

IV. PROBLEMATIKA LITERÁRNÍCH SMĚRŮ

ПРОБЛЕМАТИКА РУССКОГО ЭДЕРНИЗМА

Danuše Kšicová (B.no)

Проблематика русского модернизма начинается уже с самого его названия, которое в настоящее время все еще несет отпечаток вульгарно-социологических интерпретаций, возникающих в период полемик во время формирования модернизма и в последующие периоды. Сравнительное изучение русской литературы в европейском контексте ведет, естественно, к необходимости обозначать тождественные явления соответствующими названиями. В русской литературе новые течения выступали, подобно тому так и во французской литературе, под девизом символизма, который, таким образом, приобретал более широкое значение, чем напр. в литературах средней Европы, особенно тех, которые развивались на данном этапе в рамках Австро-Венгрии. В настоящее время термин "модернизм" употребляется в русском литературоведении как понятие довольно широкое, включающее в себя практически все антипозитивистические и нереалистические направления двадцатого века.¹

Термин "авангардизм" или "авангард" употребляется, наоборот, довольно узко как обозначение "левых" течений украинского и западноевропейского (экспрессионизм), в том числе и чешского (поэтизм) модернизма.²

Во многом показательна формулировка В. М. Жирмунского, высказанная в его монографии "Творчество Анны Ахматовой": "Ахматова прочными узлами связана с русской классикой, прежде всего с Пушкиным. Она продемонстрировала устойчивость этой классики перед лицом модернистского "авангарда", грозившего размыть ее контуры и вместе с тем разрушить фундамент гармонического искусства, противостоящего антиэстетичному хаосу."³ Неразработанность и непрочность терминологии ведет исследователей данного периода к употреблению других терминов, чаще всего символизм и постсимволизм.⁴

Полисемантическое несоответствие чешского термина "moderna" или польского названия "modernizm" с русским "модернизмом"⁵ ведет к затруднениям уже при простом переводе. Бесспорным фактом, однако, остается необходимость употребить более широкое понятие, чем символизм. Русская литература конца 19 - начала 20 века - и в сущности вся культура данного периода - представляют собой довольно разнообразную палитру направлений. Кроме декадентства и символизма, возникших в русской как и во французской литературе почти параллельно и нашедших часто свое проявление в творчестве тех же самых авторов, это направления, имеющие широкое применение и в других видах искусства - импрессионизме (изобразительное искусство, музыка) и стиле модерн (изобразительное искусство, архитектура, музыка, театр, прикладное искусство). Все эти литературные направления, особенно последние два, разработаны в рамках русской литературы пока довольно слабо.

Уже сами представители модернизма ощущали, что новые течения в современной литературе во многом развивают стимулы философии и эстетики романтизма. Например, создатель интересной

антологии русского модернизма М. Гофман называет свое предисловие к данной книге "Романтизм, символизм и декадентство", утверждая тем самым основную мысль своей статьи о тесном взаимопроникновении всех этих трех литературных направлений в творчестве одних и тех же писателей.⁶ Тогда же возник и термин неоромантизм, употребляемый в настоящее время в узком и довольно широком значении - как обозначение литературного направления или как общее название всей эпохи 90-х и 900-х годов. Однако и в данном случае имеются определенные затруднения. В противоположность неоромантизму возникает в 10-годы неоклассицизм, получивший в русской среде разные названия: акмеизм, кларизм, адамизм. Но как же отличить без употребления названия "авангардизм" почти параллельно возникающие направления конфигуративного типа: кубизм, футуризм и кубофутуризм? Футуристы свергают с борта современности всех классиков вплоть до Пушкина, или непочтительно награждают каламбуром типа известного начала из "Короля Убу" всех писателей, начиная с Эсхила и кончая Бодлером, Уитменом и Д'Аннунцио.⁸ Однако их поэтика и высокое этическое кредо несет явные следы романтизма. К. Чапек находит у Аполлинера под очень разнообразной поверхностью романтическое начало его творчества.⁹ Во всяком случае интересно, что Аполлинер вручает в своем манифесте "футуристическая антитрадиция" (1913)¹⁰ розу не только своим друзьям Пикассо, Браку, Дерену и другим французским и западноевропейским художникам и писателям, а также русскому скульптору Архипенко, художнику Кандинскому и композитору Стравинскому, известному в Париже по блестящим дягилевским постановкам балетов, типологически близких неоромантизму: "Жар-птица (1910), "Петрушка" (1911) и "Весна священная" (1913). Между "Петрушкой" Стравинского и "Балаганчиком" (190.) Блока можно найти целый ряд сходных моментов. "Весна священная" и "Жар-птица" очень близки языческим культам, используемым Вячеславом Ивановым в его поэтической системе. Многими чертами своего творчества, в случае русских футуристов даже программно, представлятели авангарда развивают приемы барокко своим подчеркнутым сенсуализмом, предвещающим романтизм. (Недаром барочная духовная песня и фольклор, развитый в эпоху барокко, были столь богатым источником, например, для первого поколения чешских романтиков.)

Хотя в настоящее время уже накопилось много эмпирических данных, которыми можно отличить эпоху русского символизма и постсимволизма, все-таки остаются затруднения, где вести границу между русским модернизмом и авангардом. Ответ нужно искать, по всей вероятности, в области философии и эстетики. С этой точки зрения мне представляется важным наблюдение Эдгара Матхаусера, высказанное уже много лет тому назад в его книге "Искусство поэзии". Изучая творчество Маяковского и желая отличить футуризм от символизма, он усматривает разницу уже в том, что онтологический дуализм символизма заменяется футуризмом монизмом.¹¹ Это очень важное наблюдение, но монизм, в этой взгляд, характерен не только для футуристов, а также для акмеистов с их желанием вернуть восприятию мира первоначальную ясность.

Однако вернемся к проблематике самого русского модернизма. Чтобы открыть корни структурных перемен, характерных для тогдашнего времени, нужно отыскать основные моменты, определяющие эстетический код данного времени. Интерес тогдашней философии

сосредоточивается" на человеке и его месте в пространстве и времени. Категория времени воспринимается как фактор непосредственно связанный с психикой человека. Очень точную формулировку находим уже в "Маленьких стихотворениях в прозе" Ш. Бодлера. В своей "Двойной комнате" (№ 5 его сборника) Бодлер характеризует Время как грозного царя, сопровождаемого дружной Воспоминаний, Жалостей, Спазм, Страхов, Тоски, Злых снов, Злобы и Неврастений. Жизнь становится под угрозой времени невыносимой. Царь-время является суровым диктатором, заставляющим человека жить, и жить в вечном рабстве.

Ощущение безжалостного течения времени кульминирует в конце века. Оно же является причиной роста пессимистических настроений, нашедших свое выражение в декаденции. Однако оно не исчезает ни после "милостивого" 1900 года, когда надежды в творческие возможности нового столетия принесли волну витализма, сопровождаемого возрождением языческих культов, прежде всего солярного культа, нашедшего свое философское оформление в учении Ницше о великом полудне.¹² Это основа архетипа, употребляемого А. Белым в модифицированной форме в контаминации с типично барочным символом "божьего ока" - популярной доминанты чумных столбов.¹³ В своей второй "Драматической симфонии" Белый изображает летнюю Москву следующим образом: "Все были бледны и надо всеми нависал свод голубой, серо-синий, то серый, то черный, полный музыкальной скуки, вечной скуки, с солнцем-глазом посреди."¹⁴ В симфониях Белого, экспериментальных ритмизированных прозах, структурно близких жанру поэмы, время выделяется в самостоятельную категорию. Если сравнивать модель времени Белого с моделью Гете, у которого Бахтин подчеркивает именно "умение видеть время в пространстве",¹⁵ то нельзя не убедиться в том, что Белый разделяет один из основных девизов философской системы А. Бергсона, близкого русскому поэту также высокой оценкой жанра симфонии. Основной ошибкой Канта и позитивистов, прежде всего Спенсера, является, по Бергсону, смешивание пространства и времени, количества и качества, последовательности и современности. Так как качество не является фактором пространства, то его нельзя считать большим или меньшим. Последовательность качества мы способны воспринимать во времени. Однако время, относительно системе Бергсона, не считается физикальной единицей, а понятием внутренней продолжительности, которая неизмерима.¹⁶ Антропологическое восприятие времени, столь близкое модернизму, находит в отдельных направлениях своеобразное проявление. И. П. Смирнов в монографии "Художественный смысл и эволюция поэтических систем" обратил внимание на разницу в восприятии времени и пространства между декадентией и символизмом. В то время как в декадентской поэзии время переводится в пространство, музыкальное построение, на котором основана поэтика символизма, преобразует пространство во время. Если в романтизме была песня, вкладываемая во все литературные жанры, своеобразной молитвой, выполняющей в сущности магическое послание, то для русских символистов, прежде всего для их младшего поколения, именно для А. Белого, характерно усилие перекодировать словесную форму в музыкальную.¹⁷ Белый убежден в том, что посредничеством музыки можно войти в контакт с Вечностью: "Музыка - окно, из которого льют в нас очаровательные потоки Вечности и брызжет магия."¹⁸ Магическое

и временное значение приобретает и символистическая метафора. Ее поливалентность основана на движении вглубь, подобна лучу света, падающего в Платоновскую пещеру. Так это выражает Белый во второй "Драматической" симфонии: "Звуки бежали вместе с минутами. Ряд минут составлял время. Время текло без остановки. 3 течения времени отражались туманная Вечность."¹⁹

Бергсоновский девиз, утверждающий, что внутренняя жизнь является последовательностью неповторяемых качеств, стал философским базисом импрессионизма. Ведь именно импрессионизм основан на наблюдении, что чувства никогда не испытываются тождественно.²⁰ Наглядным примером может служить в русской поэзии поэтическая практика К. Д. Бальмонта. Этот мастер ментальных импрессий одолил желанием улавливать неповторимость неумолимо исчезающих мгновений. Его записные книжки, находящиеся в парижской Национальной библиотеке, свидетельствуют о том, насколько последовательно Бальмонт записывал у каждого стихотворения точное время и место их возникновения, даже погоду, которая стимулировала его душевное расположение.²¹

Основная категория философской системы А. Бергсона "la durée" - продолжительность в своем непрерывном течении - нашла свое художественное перевоплощение в стиле модерн. Его основной структурный знак - кривая - вечно меняющаяся и никогда не кончающаяся - получила свое архетипическое выражение в женской символике речного течения на одноименном холсте Г. Климта "Wasserschlagen" (1904-07). В поэзии эта никогда не кончающаяся кривая начинается в символизме в глубь семантики уходящими метафорами и кульминирует в бесконечном течении ассоциаций, столь характерных для жанра, созданного Аполлинером - в его "Зоне" (сб. "Алкоголь", 1913). Интересно, насколько был этот поэт и художественный критик, столь связанный с кубизмом и футуризмом, ознаменован своими ранними впечатлениями, связанными со стилем модерн. Его замечательное стихотворение "La jolly russe", 1918 (Прекрасная русая), написанное в 1918 году, полностью соответствует эстетическому коду А. Мухи. Стилю модерн "Зона" Аполлинера близка также структурным использованием гротеска, характерного напр. для второй "Драматической" симфонии А. Белого. Поэтизация новых изобретений техники, типичная для футуризма, характерна также для "Зоны", где полет самолетов сочетается с полетом ангелов и птиц. Популярность орнитологического мира, столь характерная для Хлебникова, имеет свое начало не только в биографии русского футуриста, а также в архетипической символике птиц со скоростью их полета. Изображение скорости - это ведь любимейшая тема и эстетический закон живописи итальянских футуристов (ср. работы: Умберто Боччони "Драка в пассаже", 1909, Луиджи Руссол "Динамика автомобиля", 1912).

Бергсоновская категория "la durée", нашедшая свое художественное применение в стиле модерн, стала во многом связующим звеном между отдельными направлениями модернизма и авангарда, в которых стиль модерн отразился также другими эстетическими знаками. Их дифференциация нужно усматривать в разнообразном применении основных философских систем - онтологического дуализма и монизма, в своеобразной корреспонденции с современными философскими системами - с философией жизни (Ницше, Дильтей, Бергсон), с феноменологией (Гуссерль) и др. Этот основной базис сопровождается дифференциацией эстетических систем - про-

тив панэстетизма модернизма выступает антиэстетизм авангарда. Дивергенция в области поэтики проходит в двух планах: в возвращении к первоначальной чистоте и ясности, характерной для акмеизма, в углубленности в трансцендентальные проблемы мира и человеческой психики в их взаимной коллизии (экспрессионизм), в разложении предметного мира, включая язык и его основную единицу - слово, что и типично для кубизма, футуризма и кубофутуризма.

Примечания:

- 1 Ср. напр.: Чернова, И. Б.: Модернизм, Краткая литературная энциклопедия, М. 1967, т. 4, 904-912; Сулейманов, А.: Модернизм, Словарь литературоведческих терминов, ред. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев, М. 1974, 222-225; Модернизм - Анализ и критика основных направлений. Сб. статей под ред. В. В. Ванслово и Ю. Д. Колпинского. 3-е издание, М., Искусство 1980, 311 с. Более подробно ср. Kšicova, Danuše: Ruská moderna. In: Moderna ve slovanských literaturách, Praha, ČSAV 1988, 75-84. Slavia 57, 1988, 1, 75-84. Та же: Русская поэзия на рубеже столетий. 1890-1910, Praha, SPN 1990, 13-35. В широком смысле слова воспринимается модернизм в монографии Сильвио Виетта, посвященной немецкой литературе. Философские корни модернизма автор находит уже у Декарта, литературные ресурсы усматривает в немецком романтизме, в творчестве Клейста и Гофмана. В таком же плане воспринимается также литература 20 века. Модернизм здесь представлен не только рубежом чека, а также авторами, которых можно связывать с авангардом (напр. творчество Франца Кафки). Модернизм, таким образом, считается "лабиринтом", включающим в себя все нонреалистические направления 20-го века вплоть до постмодернизма. Ср.: Vyetta, Silvio: Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung den deutschsprachigen Literatur vom Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992.
- 2 Новиченко, Л.: Авангард. Краткая литературная энциклопедия, М. 1962, т. 1, 50. Тураев, С.: Авангардизм. Словарь литературоведческих терминов, там же, 8-9.
- 3 Жирмунский, В. М.: Творчество Анны Ахматовой, Л. 1973, 19.
- 4 Смирнов, И. П.: Художественный смысл и эволюция поэтических систем, М., Наука 1977; История русской литературы, Л., Наука 1983, т. 4.
- 5 Ср. сб. Moderna ve slovanských literaturách (Slavia 57, 1988, č. 1).
- 6 Гофман, М.: Книга о русских поэтах последнего десятилетия, СПб. /1907/, 3-32.
- 7 Ср. известные сборники русских ф туристов: Пощечина общественному вкусу, М. 1913, В. Хлебников, В. Гуро, А. Крученых. Трое, СПб. 1912, 24., А. Крученых, Б. Хлебников, Слово как таковое, 9 (без датировки) - Ср. D. Kšicova, Poéma za romantismu a neoromantismu, Brno 1983, 156. Пушкинские традиции и анти традиции в поэмах Велемира Хлебникова. Zagadnienia rodzajów literackich, t. XXV, z. 1-40, Wrocław

- 1983, 43-57.
- 8 Apollinaire, G.: L' Antitradition futuriste. In. Apollinaire, G.: O novém umění, Praha, Odeon 1974, 168-169.
 - 9 Čapek, Karel: Guillaume Apollinaire: Alcools, In: Čapek, Karel: Spisy XVII, O umění a kultuře I, Praha, Čs. spis. 1984, 356-358.
 - 10 Apollinaire, G.: L' Antitradition futuriste, o.c.
 - 11 Mathauser, Zdeněk: Umění poezie. V. Majakovskij a jeho doba, Praha, Čs. spis. 1964, 46, 61.
 - 12 Ницше, Фридрих: Так говорил Заратустра, 1872; гл.: O тroyком эле, М., Изд. Моск. унив. 1990, 166-167.
 - 13 Denkstein, Vladimír: Vývoj symbolu a interpretací děl středověkého umění, Praha 1987.
 - 14 Белый, Андрей: Четыре симфонии. Nachdruck der Ausgaben, Moskau 1917, 1905, 1908 München 1971, 129.
 - 15 Бахтин, М. М.: Время и пространство в произведениях Гете. In: Бахтин, М. М.: Эстетика словесного творчества, М. 1979, 204-236.
 - 16 Bergson, H.: Filozofické eseje, Bratislava 1970, 15-98.
 - 17 Смирнов, И. П.: Художественный смысл и эволюция поэтических систем, 55.
 - 18 Белый, А.: Символизм как миропонимание, Мир искусства 1904, 31.
 - 19 Белый, А.: Четыре симфонии, о.с.1983.
 - 20 Bergson, H.: Filozof. eseje, 71.
 - 21 Kšicová, D.: K. D. Balmont- básník impresionismu a secese. Čs. rusistika 1988, 3,108-115.

THE PROBLEMS OF RUSSIAN MODERNISM

The student of Russian modernism faces difficulties with the very translation of the term, its semantic meaning being often marked by a residue of popular sociological interpretations. For the turn of the century, so rich in artistic discoveries, it is necessary to adopt a name adequate to the terms current in denoting similar phenomena in European cultures. The nations then making up the Austro-Hungarian empire came to use the term "modernism" (in Czech "moderna"). Symbolism, currently the most frequently used term in Russian literary history to denote the whole period prior to akmeism, considerably narrows down the complexity of the period, with movements such as decadence, symbolism, impressionism and Art Nouveau existing side by side. All these movements will require monographic and interdisciplinary studies in comparison with contemporary philosophy, arts, music, history, etc.

Similar research will be needed for the Russian avant-garde, whose characterization is also completely distorted in many Soviet manuals. One of the models for comparison of modernism with avant-garde could be the dominant style of the epoch - Art Nouveau. A residue of the poetics of this style may still be found in literature and particularly in poetry in the 1910s, even though often in a grotesque form.