

Ю. Н. ГИРИН

АВАНГАРД КАК ПОГРАНИЧНАЯ ФОРМА КУЛЬТУРЫ¹

Авангард начала XX в. явился одним из великих рубежей в истории мировой культуры. Он знаменовал собой смещение традиционных «спокойных» мировоззренческих основ во имя выстраивания новой картины мира. Их смыслы «сдвигаются» с положенных им укладом мира позиций, происходит обновление знаковости, тотальное смещение форм и смыслов, которое в русском авангарде и было концептуализировано как «сдвиг» (А. Крученых), «алогизм» (К. Малевич), а во французском – как «сдвинутость», «транссессия» (А. Бретон), *depaysement* (Х. Ортега-и-Гассетт).

Ключевые слова: авангард, пограничность, сдвиг, транссессия, лиминарность, пермутация, радикализм, виктимация, танатология, утопия, космогония.

Авангард первой трети XX в. – одна из величайших вех в развитии мировой культуры. Это момент кризиса; но не слома, а поворота; ситуация рубежа, пограничности, когда проблематизируются прежние референциальные основы (традиция) и постулируются принципиально новые основания бытийности и всей культуры как форм жизни общества. К началу XX в. развитие мировой культуры подошло к такому рубежу, когда следование какому-то единому канону, обеспечивавшее стабильность бытия в прошлые эпохи, стало контрпродуктивным. Сама рубежность эпохи, ее пограничный характер обусловили многомерность мировосприятия, отозвавшуюся принципом полифуркации практически во всех сферах человекобытия: в науке, искусстве, религии, в космовидении, наконец, что и привело к идеям о тотальном переустройстве мира.

Насколько авангарден авангард начала века?

Будучи культурой пограничного типа, авангард, тем не менее, обладает не столько антитетической («сбросить с корабля...»), сколько осмотической природой. Как ни странно, именно взаимоналожение разноориентированных факторов способствовало не только антиномичности авангарда, но и становлению культурной идентичности общего зона.

Так, В. Кандинский в 1912 г. постулировал двуединый характер современного произведения искусства, включающего в себя два процесса: «1. Разрушение материальной, лишенной души жизни 19 века... распад и самоликвидация отдельных частей» и «2. Построение духовной, душев-

¹ Статья подготовлена на основе доклада, сделанного на Международной научной конференции «Цивилизационно-культурное пограничье как генератор становления мировой культуры/литературы» в Институте мировой литературы им. А.М. Горького, 4-6 июня 2012 г.

ной жизни 20 века, переживаемое нами»², состоящих, по сути, в отношениях взаимодополнительности. «Разрушение вплоть до глубин процесса творения», писал в 1915 г. дадаист Х. Балль³ по поводу творений итальянских футуристов. Остро чувствовавший переходность эпохи Н. Бердяев писал: «Жертва культурой во имя высшего бытия будет сверхкультурной, а не докультурной и внекультурной, она оправдывает высший смысл культуры и искусства как великого ее проявления»⁴.

В наше время этот феномен вполне убедительно комментировал И.В. Кондаков: «Как правило, все пограничные и переходные эпохи субъективно переживаются как разрушение “порядка” и нарастание “хаоса” <...> Однако за семантикой хаоса/порядка в истории мировой культуры стоят типологически разные процессы, и для понимания закономерностей культурно-исторических переходов необходимо, в первую очередь, дифференцировать переходные процессы в различных культурах и в различные исторические эпохи». И главное: «Хаотизация картины мира свидетельствует о состоянии культуры в данный исторический период, а не о состоянии мира как такового»⁵.

Казалось бы, что может быть креативного в дадаизме, о котором вроде бы все знают, что он представляет из себя полное ничто? Однако дадаизм не пустотен (даже у его русских собратьев «горит бессмыслицы звезда», а раз горит, так значит «это кому-нибудь нужно»). Да, он не обладал философским, онтологическим измерением (в отличие от большинства ветвей русского авангарда) – он с самого начала был практикой, предельно выразительно манифестировавшей общий для поэтики авангарда принцип «сдвига»; это, как не раз было отмечено, прежде всего жест. Дадаистский «сдвиг» состоял в тотальной проблематизации ценностей культуры как таковой вплоть до самоотрицающей тенденции. И хотя дадаизм оказывался преимущественно практическим (несмотря на многочисленные «теоретические обоснования») выплеском, голой функцией идеологии «сдвига», он вовлекал в свою игровую практику некоторые элементы, составлявшие существо философии авангарда.

Стоит ли искать в авангарде смысл?

Стоит, но особый. Суть в том, что те вещи и понятия, которые в «холодной» культуре бывают встроены в иерархически структурированную модель мира, в «пограничной» культурной ситуации выпадают из

² Кандинский. 2001. С. 232.

³ Цит. по: Седельник. 2010. С. 402.

⁴ Бердяев. 1994. Т. 1. С. 233.

⁵ Кондаков. 2002. С. 59-60.

нее и тем самым обретают особую семиотическую нагрузку. Их смыслы «сдвигаются» с положенных им укладом мира позиций, происходит обновление знаковости, тотальное смещение форм и смыслов, которое в русском авангарде и было концептуализировано как «сдвиг» (А. Крученых), «алогизм» (К. Малевич), а во французском – как «сдвинутость», «трангрессия» (А. Бретон), *depaysement* (Х. Ортега-и-Гассетт).

И здесь неважно, кто первым произнес слово «сдвиг» – сходно мыслили и поступали, общей была парадигма эпохи. Очевидно, двойственность авангарда, его двуобращенность обязаны тому, что он возникает в зоне пограничья, на стыке культурных эонов, что и дает о себе знать во множестве форм и явлений. Это культура «горячая», функционирующая в режиме начала/конца, в своей мифогенности требующая интерпретации как эры Творения и создания новых традиций, которые консолидируются по мере превращения «горячей» культуры в «холодную». Принцип сдвига, то есть преобразования в самом широком смысле, подразумевает смену кодов, детерминирующих определенную картину мира, ее парадигматическую основу.

Собственно, принцип сдвига лежит в основе всей истории авангарда: впервые его манифестировал Г. Аполлинер в гротескной пьесе «Грудь Тирезия» (1903, поставлена в 1917). В 1918 г. Аполлинер выступил с программной статьей «Новый дух и поэты», где кодифицировал понятие «новизны» духа эпохи в слове «изумление»: «*Изумление – могучая новая сила*»⁶. Слово *surprise*, употребленное в оригинале, призвано было обозначить и причину, и результат, и свойство современного духа, – то самое, о котором писал Аполлинер, которое кодифицировали сюрреалисты в концепте «ошеломляющей метафоры», и которому много позже А. Арто нашел крайнюю степень выражения в заокеанском и доцивилизационном наркотическом опьянении у индейцев тараумара: эти *stupéfiants* и позволяли ему обрести искомое состояние *stupéfaction* – все того же «изумления», ошеломления, эпистемологической «сдвинутости». По сути, речь идет об авангардистской трангрессии/девиантности, проявляющей себя во множестве взаимосоотносимых форм и концептов: чудесности, утопизма, дикости, безумия/зауми, архаики, примитивизма, остран(н)ения, очуждения и т.д.

Метафизика пограничья

В картине мира авангардистской эпохи все оборачивается всем, все концы являются началами, а, следовательно, эта картина мира мифологична по преимуществу; ее тотальный мифологизм вбирает в себя и

⁶ Аполлинер. 1978. С. 58.

техницистски-прогрессиистские амбиции футуризма, и архаизм неопрIMITИВИЗМА, и сам революционаристский пафос творцов нового мира, затеявших великую мистерию преобразования и духа, и бытия. Этот реально присущий поэтике авангарда принцип позволяет соотнести друг с другом многие внешне антиномичные понятия. Так, пафос «солнцепоклонства» А.Л. Чижевского непротиворечиво совмещается с «солнцелюбчеством» авангардистов именно потому, что оба концепта равно принадлежат общей парадигме космизма, выдвинувшего в русском варианте, кроме Н.Ф. Федорова, столь же утопически ориентированных К.Э. Циолковского и В.И. Вернадского. Кажущееся произвольным соположение столь разных сфер культуры – художественной, философской и религиозной – на деле имеет под собой фундаментальную онтологическую основу, обеспечивавшую «устойчивое сочетание доминантных культурных интенций», как отмечает исследователь, прямо относящий мысль П. Флоренского к «авангардной парадигме»⁷.

Метафизика русского авангарда совершенно естественным образом выросла из традиций национальной культуры, укорененных в онтологии космизма, всеединства, соборности, Богочеловечества и т.д. со всеми нюансами и вариациями. В этой ретроспективе возникают совершенно неожиданные связи и генетические сцепления. Так, философ Н. Федоров, чрезвычайно интересовавшийся вопросом «о письменах», неожиданным образом оказывается предшественником А. Крученых в отношении к идее о самоценности письма: «формы букв говорят гораздо более слов, искреннее их <...> переписчики, чаявшие блаженства в будущем, предвкушали его уже и в настоящем», писал великий космист и танатолог⁸. Здесь возникает почти буквальная переключка с декларацией кубофутуристов: «Прежде всего, нужно изучать авторский почерк, почерк переписчика и печатные шрифты. Иные слова никогда нельзя печатать, т.к. для них нужен почерк автора», – писали братья Бурлюки⁹.

Истоки авангардного радикализма

Революционаризм был разлит в воздухе эпохи рубежа. Совершенно радикальным авангардистом оказывается Циолковский, который мыслил преодоление земного несовершенства человека и причащение его «блаженству Вселенной» через жесткое регулирование всего и вся и «усиленный искусственный подбор, который выражается только в том, чтобы давать возможность быстро размножаться самым совершенным осо-

⁷ Грякалов. 2004. С. 49.

⁸ Цит. по: Эшштейн. 2000. С. 114-124.

⁹ Поэтические начала. 1999. С. 56.

бям»¹⁰. На этом фоне революционный радикализм Л. Троцкого («Жизнь, даже чисто физиологическая, станет коллективно-экспериментальной. Человеческий род <...> поступит в радикальную переработку и станет объектом сложнейших методов искусственного отбора и психофизической тренировки»¹¹) кажется едва ли не наивным. Между тем, человеческий род уже подвергался радикальной переработке, что скорбно отмечал М. Горький уже в 1917 г.: «Рабочий класс не может не понять, что Ленин на его шкуре, на его крови производит только некий опыт <...> и надо понять, что Ленин не всемогущий чародей, а хладнокровный фокусник, не жалеющий ни чести, ни жизни пролетариата»¹². (Поневоле вспоминаются слова доктора Франкенштейна: «Новая порода людей благословит меня как своего создателя; множество счастливых и совершенных существ будут обязаны мне своим рождением»). Но ведь и сам Горький поначалу, отойдя от романтического индивидуализма «детей солнца», вполне разделял соборную «философию мы», ведущую к социалистической философии коллективизма.

Симптоматично, что смесь социального дарвинизма и евгеники Циолковского, мечтавшего о подлинном фаланстере («Мысли о лучшем общественном устройстве», 1916), тоже выростала из пристального внимания к букве («Общий алфавит и язык», 1915) как основе всемирного блага: «Не лучше ли каким-нибудь образом, незаметно, без больших усилий и жертв, ввести один общий язык для всех?»¹³. По сути дела, Циолковский был одним из многих, кто в начале века, устремленного к «Великой Утопии» (В. Кандинский), так или иначе культивировал мифологему «нового человека»¹⁴. Еще более разительным представляется развитие протоавангардных концептов (вплоть до идеального образа «человека летающего») в «учении Всемира» А.В. Сухова-Кобылина. Это только малая толика примеров, ибо не только русская, но и вся мировая культура начала века – причем вовсе не обязательно в авангардных ее формах – была охвачена небывалым пафосом «новизны», тотальности, всеобщности, пронизана утопическими идеями, научными, художественными и религиозно-философскими проектами. Достаточно обратиться к такому мыслителю, как Р. Тагор («Религия человека», 1930), идеи которого радикально эволюционировали от начала столетия к 1930 г. (особенно после поездки в СССР). Собственно говоря, линия утопиче-

¹⁰ Циолковский. 1992. С. 152.

¹¹ Троцкий. 1923. С. 196.

¹² Горький. 1990. С. 149.

¹³ Циолковский. 2001. С. 13.

¹⁴ См. об этом: Бобринская. 2003.

ских проектов (Тагор – Сухово-Кобылин – Федоров – Вернадский – Леруа – Тейяр де Шарден), обычно оборачивавшихся крахом иллюзий, в универсальном объеме составляет единый ряд, характеризующий новый тип антропного сознания.

Начала и концы: жертвенный пафос созидания

В 1919 г. Хлебников писал в работе «Наша основа»: «Таким образом меняется и наше отношение к смерти: мы стоим у порога мира, когда будем знать день и час, когда мы родимся вновь, смотреть на смерть как на временное купание в водах небытия»¹⁵. Ведь танатология как таковая и есть манифестация *онтологического пограничья, порубежья*, когда смыкаются концы и начала человекобытия в слитной мифологеме *puer senex*. Конечно, на первый взгляд кажется довольно неожиданным, что созидание нового мира было означено танатологической коннотацией. Но в мифопоэтической картине мира, актуализация которой неизбежна в эпохи порубежья, пограничности, внесение временного хаоса (аналога смерти) в мироустройство необходимо именно для переустройства его; такая «встряска» требовалась для еще большего и прочного упорядочивания мира (что, собственно, и произошло). Поэтому в авангардистской танатологии именно *жертвенность, виктимация* интуировались как залог будущего, посмертного инобытия, и мифологема смерти парадоксальным образом сочеталась с мифологемой детства.

Достаточно привести пример В. Маяковского с его сакраментальным «Я люблю смотреть ...» (при всех возможных переключках с И. Анненским – а с кем у него не было переключек?), где мотив заклания младенца выступает как эквивалент самозаклания: «Связь тем детоубийства и самоубийства несомненна», – утверждал Р. Якобсон в связи с поэтикой Маяковского, – это разные способы лишить преемства настоящее, “превратить одряхлевшее время”¹⁶. Тот же мотив кодифицирует смерть мира в метафизическом ритуале новой космогонии, в котором поэт выступает в качестве инициатической жертвы, фармака (ср. гротескную повесть Г. Аполлинера «Убийство поэта», 1916, хлебниковское «Где волк воскликнул с кровью: я юноши тело ем...»). Поэтика же сюрреализма и вообще предполагала подлинный культ самоубийства. Этот мотив глубоко связан с основным космогоническим мифом, так как в мифомышлении семантика детоубийства как жертвоприношения коррелирует с семантикой мирового пожара, обновляющего вселенную. Видимо, не случайно универсальный «миф о юноше-сыне» (В. Топоров) актуализируется в эту

¹⁵ Хлебников В. 2001. Т. 3. С. 253.

¹⁶ Якобсон Р. 1990, № 11-12. С. 88.

эпоху в индивидуальной мифологии столь разных поэтических личностей, как Е. Гуро и Г. Мистраль, равно скорбевших по мнимому сыну.

Один только русский Серебряный век заканчивается скорбным итогом: «Из двенадцати казнено трое. Еще трое казнят себя сами (один случай спорен: самоубийство или убийство?) Так что каждый второй гибнет насильственно. Из умерших своей смертью четверо уморены до срока: голодом: болезнями, ужасом бытия. Двое, дотянувшие до относительной старости, измучены травлей. Ни один из двенадцати не удостоился от Всевышнего долгой счастливой жизни. В данном случае это уже не просто несчастье, но рок. Мистерия духа, проходящая искус небытием. Взаимовывоз бытия и небытия»¹⁷. И это только Серебряный век. Что же касается скандальной строки Маяковского, то поэт и сам дал ей исчерпывающий комментарий: «Неужели вы думаете, что это правда?» (горячее отрицание мнимого цинизма Маяковского со стороны Л. Брик уже кажется избыточным). И этого, а также знания личности поэта, достаточно для избежания всяческих кривотолков. «А сердце рвется к выстрелу, а горло бредит бритвою...».

Естественно, танатологическим кодом отмечен весь комплекс авангардной эпохи, а не только русской культуры того времени. Как часто бывает, личная судьба художника корреспондировала с историческими обстоятельствами; онтогенез коррелировал с филогенезом.

Танатологическая виктимация есть форма субъектной трансгрессии. Тот факт, что в дальнейшем трансгрессия чисто метафорическая («Убийство поэта») реализовалась и в жизненно-биографических (реальные самоубийства поэтов, и не только *самоубийства*) и в литературно-текстуальных дискурсах (обэриуты, поэтика абсурда) лишь удостоверяет ее имманентность авангардной культуре в историческом изводе. Вот что пишет по этому поводу исследователь: «Впадение в крайность становится привилегированным предметом размышлений в антропологическом дискурсе 1920–1940-х гг. Одна из основных интенций антропологии этого периода состояла в том, чтобы сконструировать образ “нового человека”, утверждающего себя в экстремальных ситуациях: в состоянии холода, голода, боли, агонии, экстаза. Разнообразные формы жизни *in extremis* нашли отражение в литературе, кино, эстетике и философии. Экстремальные формы жизни изображались в эти годы как героическое поведение (Э. Юнгер), энтузиазм (Д. Вертов), спортивный рекорд (Л. Рифеншталь), мистический эксперимент (Б. Поплавский и М. Бланшо), некрофилия (Б. Пильняк и Ж. Батай), самопожертвование (В. Ильенков и

¹⁷ Аннинский Л. 2009. Т. I. С. 9.

другие), существование агонизирующего тела (П. Павленко). В литературе рассматриваемого времени можно найти своего рода сборный текст о пределах существования, реконструируемый в различных европейских культурах в их тоталитарных, антитоталитарных и паратоталитарных манифестациях»¹⁸. Автор пишет «экстремальные», но, по сути, речь идет о пограничных формах бытия одной определенной эпохи.

Началось, однако, раньше¹⁹. Как полагает Т.В. Артемьева, танатологическая доминанта вообще специфична для русской культуры, особенно – для культуры начала XX в.: «Событие смерти рассматривается русской культурой в свете его насыщенности аксиологическими смыслами. Она далеко не всегда является наказанием и трагедией, а скорее наградой и апофеозом. Образ “русского героя” как мученика и страдальца делает ее приход желанным, а облик привлекательным <...> Эпатирующие строки В.В. Маяковского: “Я люблю смотреть, как умирают дети” вовсе не оторваны от почвы российской культуры, а написаны скорее в ее традициях», то есть продолжают линию «литературного инфантицида». (Вспомним и хармсовское: «Я не люблю детей, стариков, старух и благоразумных пожилых». И его же: «Травить детей – это жестоко. Но что-нибудь ведь надо же с ними делать!»).

В России, пишет далее автор, «утопическое мировосприятие превращается в танатопическое. Идеальный мир помещается в пространство и время смерти: “...Как один умрем в борьбе за это...” И верно, нужно ли жить после “этого”. Величественные Necrotopos и Necrotempus завораживают и манят усталого российского странника, бредущего по бесприютной жизни. У-мир-отворение для него превращено в у-мирание. Он хочет покоя, и должен стать покойником. Главным является не достижение идеала, а смерть за него. Жизнь и смерть не противопоставлены друг другу, а взаимосвязаны и даже взаимозаменяемы»²⁰.

Теоретические построения той эпохи трактовали смерть как онтологическую проблему, подлежащую разрешению, как некий атрибут бытия. Ученик и последователь Н. Федорова К. Циолковский утверждал (уже в 1933 г.), что жизнь есть животное существование организованной материи, которая должна быть преобразована в «высший разум», поскольку «жизнь возможна лишь в высшей форме. Все высшие жизни атома сливаются в одно субъективное непрерывное блаженное бытие <...> Отсюда вывод: теперешняя краткая и мучительная жизнь совер-

¹⁸ Григорьева. 2009. С. 642-643.

¹⁹ См.: Исутов. 1994. С. 110, 111.

²⁰ Артемьева. 1998. С. 66-76.

шенно ничтожна в сравнении с посмертной жизнью»²¹. Эти же мысли проводились им в статье «Радость смерти» (1933). «Смерть – это лишь другая, невидимая и не освещенная нами *сторона жизни* – писал в 1925 г. Р.-М. Рильке, словно дополняя русского космиста. – Мы должны попытаться достигнуть высшего сознания нашего бытия <...> Истинная жизнь простирается на *обе* области <...> *нет ни этого, ни того света, но лишь одно огромное единство*»²². «Смерть как магистральная тема в поэзии Элиота» становится предметом рассмотрения А.А. Аствацатурова²³, исследовавшего эту тему в контексте английской культуры. Подлинный культ смерти сопровождал творчество и жизненные судьбы представителей авангардного искусства, что в высшей степени проявлялось в опыте испанской и французской культуры того времени. Можно вспомнить Ф. Гарсиа Лорку, все творчество которого проникнуто танатологической топикой; даже рисовал он именно Смерть. Очистительная смерть властвует в его трагедии под оксюморонным названием «Кровавая свадьба»; странным образом жизнелюбец Лорка жил ощущением смерти, ее и воспевал. Но и сам танатологический комплекс претерпевал в художественно-идеологической системе авангарда ту же эволюцию, что и другие ее составляющие. В начале 1930-х А. Введенский манифестировал уже совсем иное мироотношение: «Лежит в столовой на столе / труп мира в виде крем-брюле. / Кругом воняет разложением». Окончательное и отвратительное умирание мира свидетельствует написанный уже в 1937 г. безнадежно абсурдистский «Потец».

Таким образом, в авангардистской картине мира танатологический код, содержащий целый спектр основных мифологем, является стержневым, выступая своего рода противоположностью, реверсом кода утопически-трансформационного. Человек чувствовал себя стоящим у основания мира, и неудивительно, что в его сознании детский код отражался в коде танатологическом, и наоборот. Танатологический код включал в себя компоненты героизма, мученичества, жертвенничества, трансцендентности, *иммортализма* (неслучайна организация в 1922 г. Петроградской «Северной группы биокосмистов-иммортиалистов») с такими их дериватами как *икарийский комплекс* и соответствующими ему мифологемами *авиатора*, авиации, комплекса падения, взлета, птицы (сокола), акробата, циркача и т.д. Поэты-биокосмисты «ставили перед наукой, искусством, техникой и государством три главных задачи: “осуществление кос-

²¹ Циолковский. 2001. С. 220, 221.

²² Рильке. 1971. С. 303, 304.

²³ Аствацатуров. 1998.

мического полета”, “реализация личного бессмертия”, “воскрешение из мертвых”²⁴. Исследуя полотно «Формула петроградского пролетариата» (1920/21), М. Грыгар делает вывод, что «Филонов хотел передать революционные события тех дней не как апофеоз победы новой силы, а как миф о самопожертвовании и о поиске скрытой цели»²⁵. Вот только формула эта была универсальной в контексте эпохи. Так, у В. Незвала образ Пьеро-циркача ассоциируется с аэропланом; в его глубоко символической поэме «Акробат» (1927) падение канатоходца, «акробата Вселенной», двойника Солнца (образ, безусловно, ницшевский) оборачивается, как и в русской «Победе над Солнцем», не гибелью смельчака, но его воскрешением и преобразованием в новой сущности. (Отметим, кстати, и появление в 1929 г. «Нового Икара» его соотечественника К. Библа). Во всяком случае, танатологический код эпохи был множественным, содержал в себе одновременно целый «пучок смыслов» (О. Мандельштам), реализующийся в характерных умонастроении и практике, построенных по принципу семиотической инверсии.

Во всех мировых культурах поэт ощущал себя демиургом и жертвой в ритуале создания нового мира, выражая в своем творчестве и в своей личности основной модус эпохи во взаимобратимости двух его аспектов: творения и гибели одновременно, прораставших в мифологему вселенской войны. По сути дела *мифологема войны*, также имманентная авангардному сознанию, является редуцированной версией основного мифа эпохи – тотального эсхатологизма, отчасти уже рассмотренного выше. «Война есть основное явление нашего мирового эона. Это факт не только человеческой, социальной и исторической жизни, но и жизни космической»²⁶, – писал Н.А. Бердяев уже в 1940-е гг., итога свои более ранние соображения, выше уже изложенные. Война (реальная) была мировой, но образ ее существовал в сознании современников задолго до самого исторического события и интерпретировался не иначе как через картину вселенской катастрофы, обновительного космогонического акта, всемирного пожара, уничтожающего прежнее мироустройство.

Экспирисис как ритуал новой космогонии

Существует устойчивое мнение, что авангардистская поэтика и философия сдвига, деформации вызваны ощущением раскола, трагизма, внесенного в общественное сознание современников Первой мировой войной. Конечно, такое ощущение – вполне нормальное, человеческое,

²⁴ Цит. по: Гачева. 2008. Т. 1. С. 330.

²⁵ Грыгар. 2007. С. 412.

²⁶ Бердяев. 1994. С. 305.

глубоко эмоциональное – реально отразилось во множестве произведений мировой литературы. Дело, однако, в том, что и сама война как социокультурный феномен была результатом глубоких сдвигов в общественном сознании, в духовном климате и политическом ландшафте эпохи, в мироощущении современников, в исторических обстоятельствах, наконец. Образ войны поначалу был скорее мифологичным, как, например, в поэзии Г. Гейма, подлинного певца смерти и провидца войны, и лишь затем сделался социополитической реальностью. Таковы его предвестнические «*Umbra vitae*» («Мрак жизни») и его же «Война», – стихотворение, написанное за три года до начала Первой мировой. Возможно, изначально была сама идея всеобщего противоборства: борьба с традицией, культурой, солнцем, временем, историей, идейными противниками. Отсюда – такой накал яростных споров и межклановых войн по ничтожным вопросам еще до начала Первой мировой войны.

Образами войны и смерти буквально бредил австрийский художник и писатель экспрессионист А. Кубин, создавший в 1903 г. живописный образ исполинского монстра под названием «Война». Сам Кубин считал, что человек способен «лишь переделывать свою собственную неопределенную реальность в ту ирреальность, что мы называем миром». Инверсия авангардного утопизма? Возможно, хотя это и слишком смелое предположение. Для экспрессионистской поэзии и прозы в целом характерно некое предзнание надвигающегося вселенского катаклизма и в то же время – трагическое приятие будущей беды. Впрочем, это касается далеко не только экспрессионизма и отнюдь не только Германии.

Характерные мотивы вселенского катастрофизма, машинно-механистического кошмара, угнетающего личностное самобытие, определяют творчество мирискусника М. Добужинского – от лондонского цикла 1906 года до «Городских снов» (1918), – находящих образно-пластическую параллель в искусстве экспрессиониста Дж. Энсора. «Старый Петербург и новая Европа как-то неожиданно уместились на кончике его пера», – отмечал по поводу творчества М. Добужинского его современник²⁷. Любопытно, что в русском искусстве образ собственно России особенно активно разрабатывался в мифологизированном аспекте (в пластике и в словесности) в период примерно 1900–1914 гг., а с началом войны, как ни странно, националистическая тематика пошла на убыль, уступив место (если исключить ура-патриотическую риторику) *наднациональной мифологеме войны*, тематике «мирового пожара» и давно вызревавшим апокалиптическим чувствованиям.

²⁷ *Маковский*. 2000. С. 304.

С другой стороны, «метафизика России» претворилась в сниженное «расейское» почвенничество, в свою очередь обретшее двойное преломление в неопрimitивистской призме: деревенское и городское, но в равной степени исполненное лубочной поэтики и стилистики. Причем обе магистральные тенденции могли выступать в двуединой соположенности. Так, для Н. Гончаровой христианские (часто апокалиптические) и крестьянские сюжеты обладали равной значимостью и привлекательностью и решались в одном и том же примитивистском ключе. (Нечто подобное наблюдалось и в творческой эволюции Малевича). Однако, в подобных случаях речь шла не об аутентичном, «низовом», примитиве, но о примитивизаторской тенденции, своего рода сознательном «опрimitивливании». Не было то и стилизацией, поскольку стилизация есть свойство «остывших» фаз искусства. Работа в поэтике примитива была для художника своего рода причащением к изначальности, первозданности форм и чистоте чувствований, пробужденных, как ни странно, именно военным апокалипсисом.

В 1914 г. Маяковский писал: «Россия – Война, это лучшее, из того, что мыслится, а наряднейшую одежду этой мысли дали мы <...> Это та литература, которая, имея в своих рядах Хлебникова, Крученых, вытекала не из подражания вышедшим у «культурных» наций книгам, а из светлого русла родного, первобытного слова, из безымянной русской песни»²⁸. По этому поводу Н. Мислер замечала: «Отношение к войне было крайне неоднозначным. Даже такой прогрессивный критик, как Я. Тугенхольд <...> определенно не бывший сторонником интервенции, напечатал в 1916 г. любопытную книгу под названием “Проблема войны в мировом искусстве”. Там он пытался эстетизировать образ войны, отраженный в искусстве на протяжении многих столетий: “война, нередко – подобно Мефистофелю – была частью той силы, которая, желая зла, творит добро, – грозою, не только разрушительной, но и очищающей”»²⁹. Именно последние примеры ярко доказывают, что определяющим в картине мира авангардистской эпохи и, соответственно, в поэтике авангарда, был принцип *смещения* перспектив, ракурсов, точек зрения и, как следствие, прием *сечения* форм, объемов, поверхностей, но также и смыслов. Здесь следует привести любопытное соображение Э. Канетти о том, что война является *скрещением* масс («двойка скрещенными массами»), то есть двойной, удвоенной массой. Это еще раз подтверждает мысль о том, что собственно кубизм всего лишь реализо-

²⁸ Маяковский. 1955. С. 318.

²⁹ Мислер. 2003. С. 37.

вал и легитимировал одну из ведущих тенденций авангардистской поэтики. Возникшие еще на рубеже веков представления о смещении казавшихся незыблемыми принципов мироустройства породили не только сдвиги в общественном сознании – они обусловили появление самой поэтики «сдвига», определившей новую картину мира.

Особенно ярко двойственный – разрушительно-созидательный – смысл войны проявился в поэтике итальянского футуризма³⁰, где, впрочем, концепт войны подвергался значительной эстетизации. В этом широком идейно-философском контексте шокирующие тезисы Ф.Т. Маринетти (например, «Война – единственная гигиена мира») предстают поверхностными и факультативными казусами, всего лишь принадлежащими общему типологическому полю. («Не нужно жалости. После резни у нас остается надежда на очищенное человечество», – писал Т. Тцара³¹). Здесь мы наблюдаем характерный пример совмещения/наложения концептов мирового пожара, очистительной эсхатологии, тотальной войны. «Пример Италии особенно ясно показывает историку, до какой степени Первая мировая война связывалась в сознании народов с надеждой на демократическое и национальное обновление», – пишет Ф. Фюре³². Как отмечает исследователь феномена русской утопии Б.Ф. Егоров, «в блоковское время огонь впервые стал приобретать эстетически положительный оттенок. Россия (да, пожалуй, и весь мир вместе с нею) шла к этому фону такими неуклонными и быстрыми путями, что огненные образы входили в художественные тексты какими-то таинственными предвестьями задолго до русско-японской войны 1904–1905 годов и до первой русской революции»³³.

Подобная интерпретация войны не была ни исключительно русским, ни исключительно итальянским, ни исключительно германским феноменом. Еще в 1913 г. испанский философ и писатель М. де Унамуно утверждал, что «в войне гуманности гораздо больше, чем в мире. Непримируемость к злу предполагает, что добро должно сопротивляться, и даже не столько оборонительное, сколько наступательное добро является, быть может, самым божественным в человеческих делах. Война это школа братства и сил для любви; именно война через взаимное столкновение и агрессию сближала народы, заставляла их познать и полюбить друг друга. Самое чистое и самое плодотворное объятие любви, в которое заключают друг друга люди, это объятие на поле брани, объятие, в

³⁰ См. об этом: Сапрыкина. 2010.

³¹ Цит. по: На грани тысячелетий. 1994. С. 174.

³² Фюре. 1998. С. 197.

³³ Егоров. 2007. С. 298.

которое заключают друг друга победитель и побежденный <...> Война есть, в самом прямом смысле слова, освящение человекоубийства»³⁴.

Следует отдать должное смелости и правоте Н.С. Гурьяновой в следующем утверждении: «Война в поэтике авангарда имела мало общего с конкретикой мировой войны, разразившейся в 1914 г. <...> Семантика понятия “война” в новом искусстве достаточно сложна – это в большей степени метафора, нежели сюжет. Оно было неразделимо связано с пониманием новаторства, идей разрушения старых форм во имя созидания нового. Борьба направлений в искусстве настойчиво ассоциировалась с войной – вплоть до устойчивых форм риторики в манифестах начала 1910-х годов...»³⁵. В русской культуре мифологема войны «как очистительной, жертвенной мистерии»³⁶ составляла часть «скифского мифа», своеобразной идеологемы, определявшей умонастроения и в литературных, и в политических сферах, вписываясь, таким образом, в энантиосемичный *утопико-теллурический комплекс*. «И то, чего не мог дать искусству мир, дала ему война. Так, видимая цель скрывает до определенного часа невидимые последствия. Стремление к материальному рождает нематериальное. Враждебное претворяется в дружественное. Наибольший минус оказывается наибольшим плюсом», – писал Кандинский в статье «О “Великой утопии”» (1920)³⁷. Своеобразна интерпретация Маяковского (1915): «Война, расширяя границы государств, и мозг заставляет врываться в границы вчера неведомого»³⁸. Не случайно это высказывание редко воспроизводится в книгах классика.

Характерным примером может служить и гравюра О. Розановой «Война» (1916), изображающая какую-то игривую нимфу. Но ведь и знаменитые аполлинеровские опыты в идеографической поэзии, названные им «Каллиграммами», были для него самого «книгой военного времени», не случайно получившей подзаголовок «Стихотворения Мира и Войны». Не приходится удивляться, что А. Бретон мог цинично писать: «Война? Что ж, мы недурно развлеклись». Сама по себе война вообще является мощнейшим мифогенным фактором, актуализирующим в сознании ее участников и современников древнейшие архетипы, обычно всплывающие в массовом сознании еще накануне, в преддверии самого события и окрашивающие горизонты эпохи в катастрофические тона. А в ситуации, когда искусство претендует на то, чтобы быть средством

³⁴ Унамуну М. де. 1996. С. 259.

³⁵ Гурьянова. 2002. С. 118, 123.

³⁶ Бобринская. 2003. С. 49.

³⁷ Кандинский. 2001. Т. 2. С. 32.

³⁸ Маяковский. 1955. С. 350.

преобразования жизни и осмысляет это преобразование в терминах универсальной, всемирной битвы, апокалипсиса, мирового пожара, происходит неизбежная реализация метафоры, причем в крайних формах.

Один из таких крайних случаев представляла собой художественная рефлексия русских мыслителей, в частности, Ф.А. Степуна (человека глубоко трагедийного мирозерцания), который убежденно писал: «Наша национальная задача ясна: мы должны спасти войну и революцию как религиозную глубину нашей жизни, как жест ее трагического преображения, как материал искусства будущего. Но для того, чтобы наша жизнь была спасена опытом войны и революции, необходимо, чтобы сам этот опыт был предварительно спасен его трагическим постижением <...> Гениальное национальное творение о войне (исполненное высокого трагического стиля) – русская революция... Бесконечный смысл революции – во взрыве всех конечных смыслов войны»³⁹.

Что же, собственно, происходило, какой смысл имела для современников война? Во-первых, негативный, это естественно. Однако не только: ведь существовал еще и некий культурный фон. И вот что писал в 1919 г. Курт Пинтус: «Люди теперь бежали от окружающей действительности в *недействительность*, они хотели проникнуть сквозь поверхность явлений к их сущности, обнять или уничтожить врага, поддавшись духовному порыву; но прежде всего они попытались <...> защититься от окружающего мира, смешав в одну гротескную кучу все явления, легко воспарив над этим вязко-текучим лабиринтом <...> или же с цинизмом кабаретиста они находили прибежище в визионерских картинах (ван Ходдис)»⁴⁰. Это экспрессионистское видение культурной ситуации многое проясняет, в частности, двойственное отношение к войне. Н.В. Пестова как объективный исследователь вынуждена беспристрастно отмечать (со всеми необходимыми историческими оговорками и отсылками), что в предвоенной Германии было укоренено «понимание *войны* как философемы позитивного свойства», а литературу заполнил пьянящий бум военной тематики⁴¹. Далее она уточняет, что для раннего экспрессионизма в Германии был характерен некий юношеский порыв, нередко воплощавшийся в метафоре войны. «“Порыв” и “война” стоят в раннем экспрессионизме в одном ряду и означают разрыв с отжившим и косным, освобождение от скуки и незначительности бытия; возвещают витальность и перемены к новому <...> Война замыкает *свой* круг жизни

³⁹ Степун. 1993. С. 38, 39.

⁴⁰ Пинтус. 2011. С. 8.

⁴¹ Пестова. 2004. С. 68-69.

и смерти, но все же физической смерти на войне, поставленной на поток, были чужды те бытийные глубины, до которых доискивался “визионерский дар” молодых экспрессионистов задолго до ее начала⁴².

Н. Бердяев не случайно замечал: «Нынешняя мировая война начата Германией как война футуристическая. Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве»⁴³. Столь же неслучайно А. Крученых именуется свою серию коллажей, созданных в 1915 г., не иначе как «Вселенская война Ъ» (характерна кодификация безгласным «ером»); другие работы, созданные им в соавторстве со сподвижниками, получают столь же апокалиптические названия «Мирскóнца» (1912), «Взорваль» (1913-1914), инвертирующие образ мира самим денормирующим способом его обозначения. Таким образом, есть основания полагать, что Первая мировая война оказалась в определенном смысле реализацией предшествовавшей ей в умах современников мифологеми войны, подобно тому, как в дальнейшем были реализованы многие другие латентные смыслообразы некоего вселенского мистериального действия. Показательно и то, что самый антивоенный роман эпохи (правда, «На западном фронте без перемен» появился в 1929 г.) настойчиво выделяет мотив возникающего перед лицом тотальной смерти товарищества, «прочное и конкретное чувство общности» (вспомним Э. Толлера). Характерно, что, начиная с В. Соловьева, война представлялась неким объединительным действием для всего человечества, призванным отменить фактор индивидуальности – в этом и состоит смысл любого мистериального действия.

Здесь следует сказать о том, что в авангардистской картине мира произошла валоризация таких взаимосвязанных, но не синонимичных концептов, как *общность, единство, коллективизм, интернационализм, солидарность, товарищество, масса, коммунитарность* вообще, отражавших новые модусы человекобытия. «Драма нашего времени есть драма коллективного человека», отмечал еще в 1908 г. Л.Д. Троцкий⁴⁴. И вспомним нацистскую риторику: «чудеснейшая добродетель периода революционного перелома... *добродетель коллективизма*. Называйте ее как хотите: социализм, народное единство или товарищество». В России мифологема нового – всеобщно-тотального – человека, расширяющая общетипологический концепт *массы*, имела за собой целую традицию, включающую в себя философию всеединства, соборности и русского

⁴² Пестова. Поэзия экспрессионизма // Литература Германии. Кн. I. (В печати).

⁴³ Бердяев. 1994. Т. 2. С. 414.

⁴⁴ Троцкий. 1991. С. 325.

космизма (из которых уже в среде философов-экспатриантов возникла идея «симфонической личности»). «Самосознание человека как микрокосма, сознание органической принадлежности человека к космической иерархии – вот сознание, исключаящее всякий индивидуализм и отъединенность. Общественность есть лишь частный случай универсализма, лишь одно из выражений космической общности людей <...> Вся острота проблемы в том, что нужно и общество, и личность принять онтологически-космически»⁴⁵, – писал Н. Бердяев в 1916 г. Тенденция эта восходит еще к символистским миропредставлениям, как свидетельствует работа Вяч. Иванова «Вагнер и Дионисово действо», которую он заключал следующим образом: «Борьба за демократический идеал синтетического Действа, которой мы хотим и которую мы предвидим, есть борьба за оркестру и за соборное слово»⁴⁶. В основе же всей рассмотренной системы концептов лежит актуализировавшаяся в начале века вагнеровская идея *Gesamtkunstwerk*, подвергшаяся существенной ресемантизации: акцент был перенесен с *музыкального* действия на действие как *деяние*, основной формой художественной реализации которого стал театр.

Сверхдрама авангарда

В 1919 г. И. Голль написал статью «Сверхдрама», где, в частности, говорилось: «Коллективная жизнь с трудом находит себе выражение: никакая сцена толпы не достигает выразительности античного хора». Жизнь выплескивалась за рамки и пределы обыденного. В те годы многое было «сверх»: «сверхповесть» В. Хлебникова «Зангези», к примеру; тот же сюрреализм, не случайно возникший. Реальность и в самом деле не вмещалась в привычные формы и взывала к небывалому, к сверхреальности. Вот почему Голль заключал: «Нам нужен Театр. Нам нужна самая сверхреальная истина. Мы ищем сверхдраму»⁴⁷. Действительно, авангардный театр грандиозен. Самые основы авангарда принадлежат синтезной сфере человеческой культуры, тому срезу общественного действия, который наиболее адекватно выражал характер эпохи, а именно – сфере театральности. Жестуальность авангардного театра по определению становилась самодовлеющей: жест актера был больше не функцией – он оказывался смыслом. Не случайно немецкий экспрессионистический театр наделял свои постановки едва ли не мистическим значением – подразумевалось, что новая драма должна была способствовать рождению нового человека и новой духовности.

⁴⁵ Бердяев. 1994. Т.1. С. 259.

⁴⁶ Иванов Вяч. 1974. Т. II. С. 85.

⁴⁷ Голль. 1992. С. 38, 40.

Но при этом, в своей теории «сверхдрамы», по сути дела, гиперпрофилирующей театральную эстетику, И. Голль утверждал, что «таким образом искусство должно снова сделать человека ребенком». К 1930-м гг. концепт театра как модели мира распадается на два полярных, но взаимосвязанных кода. С одной стороны, происходит «циркизация театра»⁴⁸, эстетика театра десакрализуется, приближается к балаганно-зрелищной эстетике цирка (пьеса-агитка «Чемпионат всемирной классовой борьбы», 1920, «меломима» «Москва горит», 1930 В. Маяковского; с другой – сам цирк приобретает онтологическую функцию коллективного действия, оказываясь не столько формой досуга, сколько выражением потребности массы в самоидентификации, причащении к жертвенному приношению идеалу. При этом следует иметь в виду, что и сам цирк как действо издревле сакрален, само его название («круг») этимологически и семантически сближает его с функцией капища, церкви, требующих неизбежного ритуального жертвоприношения⁴⁹. «Видимо, возникновение того, что позднее будут отождествлять с цирком, немислимо без символики могилы и, соответственно, тризны»⁵⁰, – пишет Н.А. Хренов, рассматривая генезис поэтики балагана как сакрального пространства.

При этом с цирком всегда связаны понятия игры, гротеска, эксцентрики, смещения норм – именно эти принципы декларировались в известной книге Г. Крыжицкого «Философский балаган. Театр наоборот» (1922). Круг цирка, в отличие от рампы-окна в мире театра, нес в себе принципиально иной образ мира. «В цирке мы словно возвращаемся к изначальности рая, делаясь лучше, чище, терпимее <...> К тому же цирк ближе к чистому и обновленному искусству, чем традиционный театр»⁵¹, – писал в 1924 г. испанский эссеист Р. Гомес де ла Серна в обширном исследовании «Цирк», воспевшем «атмосферу цирка, этого земного ядра, этого иного, будто межпланетного пространства»⁵². Однако же и современный цирк хранит в себе фантомы архаических ритуалов. Это, прежде всего, вызов судьбе, игра со смертью, испытание, борьба, ритуальный смех. Театр требует психологизма, литературности, высокой культуры; цирк же архаичен и примитивен в смысле а-рациональности. Театр рассчитан на индивидуальность восприятия; цирк – на роевое, трибальное сознание. В ритуале главное – жест, в цирке статус жестуальности мультиплицируется его а- или сверхнорма-

⁴⁸ История советского театра. 1933. С. 137.

⁴⁹ См.: Макаров. 2006.

⁵⁰ Хренов. 2006. С. 276.

⁵¹ Gómez de la Serna. 1968. P. 219, 221.

⁵² Gómez de la Serna. 1983. С. 94.

тивностью, то есть цирк ритуалистичен по преимуществу. Даже храм в этом смысле отступает на второй план каноничностью своей обрядовости. В цирке нет иерархии героев. Артисты всех жанров – это один и тот же герой, с которым ассоциирует себя зритель, сопричащающийся поэтике балансирования, переменчивости, обратимости, преобразования. Поэтому современный цирк – это не аналог римского ристалища, а жизненно-пластический оксюморон, культурный каламбур. Но и сам концепт «циркизации театра» оказывается производным от общего принципа сдвига всех основ, порождающего и гротескно-остражняющий код авангардистской поэтики и картины мира.

Лиминарный характер авангардного дискурса

Итак, можно предположить, что всеобъемлюще двойственный код культуры первой трети XX века, вся его двуобращенность обязаны именно тому, что он возникает в зоне пограничья, на стыке культурных эонов – а потому его энантиосемичность дает о себе знать во множестве форм и явлений. Такой тип ситуаций ван Геннеп называл *лиминарным*⁵³. Неустойчивость авангардистской картины мира и неукорененность человека в собственном Я как раз и отливаются в характерных мифообразах цирка, площадного действия, массовой жестуальности, прямо вытекающих из театрального мироощущения и эстетики жизнотворчества предшествующей эпохи – достаточно вспомнить образы циркачей, воспетых П. Пикассо, и не только им. И не только Аполлинером. Чаплиновский «Цирк» был снят только в 1928 г., но задолго перед этим великий артист создал образ маленького человека, ловко увертывавшегося между жерновами судьбы. Стало быть, великий человек мог быть и маленьким. Это мифосознание требовало образа Большого человека, которое и воплощалось в телесно убедительных фигурах силача, *большевика*, вообще – представителя массовой силы: это и «фигурины» Л. Лисицкого и гигантские «Менеджеры» П. Пикассо и «Большевик» (1920) Б. Кустодиева, где представлен эпизированный образ великана, попирающего массу, бытовую наличную жизнь и образы традиционного бытия вообще.

Но тут возникает парадоксальная ситуация. У Пикассо образ циркача/акробата/комедианта с его небесно-соляными коннотациями соравен образам нищих, обездоленных, умаленных. Однако умаленный, маленький человек – это и воплощенная модель нового, массовидного сознания (опять же Чаплин). Стало быть, малый человек – обращенная модель великого человека, демиурга творения. Вернее, это одна и та же модель человека в энантиосемичном преломлении. Безопорность, балан-

⁵³ См.: Геннеп ван. 2002.

сирование на ненадежном мгновении катящейся, вертящейся, крутящейся судьбы – вот суть циркачества как мифологемы и эмблемы эпохи. В новых обстоятельствах зыбкость символистских смыслов материализуется, трансцензус оказывается дискредитированным, образ мира – сдвинутым, и ответственность за мироустройство падает на человека. Лишенный полноты и цельности мир порождает в рефлектирующем сознании образы, связанные с понятиями всеобщей сдвинутой, неустойчивости, динамизма, но вместе с тем и провоцирует онтологическую озабоченность поисками иных, космического масштаба, мирооснований, лежащих за пределами умопостигаемой данности. Циркач – по определению трикстер, но в новых обстоятельствах, в «новые времена» он выступает своеобразным демиургом деиндивидуализированного мира. Очевидно, можно утверждать, что изначально цирк является моделью мира, но – лишь в его онтологизированном значении; что же касается цирка как типа зрелища, сама его институционализация свидетельствует о совершено другой функции: замкнутость арены, стягивающая к себе массы, есть совсем иная модель мира, прямо противоположная первой. И вот, если мы принимаем лиминарную культуру за модель мира авангардной эпохи, то перед нами тут же вступают в логическую связь различные аспекты этой эпохи: и ее переходность, обуславливающая концепт *сумеречности*; и окрашивающий ее принцип *пермутации* («сдвигологии»). Более того: мы тут же обнаруживаем, что смертельное трюкачество и балансирование циркача есть не что иное, как иноформа сознательно рискующего собой *авиатора*, так же вознесшегося над толпой и миром и так же нуждающегося в массовом почитании.

Подобная трансформация человеческой природы остаться без последствий не могла. В итоге результатом исторического процесса, ценностным ориентиром которого выступает не индивидуум, но коллектив, масса, становится крушение гуманистической утопии и низведение горделивого «творца истории» до фигурки «маленького человека», маргинала, шута; происходит «ничтожение» (М. Хайдеггер) образа человека и мира. В 1932 г. Х. Фаллада написал роман-вопросание «Маленький человек, что же дальше?». А дальше человеческая индивидуальность, замененная «маленьким человеком», замещается человеком-массой. Граница пройдена – и на смену величавому театру Истории с его космогонической мистериальностью приходит фарсовое трюкачество цирка, оксюморон театра, культурный каламбур, а вместо эпического героя на арене появляется персонаж, в котором сразу опознало себя все человечество. Не случайно колумбийский поэт–авангардист Луис Видалес утверждал, что для современного человечества важнейшие роли сыграли два персонажа:

Ленин и Чаплин. В образе Чарли Чаплина оказался сниженно инвертированным идеал Всечеловека великой Утопии авангардистской эпохи. Само артистическое имя его – Charlie, Charlot, Carlitos – представляло собой пародийный парафраз ставшего нарицательным имени Карла Великого. По мере того как мифологизированный образ гибнущего поэта–летуна оборачивался торжествующей реальностью стаи “сталинских соколов”; по мере того как массовое тело подвергалось разложению либо мумификации⁵⁴, а анархический порыв институционализировался, складывался в Систему; наконец, по мере того как миф о чудовище, пожирающем своих детей, становился явью, протагонистом мира оказывался не великан «Всечеловек», а наоборот – отщепенец, вселенский сирота с обочины истории, ведущий нескончаемое сражение с миром повседневных, обыденных вещей, встававших на его пути к обретению маленького, но индивидуального счастья. И в который раз поэтическая пронизательность О.Э. Мандельштама улавливала точный образ времени:

А теперь в Париже, в Шартре, в Арле
Государит добрый Чаплин Чарли. (1937)

Это, пожалуй, был последний штрих к портрету великой эпохи, отмеченной пограничностью как качественной чертой всех ее составляющих. К началу XXI века стало очевидно, что опыт мировой культуры XX столетия при всей его многосложности был во многом предопределен двумя взаимосвязанными интенциями авангардной эпохи: деструктивной и креативной, составляющими в совокупности основной бытийный принцип. И проблема авангарда принадлежит более сфере онтологии, чем сфере искусства, культуры или обустройства жизни.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Gómez de la Serna R.* El circo. Madrid: Espasa Calpe, 1968. 224 p.
Авангард в культуре XX века (1900–1930). Т. 1-2. М.: ИМЛИ, 2010.
Аннинский Л. Красный век. Эпоха и ее поэты. В 2-х тт. Т. I. М.: Прозаик, 2009. 432 с.
Аполлинер Г. Новое сознание и поэты // Писатели Франции о литературе. М.: Прогресс, 1978. 472 с.
Артемьева Т.В. Загадка русской души, или Нужна ли нам вечная игла для примуса? // Фигуры Танатоса: Искусство умирания. Сб. статей. Вып.4. СПб., 1998. С. 66-76.
Аствацатуров А.А. Проблема смерти в поэтической системе Т.С. Элиота // Фигуры Танатоса. Сб. статей. Вып. 4. СПб., 1998. С. 34-50.
Бердяев Н. Философия творчества, культуры и искусства. В 2 тт. М.: Искусство, 1994.
Бобринская Е.А. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М.: Пятая страна, 2003.
Геннеп ван А. Обряды перехода. М.: Восточная литература, 2002. 198 с.
Гольц И. Сверхдрама // Как всегда – об авангарде. М.: ТПФ «Союзтеатр». ГИТИС, 1992. 284 с.
Гомес де ла Серна Р. Избранное. М.: Художественная литература, 1983. 383 с.

⁵⁴ Карасев. 1992.

- Горький М. Несвоевременные мысли. Заметки о революции и культуре. М., 1990. 400 с.
- Григорьева Н. Экспериментатор и самоубийца: экстремальная трансгрессия в русском авангарде 1920-1940-х гг. // Авангард и идеология: русские примеры. Белград: Изд-во филологического факультета Белградского университета, 2009.
- Грыгар М. Знакотворчество. Семиотика русского авангарда. СПб: Академический проект, Издательство ДНК, 2007. 519 с.
- Грякалов А. Русский космизм в пространстве интерпретаций // Философия космизма и русская культура. Белград, 2004. С. 45-56.
- Гурьянова Н. Ольга Розанова и ранний русский авангард. М.: Гилея, 2002. 318 с.
- Егоров Б.Ф. Российские утопии. М., СПб.: Искусство-СПб, 2007. 416 с.
- Иванов Вяч. Собр. соч. в 4 тт. Брюссель: Foyer Oriental Chrétien, 1974. Т. II. 852 с.
- История советского театра. Очерки развития. Т. I. 1917-1921. Л.: Государственное издательство художественной литературы, 1933. 403 с.
- Исутов К.Г. Русская философская танатология // Вопросы философии, № 3, 1994.
- Кандинский В.В. Избранные труды по теории искусства. В 2 тт. М.: Гилея, 2001.
- Карасев Л.В. Русская идея (символика и смысл) // Вопросы философии, 1992, № 8.
- Кондаков И.В. Между «хаосом» и «порядком» (О типологии пограничных эпох в истории мировой культуры) // Кануны и рубежи. М.: ИМЛИ РАН, 2002. 487 с.
- Макаров С.М. Шаманы, масоны, цирк. Сакральные истоки циркового искусства. М.: УРСС, 2006. 280 с.
- Маковский С. На Парнасе Серебряного века. М.: XXI век-Согласие, 2000. 304 с.
- Маяковский В.В. Россия. Искусство. Мы // ПСС в 13 тт. Т. 1. М.: Худ. лит., 1955.
- Мислер Н. Апокалипсис и русское крестьянство. Мировая война в примитивистской живописи Н. Гончаровой // Н. Гончарова и М. Ларионов. М.: Наука, 2003. 252 с.
- На грани тысячелетий. Судьба традиций в искусстве XX века. М.: Наука, 1994. 256 с.
- Пестова Н.В. Немецкий литературный экспрессионизм. Екатеринбург: Урал. гос. пед. ун-т, 2004. 336 с.
- Пинтус К. Начать с того... // Иностранная литература, № 4. 2011.
- Рильке Р.М. Ворпведе. Огюст Роден. Письма. Стихи. М.: Искусство, 1971. 455 с.
- Русский футуризм. М.: Наследие, 1999. 480 с.
- Седельник В.Д. Дадаизм и дадаисты. М.: ИМЛИ РАН, 2010. 402 с.
- Степун Ф.А. «Трагическое откровение о жизни» // Вопросы литературы. № 4. 1993.
- Троцкий Л. Литература и революция. М.: Политиздат, 1991 [1923]. 400 с.
- Унамуно М. де. О трагическом чувстве жизни у людей и народов. Агония христианства. М.: Символ, 1996. 415 с.
- Фюре Ф. Прошлое одной иллюзии. М.: Ad Marginem, 1998. 639 с.
- Хлебников В. Наша основа // Собр. соч. в 3-х томах. СПб.: Академический проект, 2001. Т. 3. 685 с.
- Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М.: Наука, 2006. 646 с.
- Циолковский К.Э. Живая Вселенная (1918) // Вопросы философии, 1992, № 6.
- Циолковский К.Э. Космическая философия. М.: УРСС, 2001. 480 с.
- Эпштейн М. Фигура повтора: философ Николай Федоров и его литературные прототипы // Вопросы литературы. № 6. 2000.
- Якобсон Р. О поколении, растратившем своих поэтов // Вопросы литературы, 1990. № 11-12.
- Гирин Юрий Николаевич**, кандидат филологических наук, ведущий научный сотрудник Отдела литератур Европы и Америки Новейшего времени Института мировой литературы им. А.М. Горького РАН; yurigirin@hotmail.com