемую, на века данную «иерархию смыслов». Именно так называется главное сочинение Тептелкина, но, может, потому Тептелкину и не дано закончить этот труд, что культура сопротивляется такому насилию? Тептелкин религиозно (по-христиански, а не по-язычески) *абсолютизирует* культуру, сводя ее только к «высоким» смыслам:

Тептелкин читал фолианты, которые некогда так сильно волновали человечество. Боже мой, ведь книги всегда волнуют человечество. И чем лучше новые книги старых. И они станут когда-нибудь старыми. И над ними когда-нибудь будут смеяться. А в старых книгах солнце и душевная тонкость, и смешные чудачества, и невежество, и чудовищный разврат: все есть в старых книгах. Но Тептелкин видел только солнце и душевное изящество, разврат и невежество для него как-то темнели и становились случайным явлением ... Для него одно лицо было у мироздания, и Возрождение для него сияло одной своей стороной. Вполне светоносным было для него Возрождение» (100, курсив мой – М.Л.)

Абсолютизация культуры и облегчает для Тептелкина переход на позиции марксистской или какой-либо иной ортодоксии: его поклонение культуре изначально основано на репрессии против всего, что не вписывается в идеализированный образ вечного, духовного и прекрасного. Эта репрессия заложена в классической парадигме культуры: «прекрасное должно быть величаво!» – и Тептелкин со всей своей необъятной эрудицией лишь многократно усиливает этот, неочевидный до поры, догматизм.

Но не только внутренняя проблематичность и конфликтность модернистского образа культуры ответственна за эстетический релятивизм модернистской поэтики. Немалую роль играет и то, что гипертрофия «самости», личностного начала, ставит модернистов перед трагически неразрешимой проблемой Другого – в русской культурной традиции неизменно связанной с образом народа и/или власти, государства⁸. Непримируемая война с Другим предполагает множественные исходы; среди край-

⁷ Вагинов К. Козлиная песнь // Вагинов К.К. Полн. собр. соч. в прозе. СПб.: Академический проект, 1999. С. 16. Далее цитаты приводятся по этому изданию, страница указывается в основном тексте в скобках после цитаты.

⁸ См.: Эткинд А.М. Фуко и тезис внутренней колонизации // Новое литературное обозрение. № 49 (2001: 3). С. 51-73.

них – либо признание Другого своим двойником (путь, например, Платонова), либо мазохистское разрушение «Я» во имя «народной правды» (путь модернистов и авангардистов, «перекрывавшихся» в соцреалисты, – В. Маяковского, Л. Леонова, Б. Пильняка, Б. Лавренева и др.), либо, наоборот, путь полной изоляции от всякой коммуникации с Другим, героического или стоического самосохранения субъективной позиции любой ценой (позиция многих андеграундных модернистов и авангардистов 60–80-х годов). Одним из наиболее эффективных принципов, выработанных модернизмом в ответ на проблему Другого, становится *поэтика полифонизма*, в частности, полифонического романа – разработанная Бахтиным на примере Достоевского, эта теоретическая модель артикулировала эстетические поиски модернистского искусства. Она нашла художественное воплощение прежде всего в творчестве эмигрантских и андеграундных писателей 60–70-х годов – в «Лолите» и «Бледном пламени» Владимира Набокова, в сочинениях Абрама Терца (А. Синявского), Венедикта Ерофеева, Саши Соколова; хотя в 70-е годы она проникает и в «разрешенную» словесность, и наиболее очевидна, например, в позднем творчестве Юрия Трифонова.

(2) Субъективная и субъективизированная оптика модернизма оказывается наиболее приспособленной для раскрытия *бессознательных процессов*, определяющих в модернистской парадигме как жизнь личности, так и трансформации общества и культуры. Поворот к бессознательному отражает такой важный аспект модернистского искусства и культуры в целом, как критику модерности, основанной (по меньшей мере со времен Просвещения) на культе рациональности, на вере в то, что прогресс обеспечивается посредством рационального контроля над обществом (тем, что известный философ и социолог З. Бауман называет «культурой садоводства»). К концу XIX века обнаружилось достаточно много противоречий внутри современной цивилизации, и, прежде всего, противоречие между рациональными представлениями об общественном прогрессе и бессознательной и иррациональной свободой личности. В России это противоречие первым обнаружил «подпольный человек» Достоевского, а на Западе этот культурный поворот связан, прежде всего, с эффектом, произведенным как философией Ницше, так и теориями Фрейда. Оба эти мыслителя оказали мощное влияние и

на русскую культуру⁹. Как писал А. Бенуа: «...Идеи Ницше приобрели тогда [в начале XX века] прямо злободневный характер (вроде того, как приобрели такой же характер идеи Фрейда)»¹⁰. Ницше и Фрейд оказали такое воздействие на мировую и русскую культуру XX века именно потому, что предложили более или менее рационализированный дискурс, позволяющий оперировать с бессознательным как центральным означаемым модернистской культуры в целом. Важно подчеркнуть, что противоречие между (квази)рациональными проектами общественного совершенства и бессознательной свободой личности приобретает особую остроту именно в русской культуре советского периода, когда «прогрессивный проект» приобретает черты политической и идеологической монополии, подтверждающей свою власть тотальным насилием.

Стремление найти язык бессознательного или непосредственно обращаться к бессознательному читателя/зрителя определили не только важнейшие темы модернистской литературы, соединяющей интерес к сексуальности с мистикой и оккультизмом, замороженной трансгрессиями разного рода и масштаба (от индивидуального насилия до массовых взрывов, войн, революций), свободно использующей фантастические мотивы. «Логика бессознательного» продиктовала и приверженность модернистского искусства таким тропам как ирония, оксюморон, катахреза, абсурд и гротеск (каждый из этих тропов, либо их сочетания выдвигаются на первый план в различных модернистских течениях), колоссальное значение просодии и нео-ритуальной перформативности (особенно важной для авангардного крыла модернизма).

Так, роман Евгения Замятина «Мы» (1921) разыгрывает важнейший для европейского модернизма сюжет: бунт бессознательного против всего сознательного, рационального и систематического. Этот процесс представлен в романе не только психологической эволюцией Д-503, но и всей логикой перехода Единого Государства от состояния машинной согласованности к социальному взрыву, бессмысленному и беспощадному: «В западных кварталах – все еще хаос, рев, трупы, звери и – к сожалению – значительно число нумеров, изменивших разуму».

⁹ См.: Nietzsche in Russia, ed. by Bernice Rosenthal. Princeton: Princeton UP, 1986; *Kujunzic, Dragan*. The Returns of History: Russian Nietzscheans After Modernity. New York: SUNY Press, 1997; *Эткинд А.М.* Эрос невозможного: История психоанализа в России. М.: Гнозис-Прогресс-Комплекс, 1994.

¹⁰ Бенуа А. Мои воспоминания. М.: Наука, 1990. Т. 2. С. 48.

Понимание бессознательного как движителя не только психологических, но и социальных процессов, собственно, и делает «Мы» парадигматическим модернистским романом, соединяющим через категории бессознательного и иррационального своеобразно понятое дионисийство русских символистов¹¹ с грядущим абсурдизмом (ОБЭРИУ) и неомифологием (Булгаков, Платонов). Замятин не только без колебаний отождествляет индивидуальную свободу с бессознательным; более того, он недвусмысленно связывает центр, источник и стимулы бессознательного с сексуальностью – в случае Д эту роль играет его сексуальная зависимость от I-330. В отличие от регулируемых сексуальным законом, спокойных и рассудительных отношений с О, роман Д с I развивается по иррациональной логике страсти, и описывается самим Д как болезнь, помешательство, потеря сознания. В то же время, как отмечает Т.Р. Эдвардс, «сексуальность в «Мы» идентифицируется с фундаментальной темой Замятина – свободой».¹²

(3) Критикуя просвещенческую парадигму культуры модерности (то, что по-русски крайне неточно называется Новым временем), основанной на идеологии универсального разума и прогресса, и, воплощая тот кризис традиционных – и в первую очередь, религиозных – оснований культуры, о котором первым заговорил Ницше, модернисты понимают искусство как способ поиска, а вернее, создания сакрального, как механизм или как магический инструмент изобретения вечности. «...Смерть Бога, как выясняется, открыла новую эру религиозного поиска – поиска, который часто измерялся и оценивался не по его результатам, а скорее по признаку чистой интенсивности, поиска, который в конечном счете стал самоцелью», – констатирует американский теоретик М. Калинеску¹³. Не знаящая Реформации Россия переживала религиозный кризис конца XIX – начала XX веков гораздо острее, чем Европа или Америка, и потому направленность на создание новых (или возрождение старых и забытых) сакральных смыслов освещает всю историю русского модернизма и авангарда: от символист-

ской теургии до «Черного квадрата» Малевича, от богоборчества Маяковского до булгаковско-го переосмысления христианства с Дьяволом в качестве пророка, от мандельштамовской сакрализации культуры – с катастрофой в качестве ее смыслообразующего центра (в высшей степени показательна его повесть «Египетская марка» [1927]) до хармсовской эстетической философии «ничто». Характерно, что попытки создания субъективного и индивидуального сакрального довольно часто приводят к мифологизации образа художника (нередко автобиографического), который предстает в роле современного мага или жреца, выходящего за границы социальных и культурных норм времени, пространства, истории, да и собственной судьбы. Этот выход *за пределы* и есть важнейший признак модернистского сакрального. Поэтому модернистский автор не может не быть «в размовке с миром, с волей» (О. Мандельштам), даже когда его стратегия ведет в глубину «немеющего времени» («я глубоко ушел в немеющее время»). Потому нет ничего более характерного для модернистского понимания высших – всегда субъективных и всегда маргинализированных – ценностей, чем восклицание Марины Цветаевой:

*За городом! Понимаешь? За!
Вне! Перешед вал!
Жизнь, это место, где жить нельзя:
Еврейский квартал...*

(«Поэма Конца»).

С поиском индивидуальных и амбивалентных символов сакрального связано и интенсивное обращение модернистов и авангардистов к архаическим, а главное, маргинальным, децентрализованным символам и формам сакрального – как правило, не только пере-открытым, но и заново созданным в модернистской культуре. Ярким примером такой «квази-архаизации» может служить ритуально-мифологический комплекс карнавальных мотивов – теоретически открытый Бахтиным и практически овеществленный во многих модернистских текстах, написанных задолго до публикации трудов ученого¹⁴.

Однако важно подчеркнуть, что в отличие от других эстетических систем (например, соцреализма), *в модернистской парадигме созда-*

¹¹ Связь романа Замятина с дионисийскими и орфическими культами, а также их литературно-философскими интерпретациями, анализируется С. Пискуновой. См.: Пискунова С. «Мы» Е. Замятина: Мефистофель и Андрогин... // Вопросы литературы. 2004. № 6. С. 99-114.

¹² Edwards T.R.N. Three Russian Writers and the Irrational: Zamyatin, Pil'nyak, and Bulgakov. Cambridge: Cambridge UP, 1982. P. 47.

¹³ Calinescu, Matei. Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism. Durham: Duke UP, 1987. P. 62.

¹⁴ В высшей степени показательны такие произведения двадцатых годов, как «Улисс» Д. Джойса, «Бравый солдат Швейк» (1921) Я. Гашека, а в русской литературе «Хулио Хуренито» (1921) И. Эренбурга, «Собачье сердце» (1925) М. Булгакова, «Одесские рассказы» (1924-26) И. Бабеля.

ваемое сакральное всегда сохраняет релятивный характер – либо оно принципиально амбивалентно, либо откровенно субъективно, либо сам процесс его создания обнажен в конструкции текста, либо оно окрашено в игровые и иронические тона, исключая однозначную, а уж тем паче догматическую интерпретацию и т.п. В конструктивном же плане модернистский миф всегда вольно или невольно подбрасывает бинарное противоположение оппозиций, с привилегированным положением одной из сторон (типичное как для традиционной культуры, так и для соцреализма) – модернизм всегда стремится превратить миф в многозначное и не поддающееся догматизации вопрошание о «трансцендентальном означаемом».

В этом смысле для модернистской сакральности весьма показательным частое сочетание мифотворчества и метапоэтики: когда создание мифа сопровождается обнажением процесса создания текста, воплощающего этот миф. Перед нами не только «обнажение приема», по терминологии В.Шкловского. Важно и то, что миф – т.е. то, что, по выражению Т. Манна, представляет «изначально данный образец», возникает в буквальном смысле на глазах читателя – не в результате пророческого акта, а в результате переплавки, переноса в мифологическое измерение вполне конкретных и мелочных обстоятельств существования художника. Это хорошо видно на примерах дилогии Вагинова «Козлиная песнь» и «Труды и дни Свистонова», практически всех романов Набокова от «Защиты Лужина» до «Лолиты» и «Бледного пламени», но особенно, конечно, показательны «Мастер и Маргарита» и «Доктор Живаго». Однако, интересно, что в русской мифологической метапрозе (т.е. литературе, описывающей процесс собственного создания, «письмо о письме») развивается две противоположные тенденции – одна пытается скрыть релятивный характер модернистского сакрального, другая – напротив, обнажить.

В «Мастере и Маргарите» и «Докторе Живаго» преобладает акцент на *повторяемости* мотивов, связывающих разные уровни повествования. Именно ритмические созвучия между «сегодняшним» и мифологическим (легендарным) планами интерпретируются авторами как отражение сакрального центра, воплощаемого, в свою очередь, в неомифологических образах (параллели между Иешуа и Мастером; превращение Юрия Живаго в современного Христа у Пастернака). Однако «повторяемость» явно форсирована в этих романах, «ритм созвучий» – как ни стараются Булгаков и Пастернак не может сгладить

несовпадения между мифологическим и современным героем. Именно этим объясняются многочисленные противоречия названных романов, неоднократно вызывавшие бурные дискуссии. Характерно в этом контексте, что Воланд в романе Булгакова – образ более сильный и явно заслоняющий фигуры Иешуа и Мастера. Симптоматичны призрачность и искусственность (невероятные совпадения, встречи) «реалистического» плана романа Пастернака, компенсируемая поэтической логикой «Стихотворений Юрия Живаго», а также конфликт между провозглашаемой автором и близкими ему героями потребностью «слиться с народом» и интеллигентской избранностью, окрашенной в черты жертвенной обреченности.

Напротив, усиление *иррегулярности и смыслового смещения* повторяемых элементов активизирует противоположный, центробежный вектор метапрозаической конструкции. В романах Константина Вагинова, «Египетской марке» Осипа Мандельштама, «Случаях» Даниила Хармса и «Лолите» Владимира Набокова «смерть автора», или гибель культуры, или поражение модернистского проекта прямо *тематизируются*. У Мандельштама и Вагинова сознание творца индивидуальных мифов оказывается неотделимым от исторической катастрофы, от гибели культурной вселенной, вызванной революцией. А в текстах Хармса, как и в «Лолите» Набокова, субъективная творческая активность не только не противостоит хаосу, но и преумножает хаотичность мира. Последнее ведет и к радикальному переосмыслению возможностей культуры в целом создавать интеллектуальные и символические порядки поверх ужасов истории и хаоса повседневности.

II

Авангардизм разделяет все названные черты модернистской художественности, однако предлагает их радикальную версию. Как полагал М. Шапир: «В авангардном искусстве *прагматика выходит на передний план*. Главным становится действенность искусства – оно призвано поразить, растормозить, вызвать активную реакцию у человека со стороны»¹⁵. *Авангардное произведение всегда предполагает пересечение границы, отделяющей художественный мир от внеэстетического, прямое, шоковое вторжение в бессознательное читателя/зрителя*. Понимание искусства как «машины бессознательного»¹⁶, либо же как инструмента прямого воздействия на бес-

¹⁵ Шапир М. Что такое авангард? // Даугава. 1990. № 10. С. 4.

¹⁶ Так, Б. Гройс писал: «Русский авангард – в особенности то крыло, к которому принадлежал Хлебников, и к которому был близок Татлин, – ориентировался не только на индустриальную машину. Авангардистские тексты и объекты являются машинами архаического бессознательного, инструментами «вещественной магии», которую русский авангард часто идентифицировал с архаическим пластом русской жизни, русского народного искусства и языка» (Гройс Б. Утопия и обмен. Стиль Сталин. О Новом. Статьи. М.: Знак, 1993. С. 369-370).

сознательное (теория С.Эйзенштейна), между тем, существенно отличается от репрезентации бессознательного, характерной для модернизма: машина предполагает активное действие, и объектом этого действия – скорее магического, чем рационального – является читатель / зритель, а в широком смысле – внетекстовая реальность. Несколько огрубляя, можно сказать, что модернизм созерцателен по сравнению с авангардным активизмом, модернизм глубже, зато авангард острее, модернизм не порывает с существующими языками культуры, тогда как авангард стремится создавать новые языки. Хотя, конечно, важно не забывать о том, что и модернизм, и авангард принадлежат к одной общей, неклассической, парадигме художественности, и многие авторы 1920–30-х годов многократно пересекали достаточно условную границу между авангардом и модернизмом.

Авангардная переакцентировка модернистского мифотворчества связана, прежде всего с иным, чем в «классическом» модернизме, пониманием сакрального. *В авангарде миф заменяется утопией: авангард моделирует не «вечность», а «новый мир» – новый язык, новую психику, нового человека, новую культуру, новое общество.* По выражению В. Шкловского, конечным проектом авангардного произведения является «создание нового мироощущения, перенесение и распространение методов построения художественных вещей на построение «вещей быта». Конечной целью такого движения должно являться построение нового осязаемого мира»¹⁷. Утопия – это не просто миф о будущем золотом веке, она обладает проективной, а точнее, *жизнестроительной* функцией. Иначе говоря, «сама реальность становится материалом [авангардного] художественного конструирования... Художественный проект, следуя своей собственной имманентной логике, становится художественно-политическим...»¹⁸. Именно этим объясняется союз авангардного искусства с экстремистскими идеологиями и, прежде всего, с большевизмом. Именно в революционной политике многие русские авангардисты увидели прямое воплощение своих индивидуальных утопий, именно поэтому они так активно участвовали в создании «нового языка», «нового человека» и «нового быта» в 20-е годы. Можно утверждать, что «эстетизация политики», которую немецкий философ Вальтер Беньямин считал самой опасной тенденцией

XX века – есть прямое выражение авангарда, при том, что эстетизации подвергаются самые радикальные политические идеологии. В литературном пространстве, разумеется, самый яркий пример такой утопии находим в позднем творчестве Маяковского¹⁹, в особенности, в таких текстах, как «150.000.000», «Хорошо!», «Владимир Ильич Ленин», впоследствии канонизированных соцреализмом. К концу 20-х годов, впрочем, возникает попытка создания авангарда вне гравитации утопии и вне политики – речь идет об ОБЭРИУ: но в атмосфере нарастающей идеологической монополизации эта «инверсия» также приобретала радикальное политическое значение, хотя и дальнейшая эволюция обэриутов, и прежде всего Хармса и Введенского, свидетельствует об их движении от авангарда к модернизму, а точнее, к сюрреализму (и в западном искусстве занимавшем промежуточное положение между модернизмом и авангардом).

Замена мифотворчества на создание утопий не могла не оказать влияние на такой структурообразующий принцип модернистской парадигмы художественности, как субъективизм, а вернее, субъективный релятивизм. Если до революции авангардные утопии нового зренья и нового сознания носили еще резко индивидуальный характер, что обостряло шоковый эффект авангардных жестов, то после революции возникает иллюзия возможности продуцирования *общезначимых*, а главное политически востребованных утопических моделей. В этой атмосфере субъективный характер мифа, а вернее утопического творчества, намеренно редуцируется или же маскируется: анонимные работы художников школы супрематизма Уновис (среди которых был и основатель школы – К. Малевич); ученики М. Матюшина, принявшие единую для всех фамилию Эндер; продукционизм, конструктивизм и работа авангардистов в областях рекламы и в политической агитации; борьба левовцев «против индивидуалистической художественной литературы за литературу деловую, газетно-журнальную» (О. Брик), сопровождающая формирование «литературы факта» – все эти и многие подобные феномены свидетельствуют о намеренной редукации субъективизма в авангарде. Эта тенденция логически вела к соцреализму и к превращению писателя-авангардиста в рупор государственной, т.е. максимально общезначимой утопии. Как

¹⁷ Шкловский В. *Ход коня*: Книга статей. М.: Геликон, 1923. С. 106.

¹⁸ Гройс Б. *Утопия и обмен*. С. 26.

¹⁹ Религиозно-мифологическую подоплеку его мировоззрения убедительно проанализировал М. Вайскопф в книге «Во весь логос: религия Маяковского» (вошла в его кн. «Птица-тройка и колесница души», М.: НЛО, 2003).

справедливо замечает Б. Гройс, «границей [авангардного] жизнестроительного проекта во имя прекрасной формы стала военно-политическая власть, осуществившая эту тотальную мобилизацию не в проекте, а на деле»²⁰.

Однако, как показывает история, лишь немногие художники авангардного направления смогли вписаться в соцреалистическую культуру – большинство пало жертвой культурных и политических репрессий. Дело, по-видимому, в том, что независимо от желаний творцов авангардного искусства создаваемые ими утопии нового сознания, нового человека, нового зрения и нового быта сохраняют и даже обостряют – в силу радикализма авангардной формы – принципиально амбивалентный характер сакральности, присущий модернистской парадигме в целом. Даже в «Клопе» Маяковского утопия коммунистического будущего одновременно читается и как антиутопия, напоминающая о «Мы» Замятина. А монтажи и фотографии А. Родченко, призванные запечатлеть нового человека, одновременно фиксируют угрожающие черты проступающей монструозности, только усугубляемой механической симметрией поз и жестов. Эта амбивалентность, двусмысленность авангардного утопизма, легко совмещающего утопию с антиутопией, впоследствии станет важнейшим приемом поэтики А. Платонова. Но именно неоднозначность сакрализации, непреодолимое стремление проблематизировать создаваемую утопию, и делала авангардную эстетику несовместимой с потребностями тоталитарной культуры, именно это глубинное свойство авангардной эстетики ответственно за трагические судьбы даже самых лояльных новой идеологии авангардистов (в диапазоне от В. Маяковского и Вс. Мейерхольда до С. Третьякова и С. Эйзенштейна).

Вполне очевидные связи и/или невольные переклички тех или иных авторов 1920–30-х годов с такими «серебрянновековыми» течениями, как неоромантизм, символизм, акмеизм или футуризм, с одной стороны, и с современными им западными версиями экспрессионизма, сюрреализма, дадаизма, неоклассицизма, с другой, не должны заслонять, по меньшей мере, двух важных факторов развития модернизма и авангарда как в советской литературе, так и в русском зарубежье.

Во-первых, различные модернистские курсы, уже прошедшие период формирования и размежевания (иначе называемый Серебряным

веком), после революции оказываются гораздо более открыты к диалогическому взаимодействию друг с другом, причем настолько, что практически невозможно найти крупного писателя-модерниста, эстетику которого можно было бы непротиворечиво описать, исходя из категорий, принадлежащих *одному* из известных модернистских или авангардных течений. Ахматова в 1920–40-е годы выходит за пределы акмеизма, декларации обэриутов не объясняют всей сложности творчества Хармса, а чтение Набокова как последнего символиста существенно спрямляет и огрубляет логику его эволюции.

Во-вторых, все модернисты и авангардисты 1920–30-х годов были объединены общим опытом громадной исторической катастрофы: Мировой войной, революцией, гражданской войной, сопутствующим революционным катаклизмам и продолжающимся с новой силой государственным террором, формированием тоталитарного государства, а затем и новой Мировой войной, воспринятой многими как трагическое поражение модерности. Этот травматический опыт не сравним по своему масштабу и историческому значению с потрясениями эпохи Серебряного и даже XIX века. Модернисты и авангардисты 1920–30-х годов, несмотря на все различия методов, поэтик и философий, были объединены общим «означаемым» – переживанием крушения цивилизации, опытом исторического хаоса, встречей с насилием как фактором истории и культуры, реакциями на попытки создания общества нового образца на месте руин традиционной культуры. Обращенность к этому опыту повышала значение реалистической традиции, на которую, собственно, и был направлен эстетический бунт модернизма и авангарда в 1890–1910-е годы. В 1920–30-е годы арсенал русской реалистической литературы, ищущей глубинные связи между личностью и обстоятельствами социально-культурной среды, был востребован даже самыми пылкими авангардистами. Однако взаимодействие с реалистическим дискурсом также носило диалогический характер, предполагая радикальное обновление его внутренней структуры логикой модернистского или авангардного сознания и не означая простого «возвращения» к реализму, даже в тех случаях, когда автор декларировал свою приверженность последнему (показательны в этом отношении примеры Пастернака или Шаламова²¹).

²⁰ Там же. С. 32.

²¹ См. подробнее: *Лейдерман Н.Л.* Постреализм: Теоретический очерк. Екатеринбург, 2005. С. 7-54, 120-174.