



- ¹⁰ *Войтоловский М.* Журнальное обозрение. «Современный мир», II. «Образование», II. // Киевская мысль. 1908. 13 марта (№ 73). С. 3.
- ¹¹ *А-ский Н. [Архангельский Н.М.]*. Земля. Сборник первый. Изд. Московского книгоиздательства. Ц. 1 р. 25 к. // Руль. 1908. 6 февр. (№ 23). С. 6.
- ¹² *Вергежский А. [Тыркова А.]*. Земля. Сборник первый. Московское кн-ство. 1908 г. Ц. 1. 35 к. // Речь. 1908. 14 февр. (№ 38). С. 6.
- ¹³ *Философов Д.* Без стиля // Московский еженедельник. 1908. 18 февр. (№ 12). С. 34.
- ¹⁴ *Боривой.* Литературные очерки. О журналах и сборниках. Три произведения Леонида Андреева: «Великан», «Проклятие зверя» и «Царь-Голод»... // Голос правды. 1908. 22 марта (№ 756). С. 2.
- ¹⁵ Там же.
- ¹⁶ *Гарольд [Левинский И.М.]*. Верба. Литературно-художественный альманах // Киевская мысль. 1908. 6 апр. (№ 97). С. 3.
- ¹⁷ *Баран Х.* Федор Сологуб и критики. С. 239.
- ¹⁸ См.: *Иванова Е.* Литературная критика в газетах и журналах начала XX века // Критика начала XX века. М., 2002. С. 3–28.
- ¹⁹ См.: *Михайлова М.* Литературная критика: эволюция жанровых форм // Поэтика русской литературы конца XIX–начала XX века. Динамика жанра. Общие проблемы. Проза. М., 2009. С. 620–704.
- ²⁰ *Хворостьянова Е.* «Забывтый смех»: предисловие // *Измайлов А.* Кривое зеркало: Книга пародии и шаржа. СПб., 2002. С. 18.
- ²¹ См.: *Вилли.* Мои критики: Исповедь современной знаменитости // Биржевые ведомости. 1908. 3 февр. (№ 29). С. 3.

УДК 821 (091)

ПРОБЛЕМА НАЦИОНАЛЬНОГО И ИНОНАЦИОНАЛЬНОГО В МОДЕРНИЗМЕ И АВАНГАРДЕ

Т. А. Тернова

Воронежский государственный университет
E-mail: ternova@phil.vsu.ru

На примере литературной деятельности футуристов, имажинистов, заумников в статье исследуются особенности модернистского и авангардного решения проблемы национального.

Ключевые слова: футуризм, имажинизм, заумники, модернизм, авангард, нация.

The Problem of National and Other-National in Modernism and Avant-garde

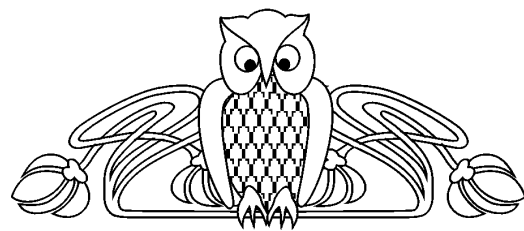
T. A. Ternova

On the example of the literary activity of the Futurists, Imagists, Zaumniks the peculiarities of modernist and avant-garde solution to the problem of the national are investigated.

Key words: Futurism, Imagism, Zaumniks, modernism, avant-garde, nation.

Проблема национальной идентичности, определяющая базовые компоненты национального самосознания, не может не быть отраженной в литературе, которая участвует и в формировании, и в сохранении параметров национального. Так, по замечанию Е. Ткач, «не искусство нуждается в национальном сознании, а национальное сознание нуждается в искусстве, сохраняющем национально-культурную идентичность»¹.

Очевидно, что реализация национального компонента в литературе может быть и прямой, апологетической, и подтекстовой, и катофатической (когда национальное отрицается на уровне манифестов и деклараций во имя всемирного,



интернационального, но сам факт упоминания о национальных корнях становится парадоксальным способом его утверждения через отрицание).

Рефлексия по поводу границ национального и инонационального – явление, находящееся в прямом соотношении с художественным методом писателя. Можно утверждать, что проблема национальной идентичности и поддерживающая ее на художественном уровне антитеза «свое» – «чужое», реализуемая напрямую, на лексическом уровне, или проявляющаяся в психологии героя, актуальна исключительно для реалистической литературы, в которой центральной является проблема соотношения героя и среды, исследуется эволюция внутреннего мира персонажа. В литературе постреалистического толка проблема человека замещается иной проблемой – соотношения искусства и реальности. Решение проблемы национального становится более сложным. В этом случае речь идет не о выявлении самобытности национального характера, но об отношении к национальной культуре.

Причины такой трансформации как обоснование модернистской и авангардной эстетической практики различны. Так, в модернизме замыкание в поле искусства выполняет компенсаторную функцию, защищая человека эпохи рубежа от неминуемых потрясений, причем не только предошущаемых, но и вполне реальных (Первая мировая война, революционные ситуации начала XX века). О результатах так мотивированного обособления искусства от жизни говорит исследователь Г.В. Соловьева: «Для декадентов искусство не есть жизнь, а есть нечто совершенно отличное



от жизни. Они проходят через окружающую жизнь чуждые ей, ощущают себя живущими в вечности или тоскуют по ней»². Пафос литературы авангарда абсолютно иной: место трагического замещается комическим, но комическим особого плана, в котором утрачивается представление об идеале, а смех становится способом организации «внутреннего взрыва», который «разбрасывает предмет на части», с тем чтобы «обнаружить в нем скрытые противоречия»³. Искусство и жизнь окончательно разводятся, возникает представление о многомерной реальности, которая может быть сконструирована по собственной модели каждым творящим субъектом. Обоснование такой трансформации стоит искать в общеевропейском процессе формирования плюралистического общества.

Таким образом, доминирующими при отображении реальности, ее пересотворении в куда более значимый результат – художественный текст – становятся для представителей модернистских и авангардных течений эстетические, а не социальные критерии.

Тем не менее, проблема национального, пусть и в аспекте отрицания, обозначалась в программных документах практически всех модернистских и авангардных литературных группировок. Осознавая невозможность объять необъятное, остановившись на футуристической линии литературного развития. Мы будем иметь в виду, прежде всего, теорию и практику кубофутуристов как центральной группы в русском футуристическом движении, а также имажинистов, корни движения которых восходят к факультативной футуристической группе «Мезонин поэзии», и заумников, чьи идеи напрямую перекликаются с позициями В. Хлебникова и А. Крученых (вошедшего, соответственно, и в группу заумников). Опыт кубофутуризма будем соотносить с модернистской, а имажинистов и заумников – с авангардной эстетической практикой.

Вспомним, что позиция футуристов по вопросу национального не была лишена противоречий. Идеолог итальянских футуристов Филиппо Томазо Маринетти, с одной стороны, говорил о новом движении в искусстве как одном из средств установления национального господства, отмечая «здоровый инстинкт народа, рвущегося вперед наперекор косным силам старины, <...> достоинство расы»⁴, с другой – в «Поваренной книге футуриста» («Cucina Futurista», 1932) призывал отказаться, например, от национального кулинарного пристрастия к пасте⁵.

Русские футуристы настаивали на национальной самобытности собственного литературного течения («Россия не есть художественная провинция Франции», «пришла пора провозгласить художественную национальную независимость!»⁶), при этом понимая проблему национальной специфики достаточно оригинально. Так, в «Пощечине общественному вкусу» (1912) они призывают к

разрыву с национальной культурной традицией («Сбросить Пушкина, Достоевского и Толстого с корабля современности»⁷), практически одновременно утверждая: «Цивилизация, грамотность, печатный и фабричный станки сделают свое дело. Умрет, исчезнет с лица земли “кустарное” искусство – одно лишь место будет – музеи, где аромат и прелесть национального <...> духа народного будет жить»⁸.

Специфика позиции футуристов по вопросу национального мотивируется их отношением к прошлому: отрицая близкое прошлое и ассоциируя его, в отличие от итальянцев, только с полем культуры, русские футуристы были устремлены к давно прошедшему, в котором искали энергию живого слова. Интерес к фольклору у футуристов не является самоцелью. Фольклор дает им набор приемов, которые обеспечивают путь к подлинному восприятию мира. Таково хлебниковское корнесловие – прием создания новых слов на базе уже существующих в языке корней и флексий, задача которого – оживить этимологию корня⁹. О способе создания хлебниковских неологизмов О. Мандельштам пишет: «Велимир Хлебников, современный русский писатель, погружает нас в самую гущу русского корнесловия, в этимологическую ночь... Хлебников возится со словами как крот, между тем он прорыл в земле ходы для будущего на целое столетие»¹⁰.

Лексические, фонетические и грамматические возможности русского языка использовал В. Каменский в стихотворениях «Небо-озеро-омут», «Русский звенидень», «Я». Словесные построения в поэме «Сердце народное – Стенька Разин» (1915) В. Марков определил как «barbaric and forceful miniatures in verse»¹¹.

Можно утверждать, что слово в текстах футуристов стремится сохранить свою первоначальную яркость и динамичность, а динамика вообще становится приметой национального. Национальное (архаическое, глубинное), таким образом, противопоставляется цивилизационному (одномоментному, поверхностному, обеспечивающему быт обывателей). Иллюстрациями этой идеи являются романы В. Каменского «Стенька Разин» (1916), где автор прославляет динамизм русского характера и русской культуры («Славен Русский Народ молодецкий. Славны песни твои разливные, без берегов, вольные, бегучие, небозарные» (выделено нами. – Т.Т.)¹²), и «Землянка» (1910), герой которого, оставив город, после 9 лет блужданий и исканий находит успокоение души в деревне, в жизни на лоне природы и в прямом контакте с ней.

Тем не менее, отношение к цивилизации у футуристов вообще дифференцируется. Они отрицают цивилизацию, понимаемую как набор бытовых благ, приветствуя при этом сам дух преобразований. Эта дихотомия отражена, в частности, в названии цикла В. Каменского «Железобетонные поэмы. Танго с коровами» (1914).



Не случаен в этой логике и образ Камы, используемый в текстах Каменского как обозначение национального топоса: природное течение реки оказывается созвучным динамике национального характера. Показателен в этом плане цикл поэтических миниатюр «Детство мое», в котором используется характерная для творчества Крученых звукопись и тема иконографии, которую футуристы воспринимали как пример примитивного письма, соответственно, близкий направлению их исканий:

Внизу еще жил Никитич
Черемный он и делал иконы
Носил огурцы из парника
Нам и кормил птичек¹³.

Вспомним в этой связи замечание Д. Бурлюка из брошюры «Галдящие “бенуа” и Новое Русское Национальное Искусство»: «Да мы-то пять лет о чем “кричим – до хрипоты”, как вы сами говорите, – да на что мы указываем? Что вам надо смотреть иконы – и тогда вы многое в нашем творчестве поймете»¹⁴. Слом грамматики, реализующий одно из базовых футуристических требований к новому слову новой литературы («Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис» (Манифест из сборника «Садок судей II»¹⁵), также реализует здесь установку на примитивизм. Таким образом, в конечном итоге важным оказывается не национальное и территориальное, а поиск детства человечества через обращение к собственному детству, восстановление полноты смыслов и остроты восприятия мира.

Примитивизм и новизна восприятия совмещаются также в текстах А. Крученых, в первую очередь, в его знаменитом «Дыр, бул, щыл...», в котором, по замечанию автора, «больше русского, национального, чем во всей поэзии Пушкина»¹⁶. Мемуарист В.П. Нечаев утверждает, что Крученых подчеркивал в разговоре с ним русскую фонетическую природу текста и, как следствие, его непереводаемость: «Французы пробовали перевести на свой язык, да ничего не получилось. В русском языке это от русско-татарской стороны. Не надо в нем искать описания вещей и предметов звуками. Здесь более подчеркнута фонетика <...> Это есть в поэзии негров и в народной поэзии. Часто в детских считалках»¹⁷.

Однако это не означает замыкания в национальных рамках: русское здесь образует симбиоз с татарским, а форма тяготеет к японской танке. Подробно об оппозиции «национальное» – «интернациональное» в «Дыр, бул, щыл...» рассуждает Нильс-Оке Нильссон: «Оппозиция “национальное” – “интернациональное” провозглашается на всех уровнях стихотворения: в стихотворной форме (японский стих vs традиционный русский), в фонематической структуре (экспрессивная, “примитивистская” звуковая структура vs ро-

мантическая мелодичность), на семантическом уровне (азиатский код vs русский код)»¹⁸.

Заумная поэзия воспринималась А. Крученых как средство, путь к созданию всемирного языка. Иллюстрацией тому – стихотворение, зафиксировавшее момент, когда поэт «мгновенно овладел в совершенстве всеми языками»:

икэ мина ни
сину кси
ямах амик
зел¹⁹.

В тексте стихотворения А. Крученых последовательно имитирует фонетический облик слов японского, испанского, еврейского языков.

На этом примере можно говорить о таком важном приеме модернистской поэтики, как стилизация. Ее использование мотивировано тем, что модернисты ассимилируют чужой культурный опыт, объединяя его с исконно национальным в едином пространстве текста. Специфика стилизации как явления, по мысли М. Бахтина, состоит в том, что она переакцентирует внимание с «чужого» на «свое». Авторская стратегия, реализуемая во втором, явленном читателю, плане текста становится в стилизации важнее, чем заложенное в первом плане – стилизуемом пратексте: «Чужой <...> замысел (художественно-предметный) стилизация заставляет служить своим целям, то есть своим новым замыслам <...> первоначальное прямое и безусловное значение служит теперь новым целям, которые овладевают им изнутри и делают его условным»²⁰.

Прием стилизации используется и в стихотворении «Лето армянское» (1926), в котором также воссоздаются фонетические особенности инонациональной речи:

– Бэгу
на пэрэвулок!..
Вв-а-а!.. Духан!
Гулим-джан
бурдюки!..²¹

Стихотворение явно рождает ряд ассоциаций, заданных темой армянского лета: повозка, базар, ссора. Задействовано стереотипное представление о нации, закрепленное в русском культурном сознании (армянская склонность к торговле, юмор, горячность).

Примером модернистского решения проблемы инонационального через пересотворение, переосмысление чужого культурного опыта, объединение его на равных с собственно национальным в едином поле культуры можно считать ряд стихотворений Е. Гуро («Финляндия»), «Подражание финскому», «Финская мелодия», «Шалопай. Финские мелодии» и др.)²².

В стихотворении «Финляндия» Гуро, описывая хоровод девушек на лесной поляне, воспроизводит фонетические особенности финской речи, которые открываются носителю другого языка. Н. Башмакова справедливо отмечает, что Е. Гуро воспринимает финскую речь как часть



пейзажа, отмечая, что поэт свободно пользуется финскими темами в соответствии со своим творческим замыслом²³. В стихотворениях «Этого же нельзя сказать каждому», «Финская мелодия» (сб. «Садок судей II») и «Шалопай. Финские мелодии (Несобранные произведения)» Гуро стилизует структуру финской песни, воссоздавая мотивирующее ее мировоззрение финского крестьянина:

Прости, что я пою о тебе береговая сторона,
Ты такая гордая.
Прости, что я страдаю за тебя –
Когда люди, не замечающие твоей красоты,
Надругаются над тобою и рубят твой лес²⁴.

Показательно стихотворение «Финская мелодия», в котором стилизуемая финская мелодия напрямую указана, но наделена новым текстом, при этом содержащим основные темы финского фольклора: тему взаимоотношений человека и природы, матери и сына, человека и родины:

На мотив «Alae'itke atini»!
«Не плачь, мать родная»
Ты не плачь, не жалея меня, мама,
Ты не порть своих глазочек.
Далеко раскинулась дорога по бездорожью.
Не ломай руки!
Ты не порть старые глазки!
У тебя сын не пропадет,
У тебя сын из можжевельника ... (341–342).

Финляндия в интерпретации Е. Гуро – это идеальный целостный доцивилизованный мир, в котором человек и природа не противостоят друг другу: «И я стрелял судьбу мою в высоте <...> И я вырыл из глубины лесной мою судьбу и понес на плечах» (81–82). Русские футуристы, и Елена Гуро в том числе, обращаются к теме национальной экзотики не ради нее самой, а как к одному из способов восстановления утраченной культурой остроты восприятия мира.

Модернистский подход к проблеме национальной идентификации в конечном итоге снимает саму ее значимость, замещая ее другими идеями. Человек рассматривается не столько на фоне социума (коллектива, государства, нации), сколько на фоне мироздания вообще.

Подход авангардистов к проблеме национального несколько иной. Они вовсе не пытаются вернуться к утраченной целостности мировосприятия при помощи национального, как это делают модернисты. Напротив, они настаивают на всемирности как следствии отказа от разного рода иерархий, ценностных ориентиров, в том числе и от ценности национального.

Примером такого решения проблемы национального можно считать теорию и художественную практику русских имажинистов. В статье «Кому я жму руку» В. Шершеневич пишет: «Национальная поэзия – это абсурд, ерунда. <...> Нет искусства классового, и нет искусства национального. Можно прощать национальные черты поэта (Гоголь), но любить его именно за это – чепуха... Любовь к родине – это плохая

сентиментальность»²⁵. Национальное трактуется Шершеневичем как знак статики, как обозначение ложных ценностей старого мира и прежней культуры.

Если у футуристов урбанизм парадоксальным образом уживался с темой природы, неязыческими темами, то у имажинистов это становится невозможным. Отсюда у них и системное отрицание народной культуры: «Сегодняшнее народное искусство должно быть сумеречным, иначе говоря, это полуйскусство, второй сорт – переходная стадия, столь необходимая для массы и не играющая абсолютно никакой роли в жизни искусства»²⁶.

Стоит оговориться, что в данном случае мы имеем в виду позиции имажинистов, заявленные в теоретических документах группы. Сергея Есенина, совпадающего с имажинизмом только на уровне формальных поисков (а не мировоззренческих позиций), мы намеренно выводим за поле нашего рассуждения. Лирика Есенина как раз базируется на русской национальной почве, и потому интернациональные ориентиры других членов группы были для него неприемлемыми. Известно, что Есенин, отмечая «ультранациональный характер» имажинизма²⁷, писал в статье «Быт и искусство»: «У собратьев моих нет чувства родины во всем широком смысле этого слова»²⁸.

В творчестве Вадима Шершеневича, действительно, практически нет обращений к той или иной национальной традиции. Если же они присутствуют, то подчинены совсем иной цели – цели создания яркого образа. Так, в стихотворении «Содержание минус форма» из сборника имажинистского периода «Лошадь как лошадь» отказ от национальной традиции заявлен прямо, национальное выводится за поле поэтических смыслов. По мысли Шершеневича, сознание поэта, а не фольклор является настоящим источником образности:

Вот открою свой рот я багровый пошире,
Песни сами польются в уши раскрытые дней...
Скажите: в какой-то волшебной Кашире
Столько найдете чудесных вещей?

Обращение к инонациональному в финале текста также не самоценно. Полинезия воспринята здесь через литературный штамп (дикость – кольцо в носу):

...Ах, удрать бы к чертям в Полинезию,
Вставить кольца в ноздрю и плясать
И во славу веселой поэзии
Соловьем о любви хохотать!²⁹

Совсем иначе была воспринята Полинезия у футуриста Д. Бурлюка, который нередко обращался к этой теме в своих живописных работах. Темный цвет, ассоциированный с Полинезией, воспринимался как знак изначального ничто, потенциальных рождающих способностей становящегося мира, который посредством слова и стремились реконструировать футуристы. В этом направлении своих живописных поисков футуристы не были оригинальны (вспомним



работы А. Матисса, П. Гогена), но, тем не менее, искали свое обоснование для обращения к теме экзотических культур. Об этом свидетельствует Б. Лившиц: «Любовь к народному творчеству, тяготение к примитиву во всех его формах, к искусству Полинезии или древней Мексики не были у Бурлюков прихотью пресыщенного вкуса, гурманством людей типа Сергея Маковского. Нет, это увлечение имело под собой более глубокую почву»³⁰.

На примере приведенного и ряда других текстов Шершеневича можно судить об авангардистском решении вопроса национальной идентичности: он становится попросту несущественным в мире, лишенном иерархий, не знающем иных координат, кроме пределов сознания поэта.

Даже в более ранний период литературной работы, когда В. Шершеневич находился под влиянием творчества А. Блока и С. Городецкого, что очевидно в стихотворном сборнике «Сармина», он уже прибегал к достаточно радикальным трансформациям народных сюжетов. В этом видна не апологетика перед народным и национальным, а творческое к нему отношение. Об этом пишет Е. Иванова: «В центре внимания поэта в этом сборнике оказываются известные и малоизвестные персонажи народной демонологии: леший, баба-яга, Змей Горыныч, в которого почему-то превращается лирический герой (мотив, совершенно нехарактерный для народной сказки)»³¹.

Приведем примеры из сборника «Лошадь как лошадь», где знаки национального (инокультурного) становятся не более чем частью метафоры, замещающей состояние поэта: «слезой полноводится Нил...»³², «Сахара мансард» (91), или сравнения: «В этой жизни, что тащиться, как Сахарой верблюдице» (95). Нередко они оказываются в одном ряду с метафорами, построенными в результате игры с библейскими образами и знаками: «Агасферов единой любви» (94), «Башка моя служит ночлежкой / Всем паломникам в Иерусалим ерунды» (97).

Анатолий Мариенгоф, еще один характерный представитель движения имажинистов, использует инонациональные образы несколько иначе, чем В. Шершеневич. Позиция А. Мариенгофа как теоретика группы имажинистов была, как известно, менее радикальной: он, особенно в период издания журнала «Гостиница для путешествующих в прекрасном», отдавал должное не только форме, но и содержанию в словесном искусстве. Поэтому, пожалуй, Мариенгоф как поэт более социален, нежели Шершеневич, у которого есть только одна поэма имажинистского периода, напрямую связанная с темой революции («Ангел катастроф»). А. Мариенгоф обращается к темам времени неоднократно, не случайно (и абсолютно традиционно) прочитывая революционный слом как продолжение дела Разина и Пугачева (у Шершеневича образ Разина появляется только в 1930-е гг. в цикле «Первый среди последних»). Так, в стихотворе-

ниях «Дикие кочевые...» (1917)³³ и «Я пришел к тебе, древнее вече...» (202) (1919):

Затопим боярской кровью
Погреба с добром и подвалы,
Ушкуйничать поплывем на низовья
И Волги и к гребням Урала.

Тем не менее, было бы ошибкой утверждать, что Мариенгоф обозначает именно русские национальные корни революции. Революция интересует его, как и многих литераторов-современников, в принципе, как знак преобразований, как глобальный процесс, сопоставимый с временем рождения Христа, пророков, мира в целом: «Второго Христа пришествие...» (203); «В эти самые дни в Москве / Родился Саваоф новый» (203); «Каждый наш день – новая глава Библии» (203).

Образ коня, вообще частотный у имажинистов (вспомним статью И. Грузинова «Конь: анализ образа»³⁴), также становится у Мариенгофа знаком динамики миропреобразовательного процесса:

Удаль? – Удаль. – Да еще забубенная,
Да еще соколиная, а не воронья!
Бубенцы, колокольчики, бубенчите ж,
червонные!

Эй вы, дьяволы!.. Кони! Кони! (204);
Конь революций буйно вскачь... (230)

Образ коня также не прямо соотношен с русской национальной традицией (более узнаваемой была бы, например, тройка, как в балладе В. Жуковского «Светлана»): это скорее образ романтический. Не случайно он используется в текстах А. Кусикова, имеющего совсем иные национальные корни. Так что образ коня у имажинистов скорее имеет литературную, а не национальную природу. Отсюда у Мариенгофа абсолютно литературные образы, например, такой: «“Что слава?” – / Арабской крови жеребец» (255).

Тем не менее, в лирике Мариенгофа тема России заявлена подчас напрямую (стихотворение «Россия» (1918), «Поэма четырех глав», поэма «Слепые ноги», цикл «Парижские стихи»), но отношение к России лишено апологетики. Образ России включается Мариенгофом в игровой сюжет: воспевание России, например в «Парижских стихах», оборачивается ее отрицанием: «Исчезни ж Русь! / Скачурься! Смойся! Сгинь!»³⁵ Срабатывает авангардный принцип «паралогичности, опровергающий логику бинарных оппозиций, предполагающий возможность сосуществования взаимоисключающих понятий», когда «каждый тезис влечет за собой антитезис: обожаемость – унижение, любовь – ненависть, религиозность – богохульство, утверждение – отрицание, смерть – зарождение новой жизни»³⁶.

Таким образом, можно утверждать, что, несмотря на разницу подходов, по сути позиции и художественные приемы Шершеневича и Мариенгофа едины: если Шершеневич поэтически исследует форму, создавая тексты по заранее выбранной модели («Принцип однотемного раз-



ветвления» и т.п.), то Мариенгоф проделывает то же с содержанием, вводя в арсенал своей поэзии традиционные поэтические темы и решения. Одной из таких тем становится тема России.

Тема национальной идентификации является основной в творчестве имажиниста Александра Кусикова. Ее реализацию можно обнаружить практически во всех текстах поэта – даже в том случае, если она разрабатывается не на первом плане повествования, как, например, в стихотворении «Котенок» (1919): «Зачитаю душу строками Корана, / Опьяню свой страх Евангельским вином»³⁷. В лирике Кусикова тема национальной идентичности не проблематизируется, разрешаясь гармоническим выводом: «Нет в небе Бога, кроме Бога, / И третий Я Его Пророк» («Аль-Баррак», 1920)³⁸.

В том же ключе тема разрабатывается и в ряде сюжетно связанных между собой поэм автора («поэма причащения» «Коевангелиеран», «поэма прозрения» «Аль-Кадр», «неизбежная поэма» «Джюльфикар», «поэма меня» «Искандарнамэ»). На то, что «Коевангелиеран» примыкает к поэмам, написанным позднее, указывают, в частности, составители сборника «Поэты-имажинисты»³⁹.

В логике нашего рассуждения наиболее интересна поэма «Коевангелиеран», которая иллюстрирует собой метафорическое причащение, признание собственного двоеверия, причина которого – в корнях, воспитании, детском опыте:

Сквозь сосцы бедуинки Галимы,
Сквозь дырявый с козленком шатер
«Я» проникло куда-то незримо,
Как кизичный дымок сквозь костер⁴⁰.

Два религиозных сюжета совмещаются в сознании лирического героя в одну «историю»: «И мне было рассказано, / Что у Господа Сын есть любимый, / Что Аллах в облаках Един» (344). Между героем и миром нет противоречия: «Разбрызгалось солнце в небе / Облаками моей души» (344).

Двоеверие обеспечивает исключительность лирического героя:

Полумесяц и Крест,
Две Молитвы,
Два Сердца
(Только мне – никому не дано!).
В моей душе христианского иноверца
Два Солца,
А в небе одно (343).

В финале «Коевангелиерана» звучит предчувствие глобального преобразования мира: «Будут еще потопаы, / Ковчег и все новый Ной» (345), предрекается появление третьего пророка – некоего Черного Работника, согласно интерпретациям современников Кусикова, человека XX столетия, пролетария («Его душа принимает двух пророков: пророка креста и полумесяца, Христа и Магомета. <...> Это двоеверие принимает еще одну веру, коммунистического революционного перелом,

и переходит в троеверие»⁴¹). Взаимоотношения с временем у Кусикова тоже гармонически разрешаются:

Был Назаретский Плотник,
Погонщик Верблюдов был,
Еще один Черный Работник
Не поверил – и молотом взвыл <...> (346).

Поэзия Кусикова занимает особое место в творчестве имажинистов и тяготеет скорее к модернистской, нежели к авангардной традиции: здесь, как и у С. Есенина, есть ценности, в том числе религиозные, стремление к гармонии двух сторон личности лирического героя. Не случайно сотрудничество Кусикова с имажинистами продолжалось лишь до 1923 года.

Характерное для авангарда решение проблемы национальной идентичности можно найти в литературной работе «Велимира II», «Председателя Земного Шара Зауми» Александра Туфанова. Очевидна связь его литературной работы не только с футуризмом, но и, хотя и не напрямую, с поэзией имажинистов, поскольку А. Туфанов обращался в поисках самоопределения к традиции английского имажинизма: «Я vortex, пространство и время, как качественную множественность, тормозящий воспринимательные процессы человека и ведущий человечество к ведению и деланию вещей в восприятии»⁴². В статье «Заумный орден», прослеживая хронику существования, Туфанов писал об этом: «... в лице Афанасьева-Соловьева [члена Ордена Ленинградский имажинистов] наш орден имеет соприкосновение с группой имажинистов»⁴³.

Литературная работа А. Туфанова иллюстрирует характерную для авангарда установку на всемирность поэзии, о которой О.Ю. Малинова пишет: «Все авангардные школы XX века провозглашали интернационализм и равнодушие к национальным, этническим и конфессиональным различиям. Предметом и адресатом их искусства была личность, освобожденная от ограничений, навязанных родной культурой. Художники-авангардисты чувствовали себя – и фактически были – членами огромного передового интернационала. Их идеология была устремлена в будущее, а практика зачастую манифестировала отчуждение от культур прошлого»⁴⁴.

Провозглашая себя наследником и более радикальным продолжателем традиций Хлебникова, А. Туфанов в своих заумных опытах пытался создать ассоциации одновременно со словами русского и английского языков. Стихотворения А. Туфанова «Весна» и «Шань» (оба – 1924) как примеры квантитативного стихосложения анализирует М. Гаспаров в работе «Русский стих». Приведем полностью текст стихотворения «Весна»:

Сиинь соон сийй селле соонг се
Сиинг сеельф сийк сигнал сеель синь
Лийй левиш ляак лиййсиньлюк
Ляай луглет ляав лилинлед
Сясиинь соо сайлен саайсед



Суут сиик соон росин сааблен
Ляадлюбсон лии ли ляслюб
Соолёнсе сеерве сеелиб⁴⁵.

Текст представляет собой интернациональный поэтический эксперимент. Помимо ассоциаций с русскими (синь, соон) и английским (соонг, сигнал) словами, в нем востребован тип стихосложения, возможный «только в языках, где долгота и краткость гласных фонологична, смысловразличительна; наиболее разработано оно было в языках греческом, латинском, арабском, в санскрите»⁴⁶. Интересно, что в разделе «Срывы» сборника «К зауми» А. Туфанова это стихотворение было опубликовано трижды, в том числе и в транскрипции.

Для Туфанова создание симбиоза языков было одной из главных литературных задач. Так, в «Основах заумного творчества», провозглашая цели литературной работы, он пишет: «Б. Языковое смыкание в сторону яфетических народов (баскских, вершикских и кавказских наречий). В. Языковое смыкание к морфемам праславянского, романо-германских, древне-еврейского, санскрита и других языков»⁴⁷.

Комментируя стихотворение «Весна», А. Туфанов возводит «фоническую музыку» своего текста к глоссолалии апостолов по сошествии на них Святого Духа: «В процессе заумного творчества и эти простые морфемы разрубаются и получают простые звуковые комплексы, осколки английских, китайских, русских и др. слов. Происходит именно своего рода „сошествие св. духа“ (природы) на нас, и мы получаем дар говорить на всех языках»⁴⁸. Таким образом, задачей языкового эксперимента Туфанова является синтез самого глобального порядка: видов искусств, языков, народов и наций, уровней сознания и бессознательного. Все это должно в конечном итоге обеспечить «расширенное зрение» (идея М. Матюшина в период его членства в группе «Зорвед») – понимание предельно сложно устроенного мира: «Человечеству отныне открывается путь к созданию *особого птичьего пения* при членораздельных звуках. Из фонем, красок, линий, тонов, шумов и движений мы создадим музыку, непонятную в смысле пространственных восприятий, но богатую миром ощущений»⁴⁹.

Д. Жаккар отмечает и другую направленность интересов Туфанова, которая не противоречила его увлечению заумью – изучение народной поэзии, которое вылилось в создание сборника «Ушкуйники» (1927): «Прежде всего, Туфанов утверждает, что народ в своих поэтических композициях концентрирует внимание не на смысле, а на звуках»⁵⁰. Как он доказывает в работе «Ритмика и метрика частушек при напевном строе», народная поэзия иллюстрирует собою этапы происхождения языков⁵¹.

Работа с праславянскими корнями не была у Туфанова самоцелью, как у В. Хлебникова, о чем свидетельствует, в частности, деятельность

«Ордена заумников DSO», в котором проводились эксперименты по созданию произведений «1) с установкой на абстрактные композиции, 2) с установкой на праславянский и древнерусский язык и 3) – на английские, немецкие и пр. морфемы»⁵².

Об интересе к русской культуре свидетельствует поэма А. Туфанова «Ушкуйники», написанная на чрезвычайно востребованную в поэзии предреволюционных и первых послереволюционных лет тему (см. тексты В. Каменского и А. Мариенгофа; альманах «Ушкуйники», куда вошли поэтические тексты Н. Берберовой, Н. Тихонова, К. Вагинова и др.)⁵³.

Язык поэмы строится на совмещении древнерусского и современного языковых пластов. Лингвистический эксперимент Туфанова напоминает хлебниковский, но не равен ему: в отличие от предшественника (идея общеславянского слова), Туфанов не обращается в материал иных языков, кроме русского, осмысленного диахронически. В поэме «Ушкуйники» он использует устаревшую лексику, намеренно затемняя смысл текста. Этот прием, с одной стороны, проблематизирует коммуникацию с читателем, а с другой – делает текст экспрессивным, провоцирует ассоциативное восприятие, создает эффект замедленного чтения, явно входящий в авторский замысел. Приведем начало первого фрагмента поэмы («Песни Баяна о себе»):

По изгари в перстатичах собольих
Века перунят певною стопой,
Ликуются на заостренных кольях
Ивановых зозулиных эпох⁵⁴.

«Словарь устарелых слов»⁵⁵ («изгарь – гаро», «перстатича – перчатка из меха» и т.п.) не проясняет до конца семантическое наполнение текста. Очевидно, важнее смысловых нюансов для автора – пафос поэмы, передающий дух новгородской вольницы. Отсюда и выбор реминисцентного плана текста, который составляют «фольклорные источники <...> былины, народные плачи и причитания, песни, обрядовая поэзия, считалки», из литературных источников – «Слово о полку Игореве»⁵⁶. Устаревший языковой материал становится у Туфанова средством для создания актуального текста (чрезвычайно показательно в этом смысле название статьи Т. Никольской «Новатор-архаист»).

В поэме просматриваются ценностные ориентиры Туфанова: это Русь («последний мой затин») и русскость, ушкуйничье бунтарство. Это существенно проблематизирует оценку направленности его литературного пути. На то, что эстетически и мировоззренчески литературная практика А. Туфанова колеблется между модернизмом и авангардом, впервые обратил внимание Ж.Ф. Жаккар в предисловии к изданию его книги⁵⁷. С нашей точки зрения, направление поэтического развития Туфанова не было линейным: начав с модернистских увлечений (о чем свидетельствуют положения статьи «О жизни и поэзии» (1918):



«... одна революция, в которой человек испытывает головокружение, где он растерян, где вещи потеряли устойчивость... Другая революция <...> духовная», возвращающая «ко времени наших предков»⁵⁸), он вновь возвращается к модернизму в «Ушкунниках» после радикального опыта стихотворения «Весна» (1924) и программной статьи «Слово об искусстве» (1925).

Наблюдения над решением проблемы национального в литературной работе футуристов, имажинистов и заумников (на примере творчества А. Туфанова) заставляют сделать следующие выводы:

1. Футуризм является примером литературного течения, реализующего модернистские ценностные установки, одной из которых становится национальная культура, понимаемая как средоточие живой жизни слова. Работа с ней позиционируется как возвращение в детство человечества.

2. Имажинизм в варианте литературного опыта В. Шершеневича и А. Мариенгофа может быть рассмотрен как пример художественной реализации авангардных мировоззренческих позиций, предполагающих уравнивание всего со всем по игровому принципу. Принципиально иной, ценностно ориентированный подход А. Кусикова к проблеме национального свидетельствует не столько о недоработанности имажинистских теоретических установок, сколько о специфическом месте этого направления в литературе первой трети XX века – между модернизмом и авангардом.

3. Заумное творчество А. Туфанова также демонстрирует нелинейность русского литературного процесса и индивидуального творческого пути автора.

Примечания

- 1 *Ткач Е.* О роли современного искусства в формировании национальной идентичности // Диалог цивилизаций: история, современность и перспективы. М., 2003. С. 62.
- 2 *Соловьева Г.* Смерть и модернизм // Фигуры Танатоса. Философский альманах. СПб., 1995. Вып 5. URL: <http://frames.ru/eoireitumdem/library/z4avatarTanatos/solovjeva.html> (дата обращения: 21.02.2011).
- 3 Декларация ОБЭРИУ // Ванна Архимеда / сост. А.А. Александрова. Л., 1991. С. 458.
- 4 Цит. по: *Степанов Н.* Велимир Хлебников : биографический очерк // *Хлебников В.* Избранные стихотворения. М., 1936. С. 8–77.
- 5 См.: *Ямпольская А.* Итальянский футуризм // Иностранная литература. 2008. № 10.
- 6 *Бурлюк Д.* Галдящие «бенуа» и Новое Русское Национальное Искусство. СПб., 1913. С. 10.
- 7 Пощечина общественному вкусу // Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 617–618.
- 8 *Бурлюк Д.* Кустарное искусство // Московская газета. 1913. 25 февр. Цит. по: *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. Л., 1989. С. 622.
- 9 См.: *Хлебников В.* Наша основа // *Хлебников В.* Проза поэта. М., 2001. С. 178–195.
- 10 *Мандельштам О.* О природе слова // Собр. соч. : в 4 т. М., 1991. Т. 2. С. 245.
- 11 *Markov V.* Russian Futurism: A History. L., 1968. P. 331.
- 12 *Каменский В.* Стенька Разин // *Каменский В.* Сочинения. Репринтное воспроизведение изданий 1914, 1916, 1918 гг. М., 1990. С. 8.
- 13 *Каменский В.* Звучаль веснеянки. М., 1918. С. 89.
- 14 *Бурлюк Д.* Кустарное искусство. С. 622.
- 15 Садов судей II [Предисловие] // Русский футуризм: Стихи. Статьи. Воспоминания. М., 2009. С. 67.
- 16 *Кручёных А.* Декларация № 5. О заумном языке в современной литературе // *Кручёных А.* Новое в писательской технике Бабеля, Артёма Весёлого и др.: Продукция № 144. М., 1927. С. 59.
- 17 *Богомолов Н.* «Дыр булл шылл» в контексте эпохи // Новое лит. обозрение. 2005. № 72. С. 173.
- 18 Цит. по: *Богомолов Н.* Указ. соч. С. 175.
- 19 Мир Велимира Хлебникова: Статьи и исследования. 1911–1998. М., 2000. С. 781.
- 20 *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. М., 1975. С. 220.
- 21 *Кручёных А.* Стихотворения. Поэмы. Романы. Опера. СПб., 2001. С. 168.
- 22 См.: *Гуро Е.* Сочинения. Oakland, 1996. Далее ссылки на это издания даются с указанием страниц в тексте.
- 23 См.: *Башмакова Н.* Тишина и молчание: Елена Гуро в финском пейзаже // *Studia Russica Tartuensia. IV.* «Свое» и «чужое» в литературе и культуре. Тарту, 1995. С. 237.
- 24 Поэзия русского футуризма. СПб., 1999. С. 262.
- 25 *Шершеневич В.* Листы имажиниста. Ярославль, 1997. С. 64–65.
- 26 *Мариенгоф А.* Буян-остров. М., 1920. С. 25.
- 27 См.: *Шершеневич В.* Великолепный очевидец // Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова. М., 1990. С. 513.
- 28 *Есенин С.* Полное собрание сочинений : в 7 т. М., 1995–2002. Т. 5. С. 215.
- 29 Поэты-имажинисты. СПб., 1997. С. 88–89.
- 30 *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец. С. 333.
- 31 *Иванова Е.* Творчество В. Шершеневича: теоретические декларации и поэтическая практика : дис. ... канд. филол. наук. Саратов, 2005. С. 45.
- 32 *Шершеневич В.* Лошадь как лошадь // *Шершеневич В.* Листы имажиниста. Ярославль, 1997. С. 90. Далее ссылки на это издания даются с указанием страниц в тексте.
- 33 *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. С. 197. Далее ссылки на это издания даются с указанием страниц в тексте.
- 34 См. об этом: *Марков В.* Гостиница для путешественников в прекрасном // Звезда. 2005. № 2. С. 15.
- 35 *Мариенгоф А.* Парижские стихи // *Мариенгоф А.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2002. С. 156.
- 36 *Сорокина Т.* Отечественная проза рубежа веков в аспекте «вторичных художественных моделей» (Л. Пе-



- трушевская, Ю. Буйда, Вик. Ерофеев) : автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2004. С. 15.
- ³⁷ Поэты-имажинисты. С. 334.
- ³⁸ Кусиков А. Аль-Баррак // Поэты-имажинисты. СПб., 1999. С. 342.
- ³⁹ Поэты-имажинисты. С. 515.
- ⁴⁰ Кусиков А. Коевангелиеран // СПб., 1999. С. 345. Далее ссылки на это издания даются с указанием страниц в тексте.
- ⁴¹ Абрамович Н. Современная лирика: Клюев, Кусиков, Ивнев, Шершеневич. Рига, 1920. С. 18. Цит. по: Поэты-имажинисты. СПб., 1999. С. 516.
- ⁴² Туфанов А. Ушкуйники // Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts. Vol. 27. Berkeley Slavic Specialities, 1991. С. 175.
- ⁴³ Там же. С. 177.
- ⁴⁴ Малинова О. Дискурс о России и «Западе» в 1920–1930-х гг. Попытки переопределения коллективной идентичности в новой системе координат // Космополис. 2008. № 2(21). С. 48.
- ⁴⁵ Гаспаров М. Русский стих начала XX века в комментариях. М., 2001. С. 156–157.
- ⁴⁶ Там же.
- ⁴⁷ Туфанов А. Ушкуйники. С. 43.
- ⁴⁸ Бычков В. Эстетика : учебник для гуманитарных направлений и специальностей вузов России. М., 2005. С. 412.
- ⁴⁹ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 37–38.
- ⁵⁰ Там же. С. 35.
- ⁵¹ Туфанов А. Ушкуйники. С. 128–142.
- ⁵² Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. С. 42.
- ⁵³ См. об этом: Чуковский Н. Литературные воспоминания. М., 1989. С. 155–162.
- ⁵⁴ Туфанов А. Ушкуйники. С. 47.
- ⁵⁵ Туфанов А. Словарь устарелых слов // Там же. С. 184–191.
- ⁵⁶ Никольская Т. Новатор-архаист («Ушкуйники» А. Туфанова) // Там же. С. 107–108.
- ⁵⁷ Жаккар Ж.-Ф. Александр Туфанов: от эолоарфизма к зауми // Там же. С. 9–25.
- ⁵⁸ Туфанов А. О жизни и поэзии // Там же. С. 113.

УДК 821.161.1.09-4

У ИСТОКОВ АЛДАНОВСКОГО СКЕПТИЦИЗМА: ПРИНЦИПЫ ФИЛОСОФСКО-ИСТОРИЧЕСКОГО ПОЗНАНИЯ В ПУБЛИЦИСТИКЕ ПИСАТЕЛЯ 1910-х ГОДОВ («АРМАГЕДДОН»)

Т. И. Дронова

Саратовский государственный университет
E-mail: tida52@mail.ru

В статье выявляются принципы философско-исторического анализа политической современности (Первая мировая война, революция 1917 года) в публицистической книге М.А. Алданова «Армагеддон» (1918). Автор статьи предпринимает попытку осмысления алдановского скептицизма как метода познания реальности, противостоящего догматическому мышлению.

Ключевые слова: Алданов, публицистика, скептицизм, проблема познания, диалог.

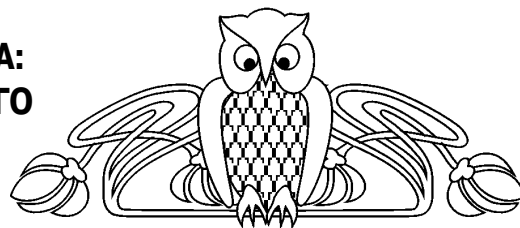
At the Onset of Aldanov's Skepticism: the Principles of the Philosophical and Historical Learning in the Author's Non-fiction of the 1910s («Armageddon»)

T. I. Dronova

In the article the principles of the philosophical and historical analysis of the contemporary political situation (First World War, the Revolution of the year 1917) in M.A. Aldanov's book «Armageddon» (1918) are singled out. The author of the article attempts to view Aldanov's skepticism as a method of experiencing reality that confronts the dogmatic thinking.

Key words: Aldanov, non-fiction, skepticism, the problem of understanding, dialogue.

Закрепившаяся за М. Алдановым в эмигрантской критике 1920–1950-х гг. репутация



«русского Анатоля Франса», писателя-скептика, не верящего «ни во что»¹, оказалась на редкость устойчивой. Как это ни удивительно, она не была поставлена под сомнение или хотя бы отрефлексирована в работах современных отечественных исследователей. Характеризуя философско-историческую позицию Алданова – публициста, историка, романиста – как скептицизм, критики и литературоведы не оговаривают объем понятия, предполагая, что его содержание не нуждается в прояснении в силу общеизвестности². Между тем интерпретация алдановского скептицизма ведется ими в разных плоскостях, а результаты его художественной реализации получают нередко диаметрально противоположные оценки.

Как правило, воплощение скептической позиции М. Алданова видится в переходящих из произведения в произведение мотивах «иронии истории» и «суеты суety», репрезентирующих «общечеловеческую судьбу»: «Да, крутятся, сталкиваются и гибнут и великие и малые люди в вихре жизни, словно “листья в ноябре”, – пишет А. Кизветтер в рецензии на роман «Чертов мост»³. В современных исследованиях, продолжающих данную традицию, истоки мировосприятия писателя обнаруживаются в наследовании им опыта скептико-пессимистического