

С Е Р И Я
И С С Л Е Д О В А Н И Я
К У Л Ь Т У Р Ы

МНИМОЕ СИРОТСТВО

*Хлебников и Хармс
в контексте русского
и европейского
модернизма*

ЛАДА ПАНОВА

*Второе издание,
исправленное и дополненное*



*Издательский дом
Высшей школы экономики*
МОСКВА, 2018

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)
П16

Составитель серии

ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Рецензент

доктор философских наук

ИГОРЬ ЧУБАРОВ

Дизайн серии

ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Панова, Л. Г.

П16 Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма [Текст] / Л. Г. Панова; Нац. исслед. ун-т «Высшая школа экономики». — М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2018. — 2-е изд., испр. и доп. — 608 с. — (Исследования культуры). — 500 экз. — ISBN 978-5-7598-1905-9 (в пер.). — ISBN 978-5-7598-1844-1 (e-book).

«Мнимое сиротство: Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма» — попытка подвергнуть художественные произведения, манифесты и жизнетворческие практики первого авангарда непредвзятому рассмотрению, не независимо как от культа авангарда, так и от сложившейся за столетие инерции его восприятия. В монографии проблематизируются природа первого авангарда, легитимность того уникального места, которое он занял в сегодняшнем литературном каноне, и масштаб его новаторства. В развитие этой исследовательской программы прокладываются увлекательные интеллектуальные маршруты от существующих трактовок прославленных произведений Хлебникова и Хармса — через их контекстуализацию — к новым. В результате у обоих писателей обнаруживается богатейшая доавангардная родословная. Драматического пика анализ творчества Хлебникова и Хармса достигает при обсуждении их программных жестов разрыва с традицией (вроде бросания Пушкина с парохода современности). Оба писателя оказываются, сами того не желая, типичными представителями модернизма, разделяющими со своей эпохой интеллектуальные моды, сюжеты, мотивы, жизнетворческие и рекламные стратегии. Их принадлежность к модернизму демонстрируется и в разделе, посвященном нумерологическому топосу русской литературы. Почерпнув математический репертуар у современников-модернистов, Хлебников использовал его для создания своих автомифологем (вроде «Короля Времени»), на которые затем нетривиальным образом отреагировали такие модернисты, как Кузмин и Замятин, Мандельштам и обэриуты.

Для филологов, специализирующихся на авангарде и модернизме, и широкого круга читателей.

УДК 821.161.1
ББК 83.3(2Рос=Рус)

Опубликовано Издательским домом Высшей школы экономики <<http://id.hse.ru>>

doi:10.17323/978-5-7598-1905-9

ISBN 978-5-7598-1905-9 (в пер.)
ISBN 978-5-7598-1844-1 (e-book)

© Панова Л. Г., 2017; 2018

СОДЕРЖАНИЕ

О ЧЕМ ЭТА КНИГА	12
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	18
ПРИМЕЧАНИЕ	19
ВВЕДЕНИЕ ПЕРВОЕ, ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ: О СОЛИДАРНОМ И НЕСОЛИДАРНОМ ПРОЧТЕНИИ АВАНГАРДА	20
1. «Новый Первый Неожиданный» авангард и литературный процесс	20
2. Самообразы кубофутуризма и ОБЭРИУ в манифестах	24
3. «Островной» миф Хлебникова и Хармса	32
4. Солидарное чтение: истоки	40
5. Альтернатива солидарному чтению: кубофутуризм и ОБЭРИУ глазами неангажированных современников	49
6. Солидарное чтение как <i>возвышающий обман</i>	60
7. Несолидарное чтение: антиавангард или малая ветвь авангардоведения?	61
8. Солидарное и несолидарное чтение в социокультурной перспективе	63
ВВЕДЕНИЕ ВТОРОЕ, ПРАКТИЧЕСКОЕ: РУКОВОДСТВО ПО ВОЗВРАЩЕНИЮ ХЛЕБНИКОВА И ХАРМСА В МОДЕРНИЗМ	65
1. Авангардные семантика и прагматика	66
1.1. Общие соображения	66
1.2. Авангардное житнетворчество	76
1.3. Авангардный текст под лупой монографического анализа	81
2. Авангардная интертекстуальность	83
2.1. Авангардная интертекстуальность при солидарном чтении	83
2.2. Несолидарный анализ: интертекстуальность поневоле	87
РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ. ПИСАТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА ХЛЕБНИКОВА	
I. ПОДНОВЛЕНИЕ МОДЕРНИСТСКОГО СЮЖЕТА: «ЗАКЛЯТИЕ СМЕХОМ» И «МИРСКОНЦА»	93
1. Революционер-будетлянин или примерный модернист?	93
2. «Закрытие смехом» — постсимволистская мистерия	101
3. «Мирсконца» и готовый сюжет о жизни, прожитой вперед и вспять	112
II. «ALSO SPRACH ZARATHUSTRÄ» — COSÌ PARLÒ MAFARKA IL FUTURISTA — ТАК ГОВОРИЛ И ХЛЕБНИКОВ («КА», ЕГО СЮЖЕТ, ПРАГМАТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЕ ИСТОЧНИКИ)	121
1. Существующие прочтения «Ка»: бессюжетность и загадочность	123

2. Новое прочтение «Ка»: сюжет как житнетворческая программа	127
2.1. Три с половиной сюжетообразующих персонажа	127
2.2. Сюжетообразующие эпизоды	130
2.3. Прагматические пружины сюжета и повествования	139
3. Египетская фактура «Ка»: назад в будущее	143
4. «Ка» и европейские прецеденты: «Пер Гюнт»	147
5. «Ка» и традиции ницшеанства	149
5.1. «Так говорил Заратустра» и ницшеанство русских символистов	149
5.2. Ницшеанство Маринетти	157
5.3. Ницшеанство Хлебникова в кубофутуристском контексте	167

РАЗДЕЛ ВТОРОЙ. НУМЕРОЛОГИЯ ОТ ХЛЕБНИКОВА ДО ОБЭРИУТОВ

III. НУМЕРОЛОГИЧЕСКАЯ УТОПИЯ ХЛЕБНИКОВА — ФЕНОМЕН РУССКОГО МОДЕРНИЗМА	173
1. Чертежник истории и слов геометр	173
1.1. Нумерологический проект	173
1.2. Арифметическая историософия	176
1.3. Математизированная семантика и «звездный» язык	181
1.4. Эксперименты с «мнимыми» числами	188
1.5. Системность	190
2. Нумерология Хлебникова: проблема авторства	191
3. Нумерологический дебют Хлебникова: по стопам символистской поэзии	193
3.1. «Могилы вольности — Каргевиль и Гуниб...» («Вам»)	193
3.2. «Гибель Атлантиды»	193
3.3. «Учитель и ученик»	194
3.4. «Числа»	195
4. Нумерологическая историософия Хлебникова и ее истоки: от Льва Толстого до символистов	207
4.1. Историософия Вл. Соловьева и символистов в нумерологическом преломлении Хлебникова	207
4.2. Под знаком Толстого: мир без войны и другие историософские концепты	211
4.3. Хлебников vs русские писатели-гуманисты	218
5. Геометризованная лингвистика и традиция «кратилизма»	219
5.1. «Кратил» Платона	219
5.2. «Английские слова» Малларме	220
5.3. Другие литературные источники хлебниковского кратилизма	223

6. Азы оккультизма	225
6.1. Наивный пифагореизм	226
6.2. Переработка теософии	227
6.3. Поэтический топос «звезды-числа, ставшие словом»	229
7. Конкуренты Хлебникова	231
7.1. Константин Случевский: поэтический сциентизм	233
7.2. Андрей Белый: математическая и кубистическая фактура «Петербурга»	238
7.3. Мережковский — Гиппиус: «тайна трех»	246
8. В ряду утопий	251
8.1. Число как моноидея	251
8.2. Художественный мир Хлебникова: по рецептам символистских утопий	252
9. Самопрезентация — жинетворчество — культ	253
9.1. Огранка самообраза	253
9.2. Заратустрианский эпилог: «Зангези»	255
9.3. Антихрист навыворот	260
9.4. «Что делать?» по Хлебникову	262
9.5. Культ Хлебникова	263
10. Миссия Хлебникова: выводы	267
10.1. Прометей от авангарда: интертекстуальное осмысление	267
10.2. Король и Председатель: жинетворческое осмысление	268
10.3. Мегаломания: психоаналитическое осмысление	268
10.4. На пути к тоталитаризму: историософское осмысление	270
10.5. Подлинное искусство: художественное осмысление	272
11. Хлебниковедение и Король Времени: верноподданничество или осада?	272
IV. КАРТА НУМЕРОЛОГИЧЕСКОГО ВЛИЯНИЯ ХЛЕБНИКОВА: 1917–1941	276
V. ПОДРАЖАНИЕ ХЛЕБНИКОВУ (ГАСТЕВ, ГЛАЗКОВ И ДРУГИЕ)	281
VI. ПОРТРЕТИРОВАНИЕ ХЛЕБНИКОВА (КУЗМИН, КАВЕРИН)	291
1. Нумерологическое чудачество Хлебникова в «Прогоулках, которых не было» Кузмина	291
2. Вольдемар Хорда Первый в «Скандалисте» Каверина	301
VII. РАЗГОВОР О ВЕТРЕ (ХЛЕБНИКОВ В МАНДЕЛЬШТАМОВСКОМ ВОСЬМИСТИШИИ «СКАЖИ МНЕ, ЧЕРТЕЖНИК ПУСТЫНИ...»)	303
1. Существующие прочтения, или кто есть кто в «Скажи мне, чертежник пустыни...»	305
2. Диалоги двух поэтов в жизни и стихах	310

3. Ветер, Велимир, «звездная» азбука.....	313
4. Мандельштам vs Хлебников: богословско-поэтический диспут	320
5. Имитация хлебниковского идиолекта.....	322
6. Творческие обертоны ключевых слов.....	326
7. Некоторые выводы	328
VIII. ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ПОДРЫВ ХЛЕБНИКОВА («МЫ» ЗАМЯТИНА)	329
1. Замятин против Хлебникова.....	329
2. Нумерология Хлебникова в общем дизайне романа.....	333
3. Способы подрыва.....	341
3.1. Разоблачение концепта «последнего и окончательного»	341
3.2. Судьбы главных героев	342
3.3. Смех	348
4. Интегральный кубизм	350
IX. СОРЕВНОВАНИЕ-УЗУРПАЦИЯ (ОБЭУРИУТСКИЙ НУМЕРОЛОГИЧЕСКИЙ КАНОН И ХЛЕБНИКОВ)	354
1. Хармс: «Я хочу быть в жизни тем же, чем Лобочевский был в геометрии».....	357
2. Олейников: <i>не раб я числа, а его господин</i>	365
3. Введенский: <i>численность простая как весло</i>	368

РАЗДЕЛ ТРЕТИЙ. ПИСАТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА ХАРМСА

X. «ЛАПА»: АБСУРД ИЗ ВТОРЫХ РУК.....	375
1. Существующие трактовки	376
2. Даниил в бермудском треугольнике русских «отцов абсурда»	383
2.1. Абсурдизация абсурда	383
2.2. Хлебников, Гоголь и Кузмин: в роли литературных «отцов».....	384
2.3. Хлебниковский слой в «Лапе»	385
2.4. Гоголевский слой в «Лапе»	387
2.5. Кузминский слой в «Лапе»	388
2.6. Опора на библейского тезку.....	389
3. Купальский сюжет: источники и житнетворческая огранка	390
3.1. Гоголевская основа сюжета	392
3.2. «Мистерия мне».....	394
3.3. Модели купальского житнетворчества.....	396
4. Загромождение купальского сюжета	397
5. Конкуренты купальского сюжета	399
5.1. Окультурная топика	399
5.2. Любовная топика	406
5.3. Советская топика	408

6. Образы.....	411
6.1. 'Лапа'.....	412
6.2. Земляк.....	413
6.3. Бог.....	417
6.4. Власть.....	418
6.5. Статуя.....	420
6.6. Хлебников.....	422
6.7. Утюгов.....	425
6.8. Нил, он же подсвечник, он же гроб.....	428
6.9. Покойник.....	429
6.10. Аменхотеп.....	432
6.11. План Аменхотепа.....	434
6.12. Николай Иванович с ибисом.....	434
6.13. Чета Подхелуковых.....	435
6.14. ГПУ.....	437
6.15. Небо, снизу воспринимаемое как крыша, а изнутри — как птичник.....	438
6.16. Пара влюбленных деревьев, она же пара волков.....	440
6.17. Сторож, он же громоотвод, и его клоны.....	440
6.18. Грязная девочка, она же Дева, и земляные лепешки.....	441
6.19. Пеликан.....	442
6.20. Лебедь, он же Звезда Лебедь Агам, он же кусок неба, он же цветок над головой, он же цветок из головы, он же Кухивика.....	443
6.21. Ангел Капуста [Копуста, Пантоста, Хартраста, Холбаста] и навоз.....	445
6.22. Мария Ивановна, она же Сосна.....	447
6.23. Рабинович.....	448
6.24. Ребенок.....	449
6.25. Ледник.....	449
6.26. Морёл в переднике.....	450
6.27. Млин.....	451
7. Невольный пэтчворк.....	451
8. Жанровые характеристики «Лапы».....	484
8.1. Между жанрами.....	484
8.2. По рецепту «Прогулок Гуля» Кузмина: пьеса абсурда с уклоном в мистерию.....	486
8.3. Освежение пьесы абсурда советской сатирической пьесой.....	489
8.4. По примеру «Снежимочки» Хлебникова: переписывание классики.....	489
8.5. Абсурд второй свежести.....	490
9. Выводы.....	491

РАЗДЕЛ ЧЕТВЕРТЫЙ. ПРАГМАТИКА КАК ИСКУССТВО

ХI. ИГРА НА ВЫИГРЫШ: О ТРАЕКТОРИИ УСПЕХА КУБОФУТУРИЗМА И ОБЭРИУ	495
1. Прагматика с точки зрения успешности.....	497
2. Как монополизировать поле литературы: о Хлебникове и немного о Маяковском	507
3. О Хармсе и немного об ОБЭРИУ: от неудачного дебюта — к триумфу.....	527
ХII. ТЕКСТОВЫЕ ПРЕЛОМЛЕНИЯ ТЕХ ЖЕ СТРАТЕГИЙ.....	536
1. Контракт авангарда с потребителем	538
2. Комплекс мнимого сиротства: символическая экзекуция отцовских фигур	543
3. Эталонный авангардный текст.....	553
4. Первый авангард и наступившее будущее.....	556
 ЛИТЕРАТУРА.....	 559
УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН И ПРОИЗВЕДЕНИЙ (<i>сост. М. Трунин</i>).....	580

*Светлой памяти М. Л. Гаспарова,
моего учителя, и В. П. Григорьева,
замечательного коллеги и оппонента*

О ЧЕМ ЭТА КНИГА

Авангардоведение — назову так литературоведческую дисциплину, изучающую первый русский авангард, или писателей начиная с кубофутуризма и кончая ОБЭРИУ, — отмечает свое столетие. Ему есть чем гордиться. За этот промежуток времени появилось много архивных публикаций и собраний сочинений; были сделаны проникательные наблюдения над авангардными поэтиками и практиками; произведения признанных авторов активно комментировались, по ним составлялись словари, хрестоматии и антологии; растет число биографических исследований о выдающихся фигурах авангарда. Среди достижений почетное место занимают истории авангардных течений, далеко не простые ввиду массовости участников, множества коллективов и их перегруппировок. Побочный эффект бурно развивающегося авангардоведения — триумфальный взлет, который в постсоветские десятилетия переживают литературные репутации Велимира Хлебникова и Даниила Хармса, двух главных героев этой монографии.

Интеллектуальное осмысление того, что писалось авангардистами, как писалось и за чем писалось, на мой взгляд — взгляд историка русского модернизма, тащится в самом арьергарде авангардоведческих штудий. Связано это с тем, что по укоренившейся традиции применительно к Хлебникову, Хармсу и другим авангардистам приняты особые процедуры анализа. Особые — в том смысле, что при рассмотрении большинства неавангардных модернистов они считаются ненаучными и потому не используются. Речь идет, например, о том, что в хлебниково- и хармсоведении представление о гениальности, научной и философской прозорливости, наконец, поэтической мощи Хлебникова и Хармса не является следствием анализа их произведений, а опережает его. К тому же в обеих субдисциплинах взят курс на укрепление культа обоих писателей, и в результате собственно научный разбор их текстов и художественных практик не приветствуется, как способный подорвать их статус.

В канонической картине русского модернизма, сложившейся в постсоветские десятилетия, авангард занял — в согласии со своим названием — ведущие позиции. Более того, слава кубофутуризма и ОБЭРИУ, Хлебникова и Хармса перешагнула границы России и приняла мировой характер. О них выходят монографии, им посвящаются конференции и коллективные сборники; их произведения, и не только драматические, ставятся на сцене. Но вот вопрос: честным ли было соревнование между

авангардом и неавангардным модернизмом? Не получилось ли так, что авангардоведение подыграло своим авторам, рассматривая их не на общих, а на особых основаниях, увеличив тем самым их шансы на продвижение по иерархической лестнице?

«Мнимое сиротство» — попытка сориентироваться в только что очерченном круге вопросов, руководствуясь здравым смыслом, т. е. рассмотреть тексты и художественные практики авангарда по возможности непредвзято, без оглядки на сложившуюся за целое столетие культовую инерцию его восприятия. Кстати, и культ авангарда, и инерция его восприятия заслуживают самостоятельного изучения, и оно тоже станет важной составляющей этой книги.

Как будет показано дальше, культ авангарда был запрограммирован самим авангардом, транслировавшим своей аудитории особые правила восприятия себя и настаивавшем на собственной самобытности. Это ставит историка модернизма перед дилеммой: верить или не верить? В частности, верить ли в разрыв авангарда с предшествующей традицией, который тот столь настойчиво прокламировал? Солидарное с авангардом магистральное авангардоведение соглашается интерпретировать созданные авангардом тексты как письмо «с чистого листа», а его внелитературные практики — как подлинно научные, философские или политические. В результате Хлебников и Хармс оказываются искусственно изолированными от литературы как таковой, литературности, традиций, поля литературы (в смысле Пьера Бурдьё), наконец, эпохи модернизма. Более того, их произведения приобретают репутацию сверхценных — таких, к которым обычные литературоведческие процедуры неприменимы. Несолитарный подход к авангарду, исповедуемый небольшой группой исследователей, включая автора этих строк, напротив, отделяет литературную продукцию от манифестов и жизнотворчества, и каждую из этих сторон деятельности анализирует на общих основаниях.

Несколько слов о структуре и содержании книги.

В ее хлебниковском и хармсовском разделах прокладываются интеллектуальные маршруты от существующих трактовок самых прогрессивных произведений Хлебникова («Заклятия смехом», «Мирасконца» и «Ка») и знаменитой «Лапы» Хармса — через их историзацию и контекстуализацию — к новым. В результате у обоих писателей обнаруживается богатейшая доавангардная родословная. Хлебниковские тексты оказываются хорошо вписанными в русский модернизм с его нищестанством, оккультными интересами, историософией и приматом жизнотворчества над творчеством, а «Лапа», созданная, как считалось ранее, исключительно по заветам Хлебникова, — еще и переработкой наследия

Гоголя и Михаила Кузмина в символистском жизнетворческом каноне, который можно по-сологубовски назвать «Мистерия мне», и в готовом жанре «пьесы абсурда». Драматического пика анализ Хлебникова и Хармса достигает при обсуждении их жестов разрыва с традицией, долженствующих отвлечь внимание от предшественников, чтобы сфокусировать его на грандиозном «я» автора.

Один из разделов книги посвящен модернистскому топосу, трактующему арифметику и геометрию в утопическом, оккультном, жизнетворческом или просто художественном ключах, и Хлебникову как его самому яркому и артистичному представителю. Хлебников перенял от предшественников, преимущественно символистов, их нумерологические наработки, из которых выстроил свою утопию (законы времени) и интернациональный «звездный язык», оба проекта — во благо счастливого будущего человечества, дабы народы могли договориться между собой и избежать войн. В дальнейшем для писателей-модернистов и эти законы, и взятая на себя Хлебниковым роль Короля Времени стали предметом горячего обсуждения. Хлебникова имитировали и пародировали, а его утопическую идеологию подрывали. Силами Кузмина, Евгения Замятина, Осипа Мандельштама и т. д., вплоть до ОБЭРИУ, нумерологический топос, когда-то присвоенный Хлебниковым и приспособленный под себя как пророка числа и основателя звездной азбуки, вновь вернулся в модернизм — и полностью растворился в нем. Реконструировать этот топос и обнаружить особые заслуги Хлебникова в его функционировании и дальнейшем развитии — таковы две основные задачи данного раздела.

Последняя часть монографии — опыт прочтения литературной продукции авангарда и его поведения в поле литературы как едионаправленного усилия по захвату власти. Властные устремления, о которых идет речь, хорошо чувствовали неавангардные современники кубофутуристов — и не замечали первые исследователи, формалисты, видевшие себя частью авангардного движения. В этом разделе выясняется, в частности, что приемы авангардного творчества — словотворчество и заумь, бессюжетность и абсурдизация, алеаторичность и разрушение привычного, — обычно выставляемые в качестве его сигнатур, на деле были подчинены задаче рекрутирования массовой аудитории, внедрения себя в сознание читателя и критика, а там и занятия наиболее престижной позиции — впереди прогресса, цивилизации и усилий современников и предшественников. Благодаря этим приемам — кстати, не изобретенным русскими авангардистами, а позаимствованным (в частности, из итальянского футуризма и русского символизма) — кубофутуристам и

Хармсу удалось разрекламировать себя как создателей сверхценной новейшей литературы.

«Мнимое сиротство» получилось книгой полемической, но полемической поневоле. Солидарное авангардоведение мифологизировало объекты своих исследований настолько, что сакральный ореол Хлебникова и Хармса полностью затмил их литературные достижения. В сущности, опасения, высказанные после смерти Хлебникова Юрием Тыняновым,

«Хлебникову грозит теперь... его собственная биография. Биография на редкость каноничная, биография безумца и искателя, погибшего голодной смертью. А биография — и... смерть — смыкает дело человека. Помнят имя, почему-то почитают, но что человек сделал — забывают с удивительной быстротой» [Тынянов 1977b: 180],

стали нашей реальностью. Автор этой книги отдает себе отчет в том, что перевод обоих писателей из разряда «культовых» в разряд «обычных», пишущих, «как все», и, в частности, черпающих вдохновение в окружающей литературе, не пройдет безнаказанно, как не проходит безнаказанно никакое вторжение в область сакрального.

Больше всего мне хотелось бы донести до научного сообщества свою аргументацию, а меньше всего — чтобы сделанные мной выводы принимались на веру или автоматически опровергались.

Во избежание недоразумений подчеркну, что «Мнимое сиротство» стоит на подступах к уяснению природы первого авангарда. Из литературной продукции авангардистов, чрезвычайно обширной, взята «проба» — проанализированы произведения с репутацией наиболее представительных, сильных и загадочных. Для поставленных в книге задач этого набора реинтерпретаций достаточно: мое научное любопытство удовлетворено. Следующий шаг — систематическое описание всей совокупности авангардных произведений — был бы проектом длиной в жизнь или же проектом для большого авторского коллектива, для меня неподъемным.

Итак, насколько притязания «Нового Первого Неожиданного» авангарда на новизну оправданы, предоставляю решать читателю этой книги. Мой ответ — ее заглавие.

С вопросом о притязаниях связан и вопрос о выдающемся месте авангарда внутри ныне действующего канона: надо ли считать его заслуженным — или же завоеванным благодаря авангардной саморекламе и подыгрыванию со стороны судей-авангардоведов? И здесь ответ остается за читателями и коллегами. Я со своей стороны постаралась обеспечить равные условия для соревнования Хлебникова и Хармса с их со-

временниками-неавангардистами, переставив эти две фигуры с линии уже достигнутого ими финиша обратно на линию старта.

* * *

Первое авангардоведческое исследование, о литературных источниках «Ка» Хлебникова, писалось в 2004 г. в Москве, когда я была научным сотрудником Института русского языка РАН. Над остальными сюжетами, составившими эту монографию, я работала с осени 2005 г. по осень 2015 г., при славянских кафедрах двух лос-анджелесских университетов, USC и UCLA. Мой приятный долг — поблагодарить прекрасных коллег, особенно Рональда Вроона, и замечательных администраторов, особенно Сюзан Кечекьян, за гостеприимство и содействие. В интеллектуальном отношении Америка оказала на меня раскрепощающее действие, в частности, освободила от страхов и институциональной необходимости следования стереотипам.

Монография посвящена памяти двух ученых, М. Л. Гаспарова и В. П. Григорьева, моих выдающихся коллег по Отделу стилистики и языка художественной литературы (ныне Отдел корпусной лингвистики и лингвистической поэтики) Института русского языка. Они оставили нас в те годы, когда вошедшие в нее статьи только начали складываться.

Михаилу Леоновичу Гаспарову, научному руководителю сначала моей дипломной работы, а потом и кандидатской диссертации, выросшей из нее (обе об Осипе Мандельштаме), я благодарна за гигиену научного мышления. Перенятым у него принципом «здравый смысл прежде всего» я старалась руководствоваться и в настоящей работе.

Виктор Петрович Григорьев был заведующим Отдела стилистики и языка художественной литературы ИРЯ, когда я там училась в аспирантуре, а потом служила научным сотрудником. Я признательна ему за то, что он подвел меня к занятиям Хлебниковым (как шутили старшие коллеги, из-за созвучия моего имени с «Ладомиром»). Виктор Петрович успел прочитать мою статью о «Ка», а потом и попенять мне за постановку хлебниковской нумерологии («Математики, не нумерологии!» — наставлял меня он) в контекст модернистских мод, но до завершения монографии, к сожалению, не дожил. Думаю, что в его лице я потеряла блистательного оппонента.

В процессе работы над книгой я пользовалась «Словарем языка русской поэзии XX века» и электронным ресурсом «Национальный корпус русского языка», созданными моими коллегами по Отделу стилистики ИРЯ. Всем им вместе и каждому в отдельности — моя благодарность за замечательные проекты, позволяющие глубже и полнее понять язык и топику модернизма.

Я также признательна Михаилу Безродному, Н. А. Богомоллову, Михаилу Вайскопфу, Виллему Вестстейну, Борису Гройсу, Юрию Левингу, И. Е. Лоцилову, Е. Д. Толстой, М. В. Трунину, Фредерику Уайту за ценные соображения

и подсказки; Н. Ю. Чалисовой — за консультации по персидской литературе; Хенрику Барану, И. В. Кукулину, А. Е. Парнису, Н. В. Перцову, Н. Н. Перцовой, И. Д. Прохоровой, Харше Раму, С. В. Старкиной, В. В. Фещенко — за полезные советы, сомнения, возражения и дискуссию, в которой оттачивались основные положения «Мнимого сиротства»; и Алле Степановой — за разнообразную помощь с рукописью.

Отдельная благодарность — А. К. Жолковскому, за многолетнее обсуждение всех сюжетов этой книги, ценные идеи, редакторские советы и, главное, поощрение непредвзятого взгляда на авангард.

Мой приятный долг — выразить сердечную благодарность за молниеносное и высокопрофессиональное издание монографии Издательскому дому Высшей школы экономики, и прежде всего, составителю и главному редактору серии В. В. Анашвили, заведующей книжной редакцией Елене Бережновой, редактору М. В. Трунину, корректору Елене Андреевой и художнику Валерию Коршунову.

Вся ответственность за содержание книги, разумеется, лежит только на мне.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- ВМ — Владимир Маяковский: pro et contra. СПб., 2006.
- ГСС — *Гоголь Н. В.* Собрание сочинений: в 7 т. М., 1976–1979.
- ДС — Велимир Хлебников и «Доски судьбы»: Текст и контексты. М., 2008.
- КП — *Кузмин М.* Проза: в 12 т. Berkeley, 1984–2000.
- ЛМ — Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.
- МВХ — Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000.
- МПСС — *Маяковский В.* Полное собрание сочинений: в 13 т. М., 1955–1961.
- п. — опубликовано.
- ПРФ — Поэзия русского футуризма. СПб., 1999.
- РФ — Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 2000.
- СД — Сборище друзей, оставленных судьбою. А. Введенский, Л. Липавский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: в 2 т. М., 2000.
- СЯРП — Словарь языка русской поэзии XX века. Т. 1–5 (продолжающееся изд.). М., 2001–2013.
- ХаЗК — *Хармс Д.* Записные книжки. Дневник: в 2 кн. СПб., 2002.
- ХаПСС — *Хармс Д.* Полное собрание сочинений: в 3 т. СПб., 1997.
- ХаСП — *Хармс Д.* Собрание произведений. Кн. 2: Стихотворения 1929–1930. Лапа. Гвидон. Vremem, 1978.
- ХаСС — *Хармс Д.* Собрание сочинений: в 2 т. М., 1994.
- ХлНП — *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940.
- ХлСП — *Хлебников В.* Собрание произведений: в 4 т. Л., 1928–1933.
- ХлСС — *Хлебников В.* Собрание сочинений: в 6 т. М., 2000–2006.
- ХлТ — *Хлебников В.* Творения. М., 1986.

ПРИМЕЧАНИЕ

Хлебников и Хармс славятся принципиальной незавершенностью написанного, и это вызывает известные трудности при публикации их наследия. Редакторам приходится делать нелегкий выбор между вариантами и принимать решения по следующим вопросам: как интерпретировать зачеркнутые места? было ли неправильное написание слова ошибкой, подлежащей исправлению, или сознательной игрой? рисунок на полях художественного текста является его неотъемлемой частью или простой забавой? снабжать ли текст неавторскими знаками препинания? как отличить заглавие от посвящения? и т. д.

С учетом неофициального рейтинга изданий Хлебникова в настоящей монографии его произведения цитируются по [ХлТ], имеющему репутацию наиболее выверенного. Если нужное произведение там отсутствует, то оно приводится по [ХлСС]. Кроме того, в главах V–X, посвященных художественным реакциям на Хлебникова его современников, используется самое раннее из академических собраний Хлебникова: [ХлСП] и [ХлНП].

Произведения Хармса тоже цитируются по нескольким изданиям, главным образом — по [ХаСС] и [ХаЗК].

Цитаты из прозаических произведений приводятся петитом в кавычках. Петитом без кавычек даются мои пересказы. Выделения в цитатах полужирным шрифтом принадлежат мне.

ВВЕДЕНИЕ ПЕРВОЕ, ТЕОРЕТИЧЕСКОЕ: О СОЛИДАРНОМ И НЕСОЛИДАРНОМ ПРОЧТЕНИИ АВАНГАРДА¹

«Только мы открыли, что человек 20-го века, влача тысячелетний труп (прошлое), согнулся, как муравей, влачащий бревно. Только мы вернули человеку его рост, сбросив вязанку прошлого (Толстых, Гомеров, Пушкиных).

Для умерших, но все еще гуляющих на свободе, мы имеем восклицательные знаки из осины.

Все свободы для нас слились в одну основную свободу: свободу от мертвых, г.г. ранее живших»

Велимир Хлебников, «! Будетлянский»²

«Он [Хлебников] поражен необычайностью своих внутренних масштабов, инородностью своей мысли, как будто возникавшей в мозгу человека, свободного от наслоений всей предшествующей культуры, вернее, умевшего по своему желанию избавиться от ее бремени»

Бenedикт Лившиц, «Полутороглазый стрелец»³

«Элс [Л. С. Липавский. — Л. П.] утверждает, что мы из материала [для] предназначенного для гениев. 22 ноября 1937 года»

Даниил Хармс, из записной книжки⁴

«Хармс говорил: хочу писать так, чтобы было чисто. У них [обэриутов. — Л. П.] было отвращение ко всему, что стало литературой. Они были гении, как сами говорили, шутя. И не очень шутя»

Евгений Шварц, из дневника⁵

«Хармс был лишен таланта. Он был гениален»

Николай Харджиев⁶

1. «НОВЫЙ ПЕРВЫЙ НЕОЖИДАННЫЙ» АВАНГАРД И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС

Жизнедеятельность первого русского авангарда освещается двумя противоположными способами. Подход «изнутри» доминирует в магистраль-

¹ В первом введении соединены и развиты положения статей [Панова 2009b; Рапова 2010; Панова 2017].

² [ХлСС 6(1): 228; см. также ХлСП 5: 194–195].

³ [Лившиц 1978: 188].

⁴ [ХаЗК 2: 196].

⁵ [Шварц 1990: 508].

⁶ Из последних записей, [Харджиев 2002: 56].

ном авангардоведении, а подход «извне» нередок в энциклопедиях и историях литературы. Подход «изнутри» в общих чертах сводится к тому, что авангард не был частью литературного процесса, а подход «извне» — что был и, значит, коррелировал с процессами, происходившими в модернизме. Начну я с энциклопедического подхода «извне» как отвечающего научным представлениям о литературе и ее функционировании.

Вступление русских авангардистов на литературную арену датируется 1910–1912 годами, что по меркам мирового авангарда, к 1910-м годам прошедшего разные стадии, от экспериментального «Броска костей» Стефана Малларме до итальянских футуристов, ни первенства, ни особой новизны не обещало. Будучи отрицательной реакцией на символизм, доминировавший в русской литературе два предшествующих десятилетия, с 1890-х по 1910-е, русские авангардисты приспособили к ситуации смены художественных парадигм практику Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944) и других итальянских футуристов, от зауми и урбанистической тематики до воинственных выпадов против культуры прошлого и настоящего. Итальянский генезис первого русского авангарда с головой выдают самоназвания двух групп, с *футуризмом* в качестве основы и приставками *кубо-* и *эго-*.

Активным участником самых ранних, протокубофутуристских и собственно кубофутуристских, проектов — коллективных сборников «Студия импрессионистов» (1910) и «Садок судей» (1911), художественного объединения «Гилея» (1911), манифеста «Пощечина общественному вкусу» (1912) и др. — был Велимир / Велемир (наст. имя Виктор Владимирович) Хлебников (1885–1922). В соответствии со своей программной установкой на славянизацию материала, а также с необходимостью отмежеваться от Маринетти он перевел латинское слово *футурист* на русский язык. Получился неологизм *будетлянин* (от рус. *будет* + суффикс жителя какого-либо места *-лянин*). Его «Заключение смехом», написанное в доавангардные 1908–1909 годы, «Мирсконца» (1912) и ряд других ранних произведений были провозглашены основоположными кубофутуристическими произведениями, а сам он — гением, сказавшим не просто «новое», но «новейшее» слово и превзошедшим Пушкина. При жизни Хлебников был удостоен (почитателями-кубофутуристами и насмешниками-имажинистами) двух «титолов» — Короля Времени (в смысле открывателя закономерностей истории) и Председателя земного шара (в смысле архитектора мирового социума будущего) и вообще снискал славу пророка, угадавшего, к примеру, что 1917 год, выражаясь словами другого кубофутуриста, Владимира Маяковского, *грядет в терновом венце революций*.

Хлебников, Маяковский и весь кубофутуристский цех — Алексей Крученых, Василий Каменский, братья Бурлюки (особенно Давид, *spiritus movens* группы), Бенедикт Лившиц — пытались так или иначе соотнести деятельность литературную с внелитературной. Среди кубофутуристов были и такие, которые занимались и изобразительным искусством, и литературой. Еще одна любопытная деталь — кубофутуристы от литературы образовали единый авангардный фронт с художниками, а затем их ряды пополнил начинающий композитор Артур Лурье. Кубофутуристы любили выступления на публике — театральные действия, лекции и более простые виды акционизма. Маяковский, самый полимедийный из кубофутуристов, был профессиональным художником. Он также попробовал себя в роли киносценариста и киноактера. Наконец, он сделал свою личность и тело объектом искусства благодаря вызывающей желтой кофте.

Параллельно кубофутуризму развивались другие футуристические группы, включая упомянутый выше эгофутуризм (Игорь Северянин, Василиск Гнедов и др.), «Центрифугу» (Сергей Бобров, Борис Пастернак, Николай Асеев), «41°» (Илья Зданевич, Игорь Терентьев и др.). Они то враждовали, то объединялись, то вновь враждовали. Этим во многом определялась общая траектория футуристического движения.

Наследниками футуризма объявили себя писатели следующего поколения, в первой половине 1920-х именовавшие себя «чинарями», а начиная с 1927 года «Объединением Реального Искусства», или, сокращенно, ОБЭРИУ. В обе группы входил Даниил Хармс (наст. имя — Даниил Иванович Ювачев, 1905–1942), наряду с Александром Введенским, Николаем Заболоцким и др. Первоначально эта группа позиционировала себя как левое искусство.

За исключением Заболоцкого, обэриуты в качестве писателей «для взрослых» востребованы не были. Силами Самуила Маршака, консультанта-идеолога детских журналов «Еж» и «Чиж» и какое-то время литературного ментора обэриутов, они стали писать и публиковать стихи для детей. В последней части своей короткой жизни Хармс и Введенский замкнулись на себе, а от боевого левого искусства перешли к квазифилософскому и абсурдистскому.

В формировании своей творческой личности, стилистики и культурной миссии Хармс во многом ориентировался на Хлебникова. При жизни Хармса известность он приобрел лишь в узких интеллигентских кругах, тогда как хлебниковская слава была и шире, и мощнее. В пантеон русских гениев он попал — тоже в отличие от Хлебникова — довольно поздно, во время перестройки, когда написанное им для взрослых наконец стало доступно российским читателям. Западные специалисты по

Хармсу канонизировали его (наряду с Введенским) как родоначальника литературы абсурда, который, однако, на соответствующую западную традицию не повлиял, ибо всю жизнь писал «в стол»⁷.

С трагической смертью Хармса в тюремной больнице блокадного Ленинграда первый русский авангард прервался, чтобы потом возродиться в виде течений второго русского авангарда: концептуализма, соцарта и др.

В представленном обзоре истории первого русского авангарда большинство сведений (в том числе о том, кто на кого повлиял) взято из монографий Ренато Поджоли, В. Ф. Маркова, Жана-Филиппа Жаккара⁸, а также дневниковых записей Лидии Гинзбург и ее воспоминаний о Заболоцком и Олейникове. В эпохальной книге Маркова «Russian Futurism: A History» (1968, в русском переводе — «История русского футуризма»)⁹ с блеском показано то, как авангард может быть интегрирован в параллельную ему литературу.

Авангардоведческий подход «изнутри», к которому мы переходим, возник из веры в то, что писатели понимают о себе лучше, чем кто-либо другой. Если кубофутуристы (в том числе Хлебников) и обэриуты (в том числе Хармс) исключали себя из литературного процесса, настаивали на том, что создают глубоко неканонические и во всех отношениях небывалые произведения, что их письмо перешагивает границы литературы, в частности открывает тайны мироздания, истории, социального устройства мира, математики и логики, что по своей гениальности их литература превосходит литературу прошлого и настоящего, наконец, что их творческий метод универсален, то для магистрального авангардоведения это означает истину в последней инстанции.

Итак, два полярных представления об авангарде обозначены. Далее я попытаюсь аргументировать, почему энциклопедический взгляд на авангард имеет право на существование в науке, тогда как авангардистский отжил свое, для чего проанализирую, как авангард и отдельные авангардисты высказывались о себе в манифестах и отдельных художественных произведениях, как и в какой момент возник феномен солидаризации с авангардом магистрального авангардоведения и что говорили о первом русском авангарде (далее — просто авангарде) его неангажированные современники.

⁷ См. в этой связи, например, [Roberts 1997: 1–27].

⁸ См. [Jaccard 1991] (далее ссылки на эту книгу — по переводу [Жаккар 1995]), а также антологию «Сборище друзей, оставленных судьбою» [СД].

⁹ См. «Историю русского футуризма» [Markov 1968] (далее ссылки на эту монографию — по переводу [Марков 2000]) и последовавшую за ней антологию «Русский футуризм» [РФ].

2. САМООБРАЗЫ КУБОФУТУРИЗМА И ОБЭРИУ В МАНИФЕСТАХ

Каким был тот образ самих себя, который авангардисты старательно навязывали своей аудитории?

Возьмем самый нашумевший из многочисленных кубофутуристских манифестов — «Пощечину общественному вкусу» (1912):

«Читающим наше Новое Первое Неожиданное.

Только мы — *лицо нашего* Времени. Рог времени трубит нами в словесном искусстве.

Прошлое тесно. Академия и Пушкин непонятнее иероглифов.

Бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности.

Кто же, доверчивый, обратит последнюю Любовь к парфюмерному блюду Бальмонта? В ней ли отражение мужественной души сегодняшнего дня?

Кто же, трусливый, устрашится стащить бумажные латы с черного фрака воина Брюсова?

Вымойте ваши руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг, написанных этими бесчисленными Леонидами Андреевыми. Всем этим Максима́м Горьким, Куприным, Блокам, Сологубам, Ремизовым, Аверченкам, Черным, Кузьминым <*sic!* — Л. П.>, Буниным и проч. и проч. нужна лишь дача на реке. Такую награду дает судьба портным.

С высоты небоскребов мызираем на их ничтожество!

Мы *приказываем* чтить *права* поэтов:

...На увеличение словаря в его объеме произвольными и производными словами (Слово-новшество).

...На непреодолимую ненависть к существовавшему до них языку.

Д. Бурлюк, Александр <sic! — Л. П.> Крученых, В. Маяковский, Виктор Хлебников [РФ: 41].

Попытаемся прочесть этот манифест в прагматическом ключе, следуя социологической теории поля литературы Пьера Бурдьё¹⁰. Итак, четыре писателя, объединившиеся под знаком местоимения *мы*, наводят свои порядки в поле литературы: понижают в ранге всех, кроме самих себя. Себя четыре кубофутуриста возвышают максимально, до гениев, взявших ниоткуда, отразивших свое время как никто другой. Среди производимых ими речевых жестов, призванных показать их силу, — разрыв с традицией. Согласно недавнему исследованию А. К. Жолковского, они производят символическую казнь предшественников, бросая их с парохода современности, по-видимому, в подражание кинематографии-

¹⁰ Подробное изложение этой теории см. в главе XI.

ческому Стеньке Разину, на экране бросавшему персидскую княжну в Волгу¹¹. Взамен литературной реальности, с которой они не хотят иметь ничего общего, они пытаются внедрить «свой» язык, «свои» приемы, «свое» зрение на мир, объявляя все это «радикально новым». Заигрываясь в то, что настоящее представлено ими одними, они даже забывают о будущем, с которым сами ассоциированы как назвавшие себя футуристами.

Вообще, почти все в этом манифесте — выдача одного за другое. Так, программно заявленное «свое», если к нему внимательно присмотреться, оказывается «чужим», похищенным у русских символистов или итальянских футуристов.

Манифест показателен и в другом отношении. Новый порядок в литературе кубофутуристы устанавливают путем хулиганской атаки на общественное пространство (оно же — *пароход современности*) и актов культурного вандализма.

Кстати, о хулиганстве. В «Пощечине общественному вкусу» программа разрыва с традицией и замещение собой предшественников и современников оформлены скандальной риторикой эпатирования мещанина, опять-таки позаимствованной из репертуара итальянских футуристов. В нашем манифесте она распространяется, в частности, на окарикатуривание писателей прошлого и настоящего. Тем, что фамилии поставлены во множественное число, у них отобрана их индивидуальность. Четыре футуриста утверждают, что такие писатели, как Максим Горький, Куприн, Александр Блок, Иван Бунин и т. д., — не «штучные» явления, но *многочисленные* и повторяющиеся. А тем, что им приписываются коммерческие — или просто приземленные — жизненные интересы, у них отбирается и символический капитал: из элитарных писателей, «заинтересованных в экономической незаинтересованности» (по терминологии Бурдьё) и делающих ставку на завоевание репутации, они низведены до писателей массовой литературы, которые благодаря коммерческой реализации написанного осуществляют мечту *портного* — *дачу на реке*.

В эстетике рассматриваемого манифеста взят курс на урбанизм и мужественность. Обе черты (кстати, тоже генетически восходящие к итальянскому футуризму) поставлены на службу той новой иерархии в поле литературы, которую выстраивают четыре его автора.

Урбанизм и любовь к технике представлены *пароходом* и *небоскребом*, символизирующими верх относительно либо дна (места, где должны оказаться казнимые писатели), либо городского пространства (того,

¹¹ [Жолковский 2009].

по которому передвигаются обычные люди). Оба объекта в манифесте поданы как захваченные кубофутуристами для того, чтобы совершать свои садистские нападения на противников¹². Как уже отмечалось, с парохода кубофутуристы бросают Пушкина и других классиков, а с небоскреба взирают на *ничтожество* своих литературных современников.

Что касается мужественности, то кубофутуристы, приписывая это свойство себе, демаскулинизируют символистов Бальмонта и Брюсова. Первый в манифесте занят ерундой, эмблематизирующей интересы стереотипичной женщины, а именно *парфюмерным блудом*, второй же носит поддельные (*бумажные*) воинские *латы*.

В заголовок манифеста вынесена прямая отсылка к массовой аудитории — *общественный вкус*, и не случайно. Именно ее четыре кубофутуриста пытаются обольстить садистской мужественностью, хулиганскими выходками и урбанизмом.

Выставлять соперников на всеобщее посмешище серией речевых жестов, избивать их до смерти, пусть даже и словесно, — стратегия известная: *à la guerre comme à la guerre*. Оставим на время кубофутуристский эпатаж и зададимся вопросом по существу: заслуженно ли *общественному вкусу*, сформированному писателями от Пушкина до Бунина, наносится *пощечина*? Или конкретнее, так ли велик разрыв между кубофутуристами и другими русскими писателями, как это декларируется в манифесте? Если разрыв велик, то все в порядке, если же нет — то «Пощечина общественному вкусу» оказывается выполненной в традициях рекламы, отстаивающей продукцию заказчика как самую лучшую за счет принижения товара конкурентов.

На мой взгляд, поверить в ту серию шитых белыми нитками неправд, которые проговариваются в «Пощечине общественному вкусу», могла лишь нерефлектирующая массовая аудитория, тем более что своей простецкой риторикой этот манифест ей подмигивал, говоря: «мы свои», «у нас общие ценности». Что касается элитарных читателей, которые, собственно, и формируют литературный канон своего времени, то в правоту «Пощечины общественному вкусу» могли поверить лишь те немногие, кто хотел верить.

Среди неверивших был, например, еще один кубофутурист — Лившиц. Эпатажность и безвкусица «Пощечины общественному вкусу» его задели. Удержать своих друзей от обнародования манифеста он не мог, потому что познакомился с ним после публикации:

¹² См. в этой связи введенный И. П. Смирновым термин «садоавангард» [Смирнов 1994: 199–203].

«Особенно возмущал меня стиль манифеста, вернее, отсутствие всякого стиля: наряду с предельно индустриальной семантикой “парохода современности” и “высоты небоскребов” (не хватало только “нашего века пара и электричества”!) — вынырнувшие из захолустно провинциальных глубин “зори неведомых красот” и “зарницы новой грядущей красоты» [Лившиц 1978: 82–83] и т. д.

Почему «Пощечина общественному вкусу» в период ее подготовки была утаена от Лившица, становится понятно все из того же «Полутороглазого стрельца» (п. 1933). Будучи самым образованным из кубофутуристов, Лившиц уже в 1912 году прекрасно понимал, что программные утверждения должны сначала пройти проверку творчеством и лишь затем оформиться в манифест:

«Бурлюк... настаивал..., чтобы я сочинил “манифест”... Я отказался наотрез... [Н]ачинать с легковесного прокламирования... нам самим еще не до конца ясных положений..., не оправданн[ых] экспозицией соответствующего поэтического материала, значило... обречь себя на верный провал. Я не мог преодолеть в себе чувство огромной ответственности за высказывания, призванные в корне уничтожить предварявшую нас литературную традицию... [О]н с настойчивостью прирожденного организатора продолжал бомбардировать меня посланиями... “Будь нашим Маринетти! Боишься подписать — я подпишу: идея — прежде всего!” [Я] засел за статью, которая, суммируя мои воззрения на сущность искусства, являлась бы... мотивированной программой нашего движения. Мне хотелось... установить объективный критерий новой поэзии, выразив его языком математических формул. Я изнемогал от... сознания внутренней правоты, чувствовал... что мы одни по-настоящему перекликаемся с временем, что завтрашний день целиком наш, но, наряду с этим, в своем стремлении продумывать каждое утверждение до конца, мне приходилось... перетряхивать до основания культурное наследство предшествующего поколения. Перед огромностью этой задачи, несоизмерной с моими силами, я, наверное, отступил бы, если бы... не черпал поддержку в... ощущении... родственной связи с временем, ... позволившем и четверем моим соратникам заявить в “Пощечине общественному вкусу”: “Только мы — *лицо нашего* Времени”... Утверждая, что наша, новая, поэзия “*за исключением своей отправной точки не ставляет себя ни в какие отношения к миру*”... , я тут же делал ряд оговорок... [Р]ешив не отступать ни перед какими выводами, ... и ориентируясь на единственную реальность, преподносившуюся моему сознанию, — на автономное, или, как его называл Хлебников, самовитое слово, я считал необходимым уничтожить традиционное деление поэзии на эпос, лирику и драму. Это было возвращение в первозданный хаос... в зыбкую, аморфную субстанцию еще не налившегося смыслом слова, куда вели и суффиксологические изыскания Хлебникова, и его заумь, и мои попытки разрушения синтаксиса... Конечно, в тысячу раз легче оглашать воздух такими призывами, чем подводить под эти смутные тяготения прочную теоретическую базу, и, в свою очередь, неизмеримо труднее всяких априорных построений — оправдание деклараций творческой продукцией. Но

мы были на гребне волны, будущее принадлежало нам, и, увлекаемые инерцией разнuzданных нами сил, мы не могли... удержаться от ошибки, неизбежной для всех новаторов в искусстве, у которых теория опережает практику» [Лившиц 1978: 68–71].

Приведенные пассажи — лишнее подтверждение тому, что «Пощечина общественному вкусу» была нацелена на саморекламу, а не на формулировку реальной проблематики кубофутуризма. К 1912 году его поэтика еще полностью не выкристаллизовалась, и описывать ее как состоявшуюся и, более того, должествующую стать универсальной у четырех кубофутуристов не было оснований.

«Манифест ОБЭРИУ» (1928) — наследник рекламной манифестописки кубофутуристов. Его авторы тоже позиционируют себя как гениев, произносящих новое слово и сметающих границы между разными видами искусств; они тоже настаивают на своей мужественности и напрашиваются на скандал, намеренно задевая всех (впрочем, кроме представителей левого искусства); наконец, они тоже описывают программу, не подкрепленную творчеством, и тоже отрицают искусство прошлого и настоящего как созданное *глупцами*, пережевывающими эмоции:

«Кто мы? И почему мы? Мы — поэты нового мироощущения и нового искусства. Мы — творцы не только нового поэтического языка, но и созидатели нового ощущения жизни и ее предметов. Наша воля к творчеству универсальна: она перехлестывает все виды искусства и врывается в жизнь, охватывая ее со всех сторон. И мир, замусоренный языками множества глупцов, запутанный в тину “переживаний” и “эмоций”, — ныне возрождается во всей чистоте своих конкретных мужественных форм. Кто-то и посейчас величает нас “заумниками”. Трудно решить, — что это такое — сплошное недоразумение, или безысходное непонимание основ словесного творчества? Нет школы более враждебной нам, чем заумь. Люди реальные и конкретные до мозга костей, мы — первые враги тех, кто холостит слово и превращает его в бессильного и бессмысленного ублюдка. В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова, но никак не разрушаем его. Конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства... Посмотрите на предмет голыми глазами и вы увидите его впервые очищенным от ветхой литературной позолоты. Может быть, вы будете утверждать, что наши сюжеты “нереальны” и “нелогичны”? А кто сказал, что житейская логика обязательна для искусства?» (раздел «Поэзия ОБЭРИУТОВ», [ЛМ: 476–477])

«Громадный революционный сдвиг культуры быта... задерживается в области искусства... [П]ролетариат... не может удовлетвориться художественным методом старых школ... ОБЭРИУ ныне выступает как новый отряд левого революционного искусства... [О]но ищет органически нового мироощущения и подхода к вещам. Новый художественный метод ОБЭРИУ универсален» (раздел «Общественное лицо ОБЭРИУ», [ЛМ: 474–475]).

Отмечу еще, что формулировки «Манифеста ОБЭРИУ», касающиеся обслуживания пролетариата в качестве левого искусства, напоминают «Манифест летучей федерации футуристов» (1918), подписанный Д. Бурлюком, Каменским и Маяковским (о нем см. параграф 2 главы XI).

Обращает на себя внимание и готовность обэриутов влиться в левое движение. При этом они, как в свое время кубофутуристы, солидаризируются с авангардными художниками Казимиром Малевичем и Павлом Филоновым (кстати, входившими в круг общения Хлебникова):

«Нам непонятно, почему Школа Филонова вытеснена из Академии, почему Малевич не может развернуть своей архитектурной работы в СССР, почему так нелепо освистан “Ревизор” Терентьева? Нам не понятно, почему т. н. левое искусство, имеющее за своей спиной немало заслуг и достижений, расценивается как безнадежный отброс и еще хуже — как шарлатанство» (раздел «Общественное лицо ОБЭРИУ», [ЛМ: 475]).

Если в «Манифесте ОБЭРИУ» и выдвинуты принципиально новые положения по сравнению с кубофутуристскими манифестами, то это подрыв логики (который, впрочем, практиковался Хлебниковым) и отрицание любимой кубофутуристами и «Орденом заумников DSO» зауми (хотя на деле обэриуты ее тоже любили).

Заявка ОБЭРИУ на новое зрение, *голыми глазами*, была позднее прокомментирована их современницей — литературоведом и писательницей Лидией Гинзбург:

«Ни одному поэту, однако, еще не удавалось — и не удастся — в самом деле посмотреть на мир “голыми глазами”. Это иллюзия, нередко овладевающая молодыми литературными школами» [Гинзбург 1987: 140].

В том, что кубофутуристы или обэриуты утверждают: «мы — другие», еще нет события. Согласно Бурдье, для элитарного представителя любого вида искусства «быть» — значит «быть отличным от...». Событием является то, что тезис «мы — другие» возгоняется до максимума: «мы ни на кого похожи», «пишем с чистого листа», «смотрим на мир голыми глазами», «не относимся ни к каким традициям, направлениям или школам». Вот это — чистой воды рекламный трюк: читательской аудитории и вышестоящим инстанциям продается феномен, какого в литературе не бывает. Новое, даже радикально новое, так или иначе привязано к «старому». Напомню в этой связи, что литература делается из другой литературы — путем ее творческой переработки, подрыва или, наконец, жеста отказа от «старого» кано-на в пользу какого-то из предшествующих канонов.

«Пощечина общественному вкусу», как и другие кубофутуристские манифесты, поименно называющие современников и предшественни-

ков ради предания их заведомо несправедливому осмеянию, в высшей степени симптоматичный текст. Он позволяет увидеть механику взаимодействия авангарда с наличной литературой. За перечеркиванием имен скрывается факт их влияния, подлежащий сокрытию. Писатели, зачисленные в «Пощечине общественному вкусу» в разряд неактуальных (несовременных, неэлитарных...) — Пушкин, Лев Толстой, Константин Бальмонт, Блок, Федор Сологуб, Алексей Ремизов и Михаил Кузмин, — как и замалчиваемый кубофутуристами Маринетти, явно повлиявший на риторiku «Пощечины общественному вкусу», были в высшей степени актуальны для формирования и жизнедеятельности футуризма (да и ОБЭРИУ). Ведь призывал же Давид Бурлюк Лившица: «Будь нашим **Маринетти!**».

В списке писателей, отвергаемых кубофутуристами, особый интерес представляет Кузмин. Это его на ивановской «башне» попросили стать ментором («мэтром») начинающего Хлебникова¹³. В дальнейшем Кузмин поддерживал Хлебникова сочувственными рецензиями¹⁴. В советское время Кузмин и его, так сказать, гражданский муж Юрий Юркун принимали обэриутов у себя. К большому расстройству Хармса, в этом кругу выделяли не его, а Введенского. Если и Хлебников, и Хармс искали одобрения у Кузмина, то было бы естественно ожидать, что его вкусы, художественный репертуар и вообще эстетика как-то передались им.

С тем, что Пушкин, брошенный с парохода современности, был авторитетом для Хлебникова, магистральное авангардоведение вынуждено было примириться, не имея возможности игнорировать известное признание Лившица в «Полутороглазом стрельце»:

«Спали же будетляне с Пушкиным под подушкой, хотя и сбрасывали его с парохода современности!» [Лившиц 1978: 150–151].

Однако час других русских классиков пушкинского калибра, вошедших в плоть и кровь авангардного письма, но преданных анафеме в «Пощечи-

¹³ См. сентябрьские письма 1909 года родным: «Я — подмастерье и мой учитель — Кузмин (автор “Александра Македонского” и др.)» [ХлСС, 6(2): 126]; «Я подмастерье знаменитого Кузмина. Он мой magister. Он написал “Подвиги Александра Македонского”» [ХлСС, 6(2): 128]. В свой дневник того же времени Кузмин заносит: Хлебникова «оставили мне, как protégé» [Кузмин 2005: 168].

¹⁴ О влиянии Кузмина на Хлебникова пишется до обидного мало, и тем приятнее назвать два исключения. В [Крусанов 2010, 1(1): 234–235] отмечены связавшие Кузмина и Хлебникова отношения учителя и ученика; там же приводятся оценки, данные Хлебникову в дневниках Кузмина: «полоумный», «размазня», «гениально-сумасшедшие» вещи Хлебникова. Ранее эта тема поднималась в [Парнис 1990: 160]; там даже приводился кузминский подтекст к «Зангези».

не общественному вкусу», еще не пробил. Так, обычно констатируется, что Толстой был мишенью словесных плевков Маяковского и «умерщвлялся» в одном стихотворении Хармса. Неужели авангардисты обрушились на «неважного» классика просто из любви к садистским жестам, или все-таки классик был для них важен, и их садизм по отношению к нему имел другие основания?

К интертекстуальным коллизиям, заслуживающим специального рассмотрения, относится и обэриутская заявка на «новое зрение». Обэриуты — по крайней мере, при вступлении в литературу — видели себя вливающимися в левое движение, авангардное и с пролетарским уклоном. Хармс и другие обэриуты к тому же боготворили Хлебникова. Позиция по меньшей мере странная: «вторые», даже если они продолжают «новое» дело «первых», никак не могут претендовать на первенство, поскольку готовая общеавангардная призма исключает взгляд на мир «голыми глазами».

Авангардистская самопрезентация оказывается противоречивой и в отношении такой проблемы, как «коллектив vs гений». В краткосрочной перспективе коллективное вхождение кубофутуристов и отчасти обэриутов в литературу имело свои выгоды. О кубофутуристах сразу заговорили, а их начинания стали событием. Другое дело, что за широкой спиной коллектива трудно разглядеть его самых выдающихся членов. Чтобы событием литературы стали и они, им надо было как-то обособиться¹⁵.

В коллективном вступлении авангардистов в литературу поразительнее всего то, что при всей хулиганской дерзости и вере в себя никто из них не рискнул пойти по пути наибольшего сопротивления — войти в литературу одиночкой, не писать манифестов и полагаться исключительно на силу своих произведений. Такой, кстати, была творческая траектория Кузмина, Владислава Ходасевича и Марины Цветаевой. Кубофутуристы, а вслед за ними и обэриуты выбрали, напротив, путь наименьшего сопротивления. Они образовывали группы, придумывали под них различные «-измы», пытались завоевать любовь читающей публики манифестами, в которых разъясняли, как понимать их продукцию. Гениальность, однако, по определению не может быть ни массовой, ни запрограммированной, ни нисходящей до объяснения себя. Она — явление исключительное, нетиражируемое, бегущее коллективизма, как огня. Соответственно, когда кубофутуристы и обэриуты начинали производить в гении всех членов своей группы, понятие гениальности профанировалось и обесценивалось. Невзирая на эту очевидную ис-

¹⁵ Так, Мандельштам из символистов перешел на несколько лет в акмеисты, а затем представлял только себя.

тину, магистральное авангардоведение принимает совершенно всерьез утверждение авангардистов, будто на один отрезок времени пришлось такое количество гениев, которые почему-то предпочитали собираться вместе и вырабатывали единую программу действий.

По всей видимости, Хлебников и Хармс осознали, что принадлежность к группе вредит их репутации, и в своем творчестве постарались перекавалифицироваться из *мы-гениев* в *я-гении*.

3. «ОСТРОВНОЙ» МИФ ХЛЕБНИКОВА И ХАРМСА

Тактика самопрезентации, более или менее единая для первого и второго поколений авангарда, для групп и их членов, может быть названа «островной» — по хлебниковским «Детям Выдры» (1911–1913), где изоляционистские тенденции были заявлены, видимо, впервые и сразу во весь голос:

< В о п л ь д у х о в > На **острове** вы. Зовется он **Хлебников**.
Среди разъяренных учебников
Стоит, как **остров**, храбрый **Хлебников** —
Остров высокого звездного духа.
Только на поприще острова сухо —
Он омывается **морем ничтожества** [ХлТ: 453].

Здесь духи удостоверяют сверхчеловеческую миссию писателя (он же — Сын Выдры) и его *звездную* гениальность. Эти смыслы несет метафора острова, благодаря которой Хлебников предстает фантастическим, небывалым, потрясающим воображение *островом звездного духа*, отделенным от *ничтожества* — окружающей его людской массы.

«Островная» самопрезентация только выглядит оригинальной. На поверку она следует готовым моделям. В западной традиции ими были: гетевский Фауст, общавшийся с духами и благодаря Мефистофелю проникавший в сферы, закрытые для рядового человека; дэз Эссент Жориса-Карла Гюисманса, затворившийся от людской серости в загородном доме и не допускавший до себя даже слуг («Наоборот», п. 1884); и, конечно, Заратустра Фридриха Ницше, время от времени удалявшийся в леса и горы, к своим зверям, от ненавистной ему толпы, а затем возвращавшийся к людям с просветительскими речами и выношенными в одиночестве истинами («Так говорил Заратустра», 1883–1885). А в русской традиции — державинско-пушкинская мифологема «поэт-царь» (ср. *Ты царь: живи один*, из стихотворения «Поэту», 1830 [Пушкин 1977–1979, 3: 165])¹⁶. Эта

¹⁶ Отмечено в [Жолковский 1986а: 584–585].

мифологема и поддерживающая ее оппозиция «поэт vs чернь» восходят к европейскому романтизму, в том числе байронизму.

После «Детей Выдры» Хлебников переодевал свой «островной» самообраз в разные одежды: Короля Времени, марсианина, пророка-дервиша, — сохраняя и его выделительно-ограничительную специфику, и, на начальном отрезке, неизбежный элемент самозванства. Так, мифологема Короля Времени состоит в том, что Хлебников — в роли автора математических уравнений, спроецированных на историю войн, — отменит войны и станет благодетелем человечества. Весь этот набор самообразов подпадает под понятие жизнетворчества: Хлебников, следуя заповедям предшественников-символистов, старательно превращал свою жизнь в искусство.

В качестве «островного» гения Хлебников вполне иерархически обошелся со своими соратниками. В манифесте «Труба марсиан» (1916) он, в качестве Короля Времени, произвел других кубофутуристов в марсиане:

«Славные участники бюджетяных изданий переводятся из разряда людей в разряд марсиан. Подписано: КОРОЛЬ ВРЕМЕНИ ВЕЛЕМИР 1-й» (цит. по: [Старкина 2005: 244]).

Заметим, что марсианин — более высокий статус, чем просто человек (согласно, например, «Красной звезде» Александра Богданова, п. 1908), но менее высокий, чем Король Времени. Соответственно Хлебников, хотя и приподнимает своих товарищей над толпой, прочерчивает вертикаль власти, в которой отводит себе роль повелителя, а им — своего ближайшего окружения.

После революции 1917 года, когда, как было отмечено Борисом Гройсом, авангард предложил советской власти свои услуги и свой дизайн переделки старого мира¹⁷, Хлебников стал изменять своему «островному» мифу, делая реверансы героям революции и чекистам. Трудно не согласиться с С. В. Поляковой в том, что «председатель чеки» (следователь Реввоен трибунала Александр Андриевский, сыгравший свою роль в харьковском «красном терроре» 1919–1920-х годов) в одноименной поэме Хлебникова (п. 1988) сравнивается с Христом¹⁸. Более того, поскольку Христос был одним из «островных» самообразов Хлебникова, получа-

¹⁷ См. [Гройс 1993].

¹⁸ [Полякова 1997: 357–358]. По мнению исследовательницы, образы чекистов в самой безнравственной и негуманной хлебниковской поэме встраиваются в частую для пореволюционного Хлебникова позитивную парадигму советского насилия. Аналогичные примеры она приводит из «Ночи перед советами» и «Ночного обыска». Попытки спасти поставленную под удар политическую репутацию Хлебникова через указание на иронию и многозначность «Председателя чеки» в [Иоффе 2006] не представляются убедительными.

ется, что поэт с небывалой прежде щедростью уступает свое место под солнцем не кому-нибудь, а чекисту, т. е., в сущности, Пилату.

По примеру Хлебникова аналогичные «островные» заявления — но не столь триумфальные, ибо советская власть не оставляла возможности для прямого воздействия на людские массы иным институтам, нежели она сама, — делал и Хармс. Так, в «Манифесте ОБЭРИУ» Хармс и его соратники, пока еще полные оптимизма, пытаются заинтересовать советские инстанции своим художественным методом, указывая на универсальность как его главное достоинство. В том же манифесте говорится, что художественный дизайн «мужественного» «гологлазого» видения вещей призван вытеснить привычное — ветхое и замусоренное — мировосприятие «множества глупцов». Заметим, что все перечисленные пункты — и «мужественное» отношение к миру, и «глупцы», и осуждение литературы прошлого / настоящего, и подчеркивание собственной универсальности — обэриуты позаимствовали из «Пощечины общественному вкусу», в которой кубофутуристы насаждали «островное» восприятие себя. «Множество глупцов», в свою очередь, восходят к «Детям Выдры» Хлебникова, где было выражение *море ничтожества*.

Помощь, предложенная в «Манифесте ОБЭРИУ» советской власти, не была ею востребована, ибо в создании новой общественной формации и нового человека она сделала ставку на соцреализм. В этой ситуации «островной» миф тоже сумел приспособиться. Хармс стал изображать себя и своих собратьев по цеху отверженными пророками новооткрытых ими истин, отменяющих заведенный порядок вещей, науку, логику и т. п., ср. «Хню» (1931):

Нам так приятно знать прошедшее <...>
 тысячи раз перечитывать книги доступные логическим правилам <...>
 и на вопрос: есть ли Бог? поднимаются тысячи рук
 склонные полагать, что Бог это выдумка.
 Мы рады рады уничтожить
 наук свободное полотно
 мы считали врагом Галилея
 давшего новые ключи
 а ныне пять обэриутов,
 еще раз повернувшие ключи в арифметиках веры
 должны скитаться меж домами
 За нарушение обычных правил рассуждения о смыслах.
 Смотри чтоб уцелела шапка
 чтоб изо лба не выросло бы дерево [ХаПСС, 1: 201].

Непризнанность не подорвала у Хармса ощущения собственной гениальности, а прокламируемое советской властью демократическое равен-

ство — восприятия окружающих как жалкой посредственности. Увоенная Хармсом «островная» модель Хлебникова не только выстояла под напором разрушительных для нее внешних обстоятельств, но и дала стимул для целого ряда текстов. Одно из них — «Я гений пламенных речей...» (1935):

Я гений пламенных речей
Я господин свободных мыслей
Я царь бессмысленных красот
Я бог исчезнувших высот
Я господин свободных мыслей
Я светлой радости ручей.

Когда в толпу метну свой взор,
Толпа как птица замирает
И вокруг меня, как вокруг столба,
Стоит безмолвная толпа.
Толпа как птица замирает,
И я толпу мету как сор [ХаПСС, 1: 278].

Здесь проводником «островного» мифа стал сюжет «поэт и чернь». Восходящий к Пушкину, у Хармса он решается привычным для авангарда, но противоположным пушкинскому, способом: полной и окончательной победой поэта. Поэт в ипостаси лирического «я» приобретает полную власть над укрощенной им толпой. Есть в этом стихотворении и изрядная доля иронии, в духе «Моего портрета» Козьмы Пруткова (п. 1860):

Когда в **толпе** ты встретишь человека,
Который наг⁽¹⁾;
Чей лоб мрачней туманного Казбека,
Неровен шаг;
Кого власы подъяты в беспорядке;
Кто, вопия,
Всегда дрожит в нервическом припадке, —
Знай: это я!

Кого язвят со злостью вечно новой,
Из рода в род;
С кого толпа венец его лавровый
Безумно рвет;
Кто ни пред кем спины не клонит гибкой, —
Знай: это я!..
В моих устах спокойная улыбка,
В груди — змея!

⁽¹⁾ Вариант: «На моем фрак». [Прутков 1965: 31].

Но метит она, скорее, в многочисленные клише пушкинско-державинского типа (ср. оду Державина «Бог» (1784): *Я царь, — я раб, — я червь, —*

я Бог! [Державин 2002: 58]), чем в «островной» миф, который таким образом приобретает игровое звучание.

Аналогичный случай — «Не знаю, почему все думают, что я гений...» (1934–1936), вновь с образом «островного» гения, поданного в игровом модусе:

«Не знаю, почему все думают, что я гений; а по-моему, я не гений. Вчера я говорю им: Послушайте! Какой-же я гений? А они мне говорят: Такой! А я им говорю: Ну какой же такой? А они не говорят, какой, и только и говорят, что гений и гений. А по-моему, я всё же не гений.

Куда не покажусь, сейчас же все начинают шептаться и на меня пальцами показывают. “Ну что это в самом деле!” — говорю я. А они мне и слова не дают сказать, того и гляди схватят и понесут на руках» [ХаПСС, 2: 64].

Интертекстуально это нарциссическое самовосхваление, задрапированное под недовольство людской молвой, повторяет все риторические ходы монолога гоголевской Оксаны, в «Ночи перед Рождеством» красующейся перед зеркалом, ср.:

«“Что людям вздумалось расславлять, будто я хороша? ... Лгут люди, я совсем не хороша... Разве черные брови и очи мои... так хороши, что уже равных им нет и на свете? Что тут хорошего в этом вздернутом кверху носе? ... Будто хороши мои черные косы? Ух! их можно испугаться вечером: они, как длинные змеи, перевилились и обвилились вокруг моей головы. Я вижу теперь, что я совсем не хороша! — и, отодвигая несколько подалее от себя зеркало, вскрикнула: — Нет, хороша я! Ах, как хороша! Чудо! ... Как будет любоваться мною мой муж! ... Он зацелует меня насмерть» [ГСС, 1: 102–103],

а потому опущенный вывод «да, я — гений» легко восстанавливается¹⁹.

Продолжая Хлебникова и символистов, Хармс тоже практиковал житнетворчество. По воспоминаниям хорошо знавшего его Якова Друскина,

«у Хармса всегда был примат жизни над искусством... Хармсу было **весьма важно сделать свою жизнь как искусство... Чудо, понимание жизни как чуда... одна из главных тем, определяющих не только творчество, но и жизнь Хармса**, их тесную связь, неотделимость его творчества от жизни. Хармс не был чудотворцем и не мог творить чудеса. И в этой невозможности творить чудеса обнаружилось величайшее чудо... 1933 год — кризисный год в жизни-творчестве Хармса... он понял, что он не чудотворец, и когда понял это, он и сотворил чудо. У Хармса есть рассказ: человек уверен, что он чудотворец. Он ждет чуда, но чуда все нет. Он уже разочаровался в себе, в своей способности творить чудеса, и когда полностью разочаровался, вдруг увидел, что чудо уже совершилось и совершается. Это... автобиографическая исповедь и философское рассужде-

¹⁹ См. третий эпиграф на с. 20, а также статью [Кукулин 2005] — о том, как Хармс проецировал на себя образ общепризнанного гения (Гете и др.).

ние. О кризисе в жизни-творчестве Хармса... скажу кратко: это — победа в поражении, совершенство в несовершенстве, избыток в недостатке» [Друскин 1989: 111–112].

Сходным образом о Хармсе отзывался другой его знакомый, Всеволод Петров — искусствовед, интеллектуал из круга Кузмина:

«Он считал, что ожидание чуда составляет содержание и смысл человеческой жизни.

Каждый по-своему представляет себе чудо. Для одного оно в том, чтобы написать гениальную книгу, для другого — в том, чтобы узнать или увидеть нечто такое, что навсегда озарит его жизнь, для третьего — в том, чтобы прославиться, или разбогатеть...

Однако людям только кажется, что их желания разнообразны.

В действительности люди, сами того не зная, желают лишь одного — обрести бессмертие. Это и есть настоящее чудо...

Не слишком высоко ценя Льва Толстого, как писателя, Хармс чрезвычайно восхищался им как человеком, потому что Толстой ждал чуда до глубокой старости и в 82 года “выпрыгнул в окно” чтобы начать новую жизнь, стать странником и, может быть, убежать от смерти» (цит. по: [Александров 1993: 193]).

В целом, за вычетом жизнетворчества Хармс в своей артистической карьере проделал путь, обратный хлебниковскому: от готовности служить левому искусству пролетариата к признанию своей абсолютной ценности.

Яркое «островное» жизнетворчество, способствовавшее возведению Хлебникова и Хармса в разряд мировых гениев, было очевидной данью романтической парадигме, воскрешенной уже русскими символистами. Эта парадигма предписывала желающему выйти в гении²⁰ резко отличаться как от «обычных» людей, так и от своего литературного окружения. Для Хлебникова и Хармса «отличаться» значило перерастить писательские рамки, т. е. не ограничиваться литературным новаторством, а выступить в роли первооткрывателя общезначимых истин и своей жизнью/смертью совершить неповторимый подвиг.

Вхождение в романтический образ гения сопровождалось у Хлебникова и Хармса декларативными утверждениями, охватывавшими как литературную, так и внелитературную сферы деятельности. Сами же утверждения состояли в том, что их тексты созданы в литературном вакууме; что их «открытия» математического, философского и лингвистического характера способны одарить человечество как минимум новым зрением, а как максимум — качественно иным модусом существования;

²⁰ Формулировка из [Рейтблат 2001: 51–69], о Пушкине.

наконец, что выработанный каждым из них метод универсален и способен радикально усовершенствовать любой культурный институт, будь то литература, наука или государственное устройство. Так, при помощи вне-литературных «открытий», дополнявшихся разработкой особых масок — философа, ученого, государственного деятеля, автора духовной доктрины и даже пророка, — оба авангардиста постарались придать своей жизни характер подвига. Впоследствии такой образ самопровозглашенного гения получил дополнительное сакрализующее подтверждение благодаря трагической смерти в 37-летнем — пушкинском — возрасте.

Авангардная модель гения предполагала весьма ощутимые сакральные обертоны. Претендуя на переплавку сознания масс, а в случае Хлебникова и на преображение мира, оба писателя преподносили себя пророками новой веры. Несмотря на то что полем их деятельности была совсем не религия, а светские области — математика, государственное строительство и т. д., они вдохновлялись примером Заратустры, пророка новой веры в упраздняющего Бога сверхчеловека. В целом же «островная» самопрезентация Хлебникова и Хармса по всем своим параметрам укладывается в более широкую парадигму рубежа XIX — начала XX века, в рамках которой писатели — будь то Толстой как автор нового христианского учения или же «маги» Серебряного века вроде Брюсова и Вячеслава Иванова — приравнивались к пророкам, святым, полубогам.

Для Хлебникова и Хармса подтверждением их гениальности служил также внешний вид. Хармс над этим специально работал, а Хлебников в советский период опустился практически до нищенства. Подобно Маяковскому, придумавшему одеваться в желтую кофту, Хармс носил причудливые головные уборы (шляпу или кепку), шорты из шотландки, высокие гольфы, цепочку с бряцающими брелоками, среди которых один был с черепом и костями, и курил трубки фантастического вида. По воспоминаниям кинематографиста Климентия Минца, мимолетного обэриута (фигурирующего в «Манифесте ОБЭРИУ»), Хармс как-то раз устроил для прохожих то, что ныне называется «перформансом»:

«1928 год. Невский проспект. Воскресный вечер. На тротуаре не протолкаться. И вдруг раздались резкие автомобильные гудки, будто бы пьяный шофер свернул с мостовой прямо в толпу. Гулявшие рассыпались в разные стороны. Но никакого автомобиля не было. На опустевшем тротуаре фланировала небольшая группа очень молодых людей. Среди них выделялся самый высокий, долговзый, с весьма серьезным лицом и с тросточкой, увенчанной старинным автомобильным клаксоном с резиновой черной “грушей”. Он невозмутимо шагал с дымящейся трубкой в зубах, в коротких штанах с пуговичками пониже колен, в серых шерстяных чулках, в черных ботинках. В клетчатом пиджаке.

Шею подпирал белоснежный твердый воротничок с детским шелковым бантом. Голову молодого человека украшала пилотка с “ослиными ушами” из материи. Это и был уже овеванный легендами Даниил Хармс! ... Ни сам Хармс и никто из “шалунов”, окружавших его, не смеялся над разбежавшимися, вспугнутыми людьми» [Минц 2001: 279]²¹.

Хлебников в советское время об одежде не думал, однако по недостатку средств и в силу общего пренебрежения бытом постепенно превращался в оборванного и немытого нищего²², как бы пророка.

Жизнетворческая программа у Хлебникова и Хармса проявилась в выборе псевдонимов. Неологическое имя *Велимир*, означающее ‘повелитель мира’, непосредственно транслировало идею власти над вселенной, а заодно установку на пересоздание языка, а заумная фамилия *Хармс* (в других вариантах — *Чармс*, *Шардам*) — крен в абсурдизм. В ее первой букве также можно видеть и подсознательную привязку к первой букве фамилии *Хлебников*²³.

В довершение двойного портрета Хлебникова и Хармса необходимо упомянуть, что обоим ставился диагноз «шизофрения»²⁴. Если врачи были правы²⁵, то представления этих двух писателей о своей гениальности связаны не только с общемодернистской модой на сверхчеловека, но и с их психическими отклонениями.

²¹ В [Кобринский 2008: 153] высказана мысль об англизированном образе Хармса — дани его любимому герою, Шерлоку Холмсу.

²² В своих «Воспоминаниях о Хлебникове» Татьяна Вечорка описала бакинский эпизод его жизни (1920): он подолгу засиживался у постели ее больного мужа, вызывая у родителей мужа раздражение своим пренебрежением к гигиене: немытостью и вшами. Подробнее см. [Вечорка 2007: 239–241].

²³ Poleмику по поводу того, из слов какого языка — английского или немецкого — возник псевдоним *Хармс*, развернулась между Жаккаром и Михаилом Мейлахом в [Мейлах 2009]. Их интересные соображения не отменяют того факта, что для русского уха *Хармс* звучит не как осмысленное слово, а как нечто загадочное, если не заумное.

²⁴ Хлебников получил этот диагноз в 1919 году от психиатра В. Я. Анфимова, а Хармс — в 1939 году в нервно-психологическом диспансере Ленинграда. На шизофрению Хлебникова обращали внимание многие, в том числе глубоко ему симпатизировавшие современники. Кузмин, протезировавший Хлебникову на «башне» Иванова, в дневниковых записях за сентябрь 1909 года аттестует его как «полоумного» [Кузмин 2005: 165], а его произведения — как «гениально-сумасшедшие» [Кузмин 2005: 169]. Тынянов в «Промежутке» говорит о нем как о «полубезумном стихослагателе». Вот еще мнение Ходасевича: «полуумный визионер» с чертами гениальности и кретинизма [Ходасевич 1982: 183].

²⁵ Если Кристин Виталич не сомневается в диагнозе Хлебникова (см. [Vitalich 2006]), то А. А. Кобринский полагает, что Хармс симулировал психическое расстройство (см. [Кобринский 2008: 445]).

4. СОЛИДАРНОЕ ЧТЕНИЕ: ИСТОКИ

Авангард был, разумеется, вправе создавать любые мифы о себе, настаивать на своей разительной до гениальности новизне и внедрять культ Хлебникова в сознание аудитории. Такова одна из принятых писательских практик. Если кому и можно предъявить претензии в искажении сути авангарда, то не самим авангардистам, а гуманитарной мысли, вот уже столетие идущей на поводу «островного» мифа и раздувающей культ как авангарда в целом, так и отдельных его представителей. Магистральному авангардоведению от авангардистов передалась их убежденность в том, что они — каждый в отдельности и все вместе — явление совершенно уникальное. На конференциях по авангарду последнего десятилетия мне привелось услышать, что «Хлебников — Второе Пришествие Иисуса Христа» (из уст В. П. Григорьева), а Крученых — великий русский поэт (“a great Russian poet”, из уст Нэнси Перлофф, устроительницы представительной выставки книжной продукции авангарда «Танго с коровами»²⁶ и симпозиума вокруг нее²⁷). По иронии судьбы этот второй инцидент случился в Лос-Анджелесе, городе тогда еще живого Маркова — автора предисловия к собранию сочинений Крученых, озаглавленному “Kručenykh, Russia’s Greatest Non-Poet” [Крученых, Величайший не-поэт России]²⁸.

Готовность магистрального авангардоведения полагаться, без проведения научной экспертизы, на самообразы авангардистов определяет природу его исследовательской программы как с о л и д а р н о г о ч т е н и я (англ. *co-opted reading*²⁹) — в противоположность чтению неангажированному, т. е. не обязующемуся с о л и д а р и з и р о в а т ь с я с объектом своего изучения.

Различение солидарного и несолидарного чтения — вопрос принципиальный, особенно для исследования русского модернизма, причем не только применительно к авангарду, но и к тем писателям-неавангардистам, которые тоже практиковали житнетворчество и с этих позиций навязывали правила восприятия своих произведений. Характерный случай — житнетворчество Анны Ахматовой и некритически воспринимающее его солидарное ахматоведение.

²⁶ “Tango with Cows. Book Art of the Russian Avant-garde, 1910–1917” [Танго с коровами: Книги русского авангарда], в Исследовательском институте музея Гетти (Лос-Анджелес), выставка проходила с 18.10.2008 по 19.04.2009.

²⁷ “The Book as Such in the Russian Avant-Garde” ([Книга как таковая в русском авангарде], 05.02.2009).

²⁸ На последней странице Марков проставил дату и место написания предисловия — “Los Angeles, April 1972”, см. [Марков 1973: 12].

²⁹ [Panova 2010].

Жизнетворчество по своей природе — одна из форм художественного вымысла. Это артистическая надстройка над биографической «правдой», призванная покорить аудиторию и обратить ее в ту эстетическую или идеологическую веру, которую автор пропагандирует как свое откровение. Когда же автор-жизнетворец создает подобные артистические надстройки еще и над своими произведениями, в виде манифестов, выступлений-спектаклей, а также метатекстуальных отступлений в самих произведениях, то он пытается придать своей художественной продукции больше осмысленности, привлекательности или же таинственности/сакральности, чем у этой продукции имеется в наличии. Тут опять напрашивается параллель с рекламой: она не столько описывает свойства товара, сколько разжигает в нас покупательские аппетиты. Другая аналогия — роскошная обертка для конфет, воздействующая на (под)сознание потребителя, но напрямую со вкусом конфеты не связанная. Таким образом, заведомо жизнетворческим осмыслением своей художественной продукции ее авторы не столько объясняют ее, сколько продвигают в читательские массы и в сознание солидарно настроенных критиков и литературоведов.

Разумеется, авторский взгляд на себя, по определению внутренний, может совпадать с внешним, в идеале — объективным, ибо незаинтересованным, но не как правило, а скорее как исключение. Шансы на объективность невелики даже у модернистов без жизнетворческих претензий, а уж в рекламных автометаописаниях авангардистов они вообще стремятся к нулю. Поэтому когда исследователи Хлебникова, Маяковского, Хармса и других авангардистов, широко практиковавших жизнетворчество, руководствуются их самопрезентацией, не подвергая ее критической проверке, то авторская мифология отливается в бронзу научной констатации. Складывается научная дисциплина, с большим или меньшим успехом собирающая архив писателя и выстраивающая его биографию, но отказывающаяся от серьезного осмысления рассматриваемого феномена.

Можно сказать, что «солидарное чтение» зарождается тогда, когда литературовед уступает настояниям писателя *не мерить его аршином общим*, а просто *верить ему*. Соответственно, для текстов этого писателя изобретаются особые аналитические методы — взамен тех, что приняты в литературоведении. Часто ученый «солидарной» формации изымает произведения своего подопечного из привычного для них контекста и сосредоточивается не столько на их реальных свойствах, сколько на мнимых, следуя тем правилам восприятия, который писатель продиктовал своим адептам. В результате проинтерпретированное ангажирован-

ным исследователем произведение предстает более интересным (семантически более богатым, замысловатым, таинственным...), чем оно есть на самом деле, — а порой и чем художественный текст может быть в принципе.

Дезориентация, вносимая «солидарным чтением», не сводится к подмене независимой экспертизы самооценкой писателя-жизнетворца. Ему сопутствует и почти религиозный пиетет, не терпящий, чтобы писателю (и представляющему его интересы исследователю) возражали. Эта тенденция привела к тому, что вот уже много десятилетий «несолидарному» академическому высказыванию отказывается в статусе научного. В лучшем случае оно игнорируется, а в худшем на него навешивают такие ярлыки, как «журналистика», «непрофессионализм», вплоть до «было неудобно читать». Подобный крен в авангардоведческом дискурсе привел к тому, что солидарная ветвь на протяжении всех ста лет его существования оставалась в нем магистральной, несолидарная же — исчезающе малой.

«Солидарным чтением» наряду с авангардоведением заражено и ахматоведение. Как авангардисты, так и Ахматова были гениями прагматики. И Ахматова, и кубофутуристы, и обэриуты сделали максимально сильный прагматический ход. В согласии с ницшеанской модой своего времени они стали преподносить себя сверхлюдьми. Одни из них делали это настойчиво и откровенно, другие — более скрытно и тонко. Свою продукцию они подавали как сверхлитературу («Так говорил Заратустра», «Зангези», «Лапа», «Поэма без героя...»), несущую человечеству поразительные откровения (секрет прекращения войн, меру мира, *тайну тайн*³⁰...). По этой логике произведения авангардистов и Ахматовой настолько сверхценны, что подвергать их литературоведческому анализу даже как-то неудобно.

При глубинном сходстве солидарных авангардоведения и ахматоведения возникли и развивались они по-разному. В авангардоведении солидарное чтение выросло из работ формалистов — В. Б. Шкловского, Р. О. Якобсона и Ю. Н. Тынянова. Напротив, в ахматоведении Б. М. Эйхенбаум, еще один формалист, а также В. В. Виноградов и В. М. Жирмунский изучали поэтессу каждый по-своему и не солидарно, чем заложили основы разностороннего развития этой субдисциплины. Ахматова всячески пыталась взять посвященную ей область под контроль, для чего демонстративно рассорилась с Эйхенбаумом и объявила себя «ахматоведом номер один», с которым все должны считаться. На состоянии ах-

³⁰ Из ахматовского стихотворения «Земля хотя и не родная...».

матоведения это некорректное вмешательство сказалось только после ее смерти и смерти Жирмунского³¹.

Признаюсь, что формалистам я обязана очень многим. Мои разборы литературных произведений, особенно выполненные в жанре монографического анализа (см., например, главы II, VIII, X настоящей монографии), во многом наследуют заданному ими формату: учитывать не только семантику текста, но и его прагматику, включая полемику между «детьми» и «отцами», литературный контекст, литературный быт и т. д. Где я расхожусь с ними, так это в вопросе об авангарде. На мой взгляд, формалисты анализировали поэтику кубофутуристов, особенно Хлебникова и Маяковского, в ключе их манифестов, а потому видели, и вполне профессионально, только верхушку айсберга. Их мощнейший теоретический инструментарий, пополнявшийся год от года, как и их потрясающая интуиция, в их авангардоведческих штудиях были включены вполоборота.

Что формалистская критика была ведома кубофутуристическими программами, заметил уже Лившиц в «Полутороглазом стрелце». Вот как он описывает выступление Шкловского 1913 года:

«Шкловский прочел... свой первый доклад: “Место футуризма в истории языка”. Он говорил о словообразе и его окаменении, об эпитете как средстве подновления слова, о “рыночном” искусстве, о смерти вещей и об остранении как способе их воскрешения. На этом он основывал теорию сдвига и в возвращении человеку утраченной остроты восприятия мира видел главную задачу футуризма... Во всем этом для гилейцев было мало нового. Каждый из нас только тем и занимался, что “воскрешал вещи”, сдвигая омертвевшие языковые пласты, причем пытался достигнуть этого не одним лишь “остранением эпитета”, но и более сложными способами: взрывом синтаксической структуры, коренною ломкой традиционной композиции и т. д. Разве теперь, когда отшумели опоязовские бури в стакане воды, уже не стоило бы, положи руку на сердце, признаться, что пресловутая формула “искусство — совокупность стилистических приемов” заключена in pace в определении поэзии, данном вступительной статьей к “Дохлой Луне”? ... Новым... было лишь то, что Шкловский пришел к нам... как филолог и теоретик... Нам оставалось только поздравить себя с таким союзником» [Лившиц 1978: 134–135].

«Полутороглазый стрелец» подводит нас вплотную к проблеме, поставленной Бурдые: как и за счет чего писатели продвигаются в поле литературы и занимают в нем наиболее выигрышные позиции? Выход кубофутуристов на литературную арену, предполагавший воинственное вытеснение писателей прошлого и настоящего под тем лозунгом, что

³¹ См. [Панова 2012: 426, 468–483].

вновь пришедшие — «Новое Первое Неожиданное» и, шире, Будущее русской литературы, сразу получил поддержку в стане ученых, тоже молодых, которым завоевание поля филологии еще только предстояло. Сакральный жест признания Хлебникова, Маяковского, кубофутуризма в целом как «новых форм в искусстве» осуществили Шкловский и Jakobson, разделявшие их левые взгляды и влившиеся в футуристическое движение; в дальнейшем к Шкловскому и Jakobsonу присоединился Тынянов, правда, в роли эксперта, а не авангардиста. Он тоже отнесся к кубофутуризму более чем сочувственно.

Солидаризация формалистов с объектом своего изучения была, разумеется, умеренной и культового характера не носила. Шкловский, Jakobson и Тынянов ввели в научный обиход те из положений кубофутуристской самопрезентации, которые отвечали их исследовательским установкам. Так, Тынянов, наблюдавший борьбу футуристов с предшественниками, возвел ее в принцип и распространил на всю «литературную эволюцию» в виде «скачка», «слома», «борьбы за новое зрение», «промежутка» и проч. Сходным образом, его противопоставление «архаисты vs новаторы» укладывается в самопрезентационную схему авангардистов: они — «Новое Первое Неожиданное», а все вокруг — «прошляки» (от французского неологизма Маринетти *passéiste*³²). В отдельных случаях формалисты некритически перенимали тот словарь, который Маяковский, Хлебников и другие кубофутуристы предлагали для описания своего вклада в литературу. Приведу серию примеров.

20 ноября 1912 года (по ст. ст.) в Петербурге Маяковский прочитал доклад «О **новейшей** русской поэзии», постулаты которого дошли до нас благодаря тому, что были напечатаны на афише-программе³³. Тот же смысл заключала в себе формула «**Новое Первое Неожиданное**», которой открывается «Пощечина общественному вкусу». Дальше прилагательное *новейшая* применительно к Хлебникову переключалось на название jakobsonовской брошюры «**Новейшая** русская поэзия» (1919, п. 1921), а прилагательное *новое* — в тыняновское эссе «О Хлебникове» (1928):

«Хлебников был **новым зрением**»; «**Новое зрение**... оказалось новым строем слов и вещей» [Тынянов 2000: 218, 219].

В кубофутуристском манифесте «Садок судей II» (1913) Хлебникову, как новатору метрики, приданы черты городского поэта, воспроизводящего разговорную речь:

³² [Маринетти 1914: 12].

³³ См. [МПСС, 1: 365].

«Нами сокрушены ритмы. Хлебников выдвинул поэтический размер — **живого разговорного слова**. Мы перестали искать размеры в учебниках — всякое движение: — рождает новый свободный ритм поэту» [РФ: 42].

В дальнейшем эти характеристики появляются в «Новейшей русской поэзии» Якобсона и в предисловии Тынянова к собранию сочинений Хлебникова 1928 года:

«Значительная часть творений Хлебникова написана на языке, для которого отправной точкой послужил **язык разговорный**» [Якобсон 2000: 43];

«Хлебниковская **стиховая речь... это интимная речь современного человека**, как бы подслушанная со стороны, во всей ее внезапности..., в инфантилизме городского жителя» («О Хлебникове», [Тынянов 2000: 221]).

Якобсон, полагаясь на футуристические манифесты, резко повышает ценность самовитого слова в творчестве Хлебникова за счет указания на новое содержание, им привносимое:

«Совершенно иной тезис был выдвинут русским футуризмом:

“Раз есть новая форма, следовательно, есть и новое содержание, форма, таким образом, обуславливает содержание.

Наше речетворчество... на все бросает новый свет.

Не новые... объекты творчества определяют его истинную новизну.

Новый свет, бросаемый на старый мир, может дать самую причудливую игру”
(*Крученых, Сборник “Трое”*)

... [Р]усские футуристы являются основоположниками поэзии “самовитого, самоценного слова”, как *канонизованного* обнаженного материала. И уже не поражает, что поэмы Хлебникова имеют касательство то к середине каменного века, то к русско-японской войне, то к временам князя Владимира или к походу Аспаруха, то к мировому будущему» [Якобсон 2000: 24–25].

Задержимся еще немного на рассуждениях Тынянова и Якобсона о хлебниковском языке. Им противоречит тот бесспорный лингвистический факт, что Хлебников использовал и сталкивал самые разные стилистические пласты. Наряду с разговорным это, с одной стороны, многочисленные литературные клише, нередко деформированные его характерным косноязычием, и, с другой стороны, неологизмы и заумь³⁴.

Иногда высказывания формалистов шли вразрез с установками кубофутуристов. Например, в «Уля, уля, марсиане!» (п. 1919) Шкловский отговаривал футуристов занимать руководящие посты Наркомпроса по искусству:

³⁴ Проблема ангажированности формалистов гораздо более радикально трактуется Яном Левченко. Согласно его монографии [Левченко 2012: 31–33 и сл.], в подражание футуристам они преподносили себя революционерами от науки, созидающими литературоведение с нуля. На мой взгляд, это преувеличение.

«Наиболее тяжелой ошибкой... я считаю... уравнивание между социальной революцией и революцией форм искусства...

Новые формы в искусстве являются не для того, чтобы выразить новое содержание, а для того, чтобы заменить старые формы, переставшие быть художественными...

А мы, футуристы, связываем свое творчество с Третьим Интернационалом.

Товарищи, ведь это же сдача всех позиций!

Футуризм был одним из чистейших достижений человеческого гения. Он был меткой, — как высоко поднялось понимание законов свободы творчества. И — неужели просто не режет глаза тот шуршащий хвост из газетной передовицы, который сейчас ему приделывают?» [Шкловский 1990a: 78–79].

Соображения Шкловского о независимости поля литературы от поля политики кубофутуристами услышаны не были.

Симбиоз нового движения в литературе и нового движения в филологии для представителей последнего, особенно для Шкловского и Яacobсона, не мог не привести к конфликту интересов. Он выразился в том, что в осмыслении Хлебникова формалисты продвинулись не так основательно, как, например, в осмыслении Пушкина или Ахматовой.

Итак, в 1910–1920-е годы формалисты констатировали, что кубофутуристы и были тем «Новым Первым Неожиданным», за которое себя выдавали. Кубофутуристы в своих манифестах настаивали на том, что главное для них — новый язык и новый взгляд на вещи, а формалисты вторили им, восхваляя их как мастеров «остранения» и утверждая, что Хлебников был «новым зрением», а Маяковский — и «новой волей»³⁵. Повышая акции кубофутуристов, они тем самым повышали и собственные акции, поскольку сделали ставку на наиболее прогрессивное, по истине новаторское направление. В результате образовался порочный круг: престиж авангарда продолжает расти благодаря освящению со стороны все новых поколений авангардоведов; в свою очередь, акции авангардоведения идут вверх благодаря тому, что оно занято «правильными» писателями.

В этот порочный круг — но уже не по собственной воле, а в силу работы культурных механизмов — во второй половине XX века были по-смертно втянуты Хармс и другие обэриуты, за исключением, впрочем, Заболоцкого и Олейникова. Они пришли на смену футуристам, частично переняв их тематику и поэтику и перефразировав кубофутуристический лозунг «Новое Первое Неожиданное» в письмо с чистого листа

³⁵ Тынянов, «О Маяковском. Памяти поэта» (1930).

и взгляд на мир «голыми глазами». При солидарном подходе это второе поколение авангарда, во многом скопировавшее достижения и стратегии первого, тем не менее описывается как новаторское.

Как мы видели выше, кубофутуристы требовали признания в качестве «Нового Первого Неожиданного». Писателей же неавангардистов они систематически принижали, приклеивая им ярлык *прошляков*. Особенно сильный ход сделал Маяковский. С присущими ему садизмом и демагогической выдачей желаемого за действительное в своем манифесте «Капля дегтя» (п. 1915) он, например, утверждал, что **«Футуризм мертвой хваткой ВЗЯЛ Россию»** [РФ: 61]. Поскольку писатели-неавангардисты столь кричащих заявлений не делали (если вообще делали какие-либо заявления), то именно заявка кубофутуристов на первенство и была удовлетворена в ходе формирования ныне действующей иерархии литературных фигур.

Между тем лавры безусловных новаторов авангарду присудил не весь цех исследователей русского модернизма, а именно и только солидарное авангардоведение. Кроме того, работа по систематическому сличению текстов русского кубофутуризма с итальянским кубофутуризмом и произведений ОБЭРИУ с произведениями Хлебникова и других кубофутуристов не проводилась³⁶. Попробуем подойти к проблеме незаконно занятых авангардом передовых позиций в каноне с еще одной стороны. Возможно, в эпоху модернизма действовали ничуть не меньшие новаторы, которые полностью отдавались писательству, вместо того чтобы размениваться на манифесты и жизнетворческие программы, а их вклад не учтен должным образом просто потому, что они не озаботились соответствующей саморекламой.

Только что были названы несколько причин, почему ныне канонизированная иерархия модернистов нуждается в основательном пересмотре. Есть и другие: сталинская характеристика Маяковского («лучший, талантливейший поэт нашей советской эпохи»); долго действовавшая установка на соцреализм как единственно правильный художественный метод, отбившая у читателей вкус, а у писателей и критиков — интеллектуальную инициативу; наконец, необходимость наверстывать упущенное в советское время, занимаясь не столько осмыслением, сколько обнаружением и публикацией ранее запрещенных авторов. Настоящая монография не претендует на формирование нового канона. В ее задачи входит лишь взвешенная дискуссия на эту тему. «Взвешенная» — значит с пониманием того, что речь не может идти об однозначной оценке

³⁶ Во всяком случае в корпус авангардоведческих работ такие исследования не входят.

сравнительного вклада авторов в копилку достижений модернизма, поскольку измерение новаций всецело зависит от эстетической и идеологической платформы исследователя.

Для меня путь к решению обсуждаемой проблемы, пусть и частично, состоит в том, чтобы рассмотреть ряд авангардных текстов и практик прежде всего под интертекстуальным углом зрения, в авангардоведении едва представленным. Кроме того, этот и другие виды анализа должны производиться на общих основаниях, а не в порядке солидарного чтения. В моем случае это означает использование того же набора процедур, который я применяла ранее для символистов, Иннокентия Анненского, Кузмина, Пастернака, Ходасевича, Мандельштама, Владимира Набокова и др.

При оценке новаторства необходимо учесть еще одно обстоятельство, о котором речь здесь уже неоднократно заходила. Новизна произведения или художественной практики не равна а priori факту разрыва с традицией, литературностью и действующими канонами. Категории полного отрыва могли оперировать только авангардисты. Причина тому — характерное для большинства из них отсутствие университетского образования (или же систематического самообразования) и, как следствие, минимальная литературная рефлексия³⁷.

В самом деле, ни Хлебников, ни Хармс не отдавали себе отчета в том, что работают в традиции и — шире — что литература вообще насквозь интертекстуальна. Неосознанно заимствуя у современников и предшественников материал и приемы, они распоряжались ими без концептуальной переработки, как умели. Умели же они, с точки зрения классической русской литературы, не очень, а с точки зрения авангардной — в высшей степени оригинально. Поскольку Хлебников страдал косноязычием, а Хармс — еще и дислексией, то эти дефекты наложили на их работу с традицией нетривиальный отпечаток: примитивного письма с налетом откровенного графоманства³⁸. Соответственно, заявка Хлебникова и Хармса на новаторство, если ее как следует проанализировать, состояла в безыскусности, с которой они переписывали, сами того не подозревая, тексты традиционные.

³⁷ К Лившицу все сказанное никак не относится, да он и не случайно отошел от кубофутуризма, к чему мы скоро вернемся.

³⁸ Графоманство рассматривалось в статье [Жолковский 1986а] как специальный прием. Данные этой монографии показывают, что это так только в диахронической перспективе. В синхронической же Хлебников (как потом и Хармс) не мог писать иначе, как по-графомански, а где нет выбора, там нет и приема. Кстати, именно графоманский стиль Хлебникова Тынянов принял за речь горожанина 1910–1920-х годов.

Вернемся к тому, что формалисты описали кубофутуристов, ориентируясь, так сказать, на одну силовую линию их творчества, а не на весь «пучок» таких линий. В частности, они просмотрели жизнетворчество, саморекламу и вообще работу с массовой аудиторией — т. е. те стратегии, которые и вызвали к жизни всю систему нигилистических приемов авангарда (остранение, обнажение приема, насилие над языком), а также эстетику хулиганства и многое другое. Они вдобавок закрывали глаза на самую общую установку футуризма — подчинение себе всего и вся: русского языка, читателя, критика, судеб России и человечества. Неразличение творчества и жизнетворчества преследует авангардоведение до сих пор. Но разговор об этом мы отложим до второго введения.

5. АЛЬТЕРНАТИВА СОЛИДАРНОМУ ЧТЕНИЮ: КУБОФУТУРИЗМ И ОБЭРИУ ГЛАЗАМИ НЕАНГАЖИРОВАННЫХ СОВРЕМЕННОКОВ

На претензии к формалистам, высказанные в предыдущем разделе, можно было бы возразить, что большое видится лишь по прошествии времени, — если бы уже современники не подметили того, что несолидарному взгляду видно из сегодняшнего далека.

Начну с мнений временных авангардистов. Отойдя в какой-то момент от авангарда, они отказались и от партийной точки зрения на него. Такие экс-авангардисты, как Лившиц и Пастернак, в магистральном авангардоведении традиционно лишаются права голоса в дискуссии о сущности авангарда. Тем больше оснований предоставить им слово здесь.

В «Полутороглазом стрельце» Лившица кубофутуризм предстает совершеннейшей химерой: он вводит читателя в заблуждение своей программой, не отвечающей разнонаправленным практикам собравшихся под его эгидой писателей; его участники заигрываются жестахми разрыва с прошлым; они создают и пестуют культ Хлебникова. Ср.:

«Термин “футуризм” у нас появился на свет незаконно: движение было потоком *разнородных и разноустремленных воль*, характеризовавшихся прежде всего *единством отрицательной цели*. Все наши манифесты были построены по известному рецепту изготовления пушки из отверстия, обливаемого бронзой. Мы были демиургами:

Из Нет, из необорного,
у нас не рождалось

Слепительное Да. ...

Выкуривание прошлого (борьбу с пассаеизмом) и каждение Хлебникову превратили в торговлю жженым воздухом.

... Термин, ни в какой степени не выражавший существа движения, сделался ошейником, удерживавшим меня на общей своре и мучительно сдавливавшим мне горло. Чтобы не задохнуться, я подставлял распорки в виде формул, противопоставлявших футуризму-канону футуризм — регулятивный принцип, определявших его как “систему темперамента”, но эти жалкие попытки не приводили ни к чему» [Лившиц 1978: 194].

Пастернак пересмотрел свое футуристское прошлое в «Людах и положениях» (1956, 1957), в разделе «Перед Первой Мировой войною», повинившись в былом отсутствии дисциплины и недостаточном внимании к содержанию:

«Я не люблю своего стиля до 1940 года, отрицаю половину Маяковского... Мне чужд тогдашний распад форм, оскудение мысли, засоренный и неровный слог. Я не тужу об исчезновении работ порочных и несовершенных» [Пастернак 2003–2005, 3: 327].

Не приемлет зрелый Пастернак и нацеленность Маяковского на массовый успех:

«Я не понимал его пропагандистского усердия, внедрения себя и товарищей силою в общественном сознании, компанейства, артельщины, подчинения голосу злободневности ...

За вычетом предсмертного и бессмертного “Во весь голос”, позднейший Маяковский, начиная с “Мистерии-буфф”, недоступен мне. До меня не доходят эти неуклюже зарифмованные прописи, эта изощренная бессодержательность, эти общие места и избитые истины, изложенные так искусственно, запутанно и неостроумно. Это, на мой взгляд, Маяковский никакой, несуществующий. И удивительно, что никакой Маяковский стал считаться революционным» [Пастернак 2003–2005, 3: 327–328].

Что касается обэриутов, то их временным попутчиком был Евгений Шварц, в поздних дневниках удивлявшийся тому, что его приятели серьезно считали себя гениями (см. четвертый эпиграф на с. 20).

Следующий круг мнений принадлежит современникам, сочувственно наблюдавшим за писательским ростом Хлебникова и Хармса. Иоганнес фон Гюнтер, наезжавший в Петербург ради общения с тамошними артистическими кругами, в своих мемуарах «Жизнь на восточном ветру» (п. 1969) засвидетельствовал первые шаги Хлебникова в литературе. Вот эпизод, относящийся к 1908 году:

«Виктор Владимирович Хлебников позднее изменил свое имя на Велимир — вели миру! Однажды в июле Иванов получил письмо от неизвестного ему молодого человека, который спрашивал, может ли он его посетить. И вот как-то под вечер он пришел... О том, что мы имеем дело с самым натуральным гением, никто из нас [Иванова, Кузмина и Гюнтера. — Л. П.] в ту первую встречу с ним не подумал...

Стихи Хлебникова не очень-то нам понравились, но они были настолько оригинальны, что Вячеслав... попытался втянуть в затяжную дискуссию о просодии этого молодого человека... Это ему не удалось, но и мы со своей стороны могли мало что противопоставить хлебниковскому чувству языка... Из корня одного слова он мог без труда и с полной логической последовательностью образовать до десятка наречий и еще десяток глаголов. Вспоминаю, как в одном стихотворении он с такой виртуозностью обработал на разные лады слово “смех”, что мы просто онемели от удивления. В то же время было заметно, что за ним нет никакой освоенной поэтической школы, и Вячеслав Иванов... стал убеждать его в том, что уроки поэтики были бы ему крайне необходимы. Но молодого человека все это явно не интересовало, вся его одержимость, весь его почти магический пыл принадлежали только самовитому слову.

За его робкой с виду немотой скрывалась нестигаемая воля... Было похоже, что он грезит о литературной будущности, умен и начитан, но не уверен в себе» [Гюнтер 2010: 208–209]³⁹.

Вернувшись в Петербург, Гюнтер опять встретил Хлебникова. В это время тот держался Кузмина и не очень шел на контакт с другими людьми. И Гюнтер, и Хлебников почувствовали взаимную симпатию, но ввиду «жгучего духовного высокомерия» Хлебникова [Гюнтер 2010: 274] сближения не произошло. В «Жизни на восточном ветру» Гюнтер не устает повторять, что Хлебников был безусловным гением, но одновременно показывает его в будничном свете: неловким, застенчивым, с недостаточной литературной подготовкой, впрочем, весьма начитанным и находящимся на своей собственной волне: словотворчества.

В свою очередь, Кузмин видел всю необработанность и детскость творческого метода Хлебникова. Об этом в связи со «Снежимочкой» он писал Алексею Ремизову:

«[В]торая вещь лучше, но невероятно безвкусно, коряво и ребячески, впрочем, чувствуется что-то во второй, но захлавленное вычурами, и м. б. само-то это настоящее — детское, милое, но обыкновенное» (б/д, цит. по: [Парнис 1990: 160]).

Далее, рецензируя в 1917 году «Ошибку смерти» Хлебникова, Кузмин не обошел своим вниманием и вопрос о его новаторстве:

«По мере того, как выясняется поэтический образ Хлебникова, делается более понятной его **родословная (как это ни досадно, может быть, для футуриста, но она всегда существует)**. Это — южнорусские летописи, Слово о полку Игореве, малороссийские повести Гоголя и особенно стихи Пушкина. Разумеется, это неожиданное и блестящее родство несколько не убавляет индивидуальных особенностей и личного таланта Хлебникова» [КП, 10: 275].

³⁹ Воспоминания Гюнтера о Хлебникове из «Жизни на восточном ветру» были введены в хлебниковедение Парнисом, см. [Парнис 1990: 159].

Еще один отзыв Кузмина на новинки Хлебникова, вышедшие уже по-смертно, — «Письмо в Пекин» (п. 1922):

«Из книг не “панических” посылаю Вам Хлебникова... Хлебников умер. Это был гений и человек больших прозрений. Органическая косноязычность, марка “футуриста” и выдавание исключительно филологических (хотя и блестящих) опытов за поэтические произведения, сделают надолго его непонятым, но Вы давно уже оценили его опьянение русским языком и южно-русской природой, его лирико-эпическую силу, детскую нежность под шершавой корой и, наконец, его способность проникать в самую глубину, сердцевину творчества русских сил и предвидения. “Ночь в окопах” и “Зангези” — произведения длительного и неослабевающего дыхания. К сожалению, я не мог достать книги “Доски судьбы”, где, вероятно, немало острых догадок и глубоких размышлений. Современность проходит по творчеству Хлебникова, как лучи прожектора по облачному небу, образуя странную и смутную игру сдвигов, но, перенесенная в метафизический план, приобретает тем более устойчивую и убедительную реальность. Хлебников был бы величайшим поэтом, “ведун” наших дней, если бы можно было надеяться, что со временем он будет понятен. Но органическая невятность и сознательное пренебрежение к слушателю ограничивают его место в искусстве. Он имеет сходство с немцем Гаманом, “северным магом” эпохи “бури и натиска”, превосходя, конечно, его гениальностью» [КП, 12: 147].

Характеристика «гений» появляется здесь, возможно, как объективная оценка, а возможно, как славословие, подобающее некрологическому дискурсу. Кузмин подмечает у Хлебникова и «минус»: хаотичность вплоть до косноязычия⁴⁰. Констатирует Кузмин у Хлебникова также недостаток внимания к современности, в сущности, проигнорировав декларированное в «Пощечине общественному вкусу» заявление: «Рог времени трубит нами в словесном искусстве».

Покровителем обэриутов, как отмечалось выше, был Маршак, привлечший их к участию в детских журналах «Чиж» и «Еж». Об их первых шагах в литературе он впоследствии вспоминал по просьбе Лидии Чуковской:

«Их работа для детей оказала... полезное действие... на них самих. Они ведь работали как: отчасти шли от Хлебникова — и притом не лучшего, — отчасти желали эпатировать. Я высоко ценю Хлебникова, он сделал для русской поэзии много. Но они шли незаконно, произвольно, без дисциплины... Работать с ними мне приходилось сначала очень много. Ранние вещи Хармса — например, “Иван Иванович Самовар”, “Шел по улице отряд” — делались вместе... Тре-

⁴⁰ Ранее о хаотичности как о неприемлемой манере символистов Кузмин написал в эссе-манифесте «Заметки о прозе. О прекрасной ясности» (1910). Исходя из своей кларистской эстетики, он пытается уговорить современников (включая себя самого) облекать хаос в «кристальную форму» и вообще держаться «законов ясной гармонии и архитектоники» [КП, 10: 30].

бовалось их дисциплинировать, чтобы причуды приняли определенную форму. Дальше — например, “А вы знаете, что ПА” и т. д. — Хармс уже работал самостоятельно» [Маршак 1972: 586].

Третий тип критики, уже полностью беспощадной и даже убийственной для репутации кубофутуристов, исходил от литераторов, большинство из которых не принадлежало ни к каким движениям. В стихотворении Саши Черного «Эго-черви (На могилу русского футуризма)» (1913, 1914, п. 1914) — сатире на эго- и, возможно, кубофутуристов — было верно подмечено, что футуризм обслуживал «эго» авангардных писателей и что они упивались садомазохистскими играми с публикой и актами культурного вандализма:

Так был ясен смысл скандалов
Молодых микрокефалов
Из парнасских писарей:
Наполнять икотой строчки
Или красить охрой щечки
Может каждый брадобрей.

На безрачье — червь находка.
Рыжий цех всегда шел ходко,
А подавно в черный год.
Для толпы всегда умора
Поглазеть, как Митрадора
Тициана шваброй бьет.

Странно то лишь в этой банде,
Что они, как по команде,
Презирали все «толпу».
У господ они слышали,
Что Шекспиры презирали —
Надо, значит, и клопу...

Не смешно ли, сворой стадной
Так назойливо, так жадно
За штаны толпу хватать —
Чтоб схватить, как подаянье,
От толпы пятак вниманья,
На толпу же и плевать! [Черный 1996, 1: 331].

В чем Саша Черный ошибся, так это в скоротечности футуристского движения. Он отпел футуризм в 1914 году, однако движение продолжало здравствовать и в раннесоветское время.

В том же году взаимодействие футуристов с аудиторией отрефлектировал с присущим ему ядом Корней Чуковский в «Образцах футурлите-

ратуры»⁴¹. Ирония иронией, но речь Чуковский завел о совершенно серьезных вещах — саморекламе, точнее, напоре на читателя при помощи ряда изобретательных стратегий:

«[Е]ще ни одно направление в искусстве не тратило на нее столько сил: романтики французские, немецкие тоже эпатировали буржуа, но умеренно, как будто шутя; символисты гораздо больше, а вот у футурпоэтов чуть не вся их энергия уходит на это постороннее дело; совсем как иная американская фирма, которая девяносто процентов тратит на рекламы, плакаты, афиши и только десять — на самое создание ценностей.

Такая эволюция естественна: чем больше к искусству привлекается лиц, тем яростнее между ними конкуренция, тем громче, пронзительнее каждый должен прокричать о себе, чтоб его заметил потребитель. Не внутренняя, духовная сущность, а внешняя яркость, эффективность, разительность становятся мерилами искусства. Нужно навязчивее закричать о себе: это я! Нужно вбить хоть молотком свое имя в череп равнодушного прохожего, и вот из года в год все сюжеты и темы неслыханнее, заглавия все сногшибательнее, и, чтобы заявить о себе, даже даровитым художникам приходится, как мы недавно читали, размалеживать себе краскою лица и шествовать в таком клоунском виде по улицам. Поэтам, даже талантливым (а уж бездарным подавно), нужно называть свои книги “Засахаре[нная] кры[са]”, “Дохлая луна”, “Бей”, “В и вне” и ежедневно, ежеминутно придумывать какой-нибудь новый фокус, чтобы, ошеломив, привлечь к себе толпу.

Право, я не вижу здесь ужасного. Еще Уолт Уитмен, Оскар Уайльд вступили на этот неизбежный путь. Нужно только, изучая творения новоявленных футурписателей, тщательнее отделять их <sic! — Л. П.> от опусов те черты и особенности, которые исключительно вызваны желанием ошеломить обывателя» [Чуковский К. 1969b: 240–241].

В «Футуристах» (п. 1914) Чуковский посмеялся над текстуальными приемами авангарда нигилистического толка, а мишенью он выбрал один из опытов эгофутуриста Василиска Гнедова — своего рода протодюшановский “ready made”. Ср.:

«Но к чему же сочинять стихи, ежели я — эгобог?.. — рассуждает... Гнедов. — Слова нужны лишь “коллективцам”, “общезителям”. И он создает знаменитую поэму без слов: белый... лист бумаги, на котором ничего не написано. Эта бессловесная поэма озаглавлена “Поэма конца”» [Чуковский К. 1969a: 214].

Попадало от Чуковского и Крученых — за бездарность:

[о манифесте «Слово как таковое»] «И Крученых — тут же уверяет, что в его заумных строках:

⁴¹ О предшествующих этой статье лекциях Чуковского, конца 1913 года, см. [Крусанов 2010, 1(2): 59–66].

Дыр бул щыл
убещур
скуп
вы со бу
р л эз, —

больше русского национального, чем во всей поэзии Пушкина.

Эти двое дошли до того, что одну из своих поэм “Игра в Аду” начертали церковнославянскими литерами — и предпочитают такие слова, как *злато, вран, власа, коровушка, мамонька, сердечушко*» [Чуковский К. 1969b: 253];

«Бунт против логической речи сводится... к написанию целого ряда ничего не значащих слов.

Кроме этого, Крученых ничего не умеет. Даже к хорошему скандалу не способен. Берет, например, страницу, пишет на ней слово *ишиш* — только одно это слово — и уверяет, что это стихи, но *ишиш* выходит невеселый. Только Россия рождает таких скучных людей... У другого вышло бы так забубенно и молодо...

— Беляматокийяй!

— Сержемелепета!» [Чуковский К. 2004, 8: 51].

Из символистского стана футуристов в разное время и по-разному критиковали Дмитрий Мережковский и Валерий Брюсов.

Свою гневную отповедь и им, и сочувствующим вроде Брюсова, Мережковский озаглавил «Еще шаг грядущего хама» (кн. «Было и будет. Невоенный дневник», 1914–1916). Особый интерес представляют начало и конец этого эссе, в которых борьба с противниками принимает почти религиозные формы — изгнания бесов из храма искусства и из России:

«Уйди от скандала. И если даже услышишь: “караул! помогите!” — уйди. Это не жертва скандала кричит, а он сам. Уйди молча: для него единственная казнь — молчание...

Какие, в самом деле, причины, что мы попали в скандал футуризма?

Всемирное невежество газетной критики..., а также особенная русская... податливость. Все на все готовы, и никто ничего не хочет, а футуристы как будто хотят чего-то.

Вот почему нигде скандал футуризма не разразился с такой непристойностью, как... в России. Кстати же совпал он и с внезапно охватившей нас жаждою лекций, прений, диспутов. Как будто вся Россия сейчас — оружейная палата, где... куют... новую идеологию. Ну, а что, если только языки стучат, а не молоты? ...

Пришл[а]... шайка хулиганов, скандалит, бесчинствует, — и все покоряются, подымают “руки вверх”, как сидельцы в лавке, которую грабят экспроприаторы.

“Мы хотим прославить пощечину и удар кулака... войну, милитаризм, патриотизм, разрушительный жест анархистов... многоголосые бури революции... презрение к женщине... Мы хотим истребить музеи, библиотеки... Пусть же придут поджигатели с почерневшими пальцами!.. Вот они! Вот они! Подожгите же полки библиотек!.. Возьмитесь за лопаты и молоты! Сройте основания славных городов!” (“Манифест о футуризме”. 1909).

Если это не бесстыдная реклама, не “всеоглушающий звук надувательства”, то просто ахинея, ибо нельзя же соединять патриотизм и милитаризм с анархизмом, пощечину и удар кулака с откровением новой истины.

Казалось бы, так. Но вот оказывается, что “вся наша эпоха под знаком футуризма”; что это — “возрождение культурных ценностей”; что “бессознательная религиозность, несомненно, кроется в футуризме”; что “мы еще услышим от него новое слово” (“Футуризм”, Генрих Тастевен. Москва, 1914).

Неизвестному критику весь этот вздор... извинителен. Но вот... и академичнейший Валерий Брюсов — туда же! ...

Он ли не хранил святого огня на алтаре искусства? И вот, когда святотатцы говорят ему: “надо плевать на алтарь искусства”, — Брюсову возразить нечего. Он ли не берег “великий русский язык”? И вот, когда дикари или сумасшедшие превратили этот язык в нечленораздельный рев звериный, — Брюсову опять-таки возразить нечего. Он пас футуристов, как пастух пасет овец; но овцы оказались волками, и волки съедят пастуха.

Что такое футуризм? Утверждение будущего. Это не ново, ибо кто не утверждал и не утверждает будущего? Новизна футуризма начинается там, где утверждение будущего переходит в отрицание прошлого: чтобы создать то, что будет, надо уничтожить то, что было...

[А]кадемичнейший Валерий Брюсов, что вы на это скажете? Знаете ли, кто идет по вашим телам? ...

Футуризм — еще шаг Грядущего Хама. Встречайте же его, господ эстеты, академики, культурники! Вам от него не уйти никуда. Вы сами родили его... И не спасет вас от него никакая культура...

Что такое “хам”? Раб на царстве... Только с Царем истинным можно сказать рабу на царстве: ты не Царь, а Хам» [Мережковский 1914: 3].

Брюсов пересмотрел свое ранее, достаточно покровительственное, отношение к футуризму уже после Октябрьского переворота, в эссе «Смысл современной поэзии» (п. 1920–1921). Правда, то был Брюсов не старого символистского, а нового, советизированного, образца. Тон его рассуждений о футуризме остался прежним — холодно академическим, как и подобает критику:

«[X]удожественные создания первых футуристов далеко не стояли на высоте выдвинутых ими задач. Во-первых, в рядах раннего Футуризма было мало под-

линых... дарований; во-вторых, школа с самого начала предалась... крайностям, иногда просто — вызывающим выходкам, сразу ее дискредитировавшим... Опасаясь рассудочности Символизма — отказывались вообще от всякого идейного содержания... В поисках новых ритмов и рифм разрушали самое существо стиха, писали стихи а-метрические, и а-ритмичные... Стиль футуристов был крайне невыдержанный, смешанный, заставлявший воображение читателя метаться от одного образа к другому, совершенно противоположному; их метафоры, их сравнения, по жажде новизны, часто натянуты, вымучены, неестественны. Самая их забота о «слове, как таковом» приводила многих к заполнению стихов совершенно ненужными словообразованиями, построенными не в духе языка, частью непонятными, частью звучавшими фальшиво и претенциозно» [РФ: 309–310].

В процитированном эссе указывается на ряд минусов литературного футуризма: несовпадение программы с реальными практиками, выхолащивание содержания, невладение формой, наконец, подмену собственно литературной субстанции словотворчеством. Что касается словотворчества, то, по мнению Брюсова, в тех масштабах, в каком оно эксплуатировалось футуристами, оно быстро девальвировалось.

В поединок с авангардом вступил и Ходасевич. Его взгляд — сугубо надпартийный. Более того, он как будто сводит в единый приговор предостережения Шкловского, дружески адресованные футуристам в «Улля, улля, марсиане!», опасения Тынянова, что Маяковский советского периода начал изменять себе, высказанные в «Промежутке», и диагноз «самореклама», поставленный футуризму Чуковским. Из всех критиков он предъявил кубофутуристам самое серьезное обвинение, возложив на них ответственность за развал дореволюционной России. Это случилось в эмиграции. Но уже в 1914 году, когда в России о футуризме старались высказаться все, в статье «Русская поэзия. Обзор» он коснулся итальянского происхождения кубо- и эгофутуризма, ставки этих групп на индивидуализм и осуществляемого ими подрыва такой безусловной ценности, как язык:

«Эстетические и иные верования обеих футуристических фракций общеизвестны. Общеизвестно и то, что настоящая родина футуризма — Италия. Ни московский, ни петербургский футуризм в наиболее существенных своих чертах не могут претендовать ни на оригинальность, ни на новизну. Проповедь крайнего индивидуализма, некогда лежавшая в основе петербургского эгофутуризма, стара, как индивидуализм. “Непреодолимая ненависть” к существующему языку, чем преимущественно отличаются москвичи от петербуржцев, — кроме того, что выводит их поэзию за пределы критики, — также не нова. Она целиком заимствована у футуристов западных» [Ходасевич 1990а: 159].

В эссе эмигрантского периода «О Маяковском» (1930) Ходасевич подверг безжалостной критике кубофутуристскую программу «самовитого слова»:

«Хлебниковско-крученевская группа базировалась на резком отделении формы от содержания. Вопросы формы ей представлялись не только главными, но единственно существующими в поэзии... [С]амовитое слово... было объявлено единственным, законным материалом поэзии. Тут футуризм подошел к последнему логическому выводу — к так называемому “заумному слову”, отцом которого был Крученых... Обесмысленные словосочетания по существу ничем друг от друга не разнились. После того как было написано классическое “Дыр бул щыл”, писать уже было нечего и не к чему. К концу 1912 или к началу 1913 г. весь путь футуризма был пройден» [Ходасевич 1982: 182].

Что касается Маяковского как наиболее успешной литературной фигуры в рядах кубофутуристов, то его посмертный портрет, вышедший из-под пера Ходасевича, был целиком негативным. Маяковский представлен не как писатель, а как литературный погромщик: враг России и — шире — гуманистических ценностей, делец от литературы, охотно жертвующий товарищами по цеху и даже кубофутуризмом как таковым. Ср.:

«Маяковский быстро сообразил, что заумная поэзия — белка в колесе. Практическому и жадному дикарю, каким он был, в отличие от полуумного визионера Хлебникова (которого кто-то прозвал гениальным кретиним, ибо черты гениальности в нем, действительно, были, хотя кретинических было больше), от тупого теоретика и доктринера Крученых, от несчастного шута Бурлюка, — в зауми было делать, конечно, нечего. И вот, не высказываясь открыто, не споря с главарями партии, Маяковский... подменил борьбу с содержанием... — огрублением содержания... Маяковский пошел хуже, чем на соглашательство: не на компромисс, а на капитуляцию... Он уничтожил все, во имя чего ими было выкинута знамя переворота, но, так сказать, переведя капитал футуризма, его рекламу на свое имя, сохранил славу новатора и революционера в поэзии» [Ходасевич 1982: 183–184].

Уделил внимание Ходасевич также писательской несамостоятельности Маяковского (т. е., выражаясь в наших терминах, фактам заимствования традиции) и вульгаризации поэзии:

«Его поэтика — более чем умеренная: она вся заимствована у предшествующей поэзии. Если бы Хлебников, Брюсов, Уитман, Блок, Андрей Белый, Гиппиус, да еще поэзия раешников отобрали у Маяковского то, что он взял у них, — от Маяковского осталось бы пустое место. Но его *содержание* было ново.

Поэзия — не ассортимент красивых слов и галантерейных нежностей... Грубость и низость могут быть сюжетами поэзии, но не ее... истинным содержанием... Маяковский первым их сделал не материалом, но целью своей поэзии... Богатства, накопленные человеческой мыслью, он выволок на базар и — изысканное опошил, сложное упростил, тонкое огрубил, глубокое обмелил, возвышенное принизил и втоптал в грязь» [Ходасевич 1982: 184–185].

Безусловно, у кубофутуристов было больше сторонников, чем противников. Характерный пример того, как в хоре первых тонули голоса

оппонентов, — полемическая заметка Николая Асеева «Гримасы глухонемых (По поводу статьи В. Кряжина “Футуризм и революция”» (1920):

«[П]риемы критики остались те же, что и десять лет тому назад. Эти приемы сводятся к бесконечному повторению несчастного экспромта А. Крученых, как единственного экспоната футуристических достижений, обвинению всех участников нового искусства в “нескромности, саморекламе и разрушении красоты”» [ВМ: 481];

Среди этих приемов — «[ж]елание свести русский футуризм к “итальянскому империалистическому”» [ВМ: 485]. «Действительно, некоторые поэты и художники русские приветствовали итальянца Маринетти, как освободителя искусства от гнета старины, но русский футуризм созрел и выявился самобытно — именно на отрицании нашей средней, серенькой, чеховской психологии “прекрасной жизни через сто лет”, на необходимости утверждения и завоевания этой жизни сейчас, нашим поколением» [ВМ: 485];

«Искусство в футуризме отразило революцию, идя в первом ряду ее валов, предсказывая, воспевая стихию “как она есть”, а не какой она мнилась разжиженным мозжечкам ее неудачных теоретиков...

“[Р]еволюционное искусство, как оно есть” — не выходит за пределы футуризма» [ВМ: 484–485].

Но в литературоведческой науке вопрос о том, за кем правда, не должен решаться простым голосованием. Требуется убедительная аргументация. Из приведенной выше выборки мнений современников об авангарде видно, что меньшинство — Чуковский, Кузмин и Ходасевич — тоньше, т. е. объективнее и в конечном счете правильнее, уловили силовые линии, по которым шло творчество кубофутуризма, чем большинство, включая Асеева и формалистов. На фоне «беспартийных» критиков авангарда видно, что формалисты, хотя и имели в своем распоряжении подлинно научный — структурный, интертекстуальный и даже социологический — инструментарий, с задачей объективного освещения авангарда скорее не справились.

Авангардоведение в том виде, как оно сложилось после формалистов, в советской России и за ее пределами, стояло перед выбором: 1) идти по пути дальнейшей солидаризации с авангардом; 2) избрать независимый путь, учитывая весь спектр критических оценок вплоть до ходасевичевской беспощадности; 3) найти некий компромисс между крайностями; наконец, — и это, наверное, был бы лучший выход — 4) стать не одно-, но многопартийным. Выбор был, однако, сделан в пользу мнения большинства — присяги авангарду на верность.

Цена тот реальный вклад в понимание авангардистской поэтики и конкретных текстов, который был сделан лучшими представителями

магистрального авангардоведения, не могу не отметить, что за сто лет своей истории представляемая ими солидарная парадигма практически выработала свой ресурс. Это особенно хорошо видно на примере статей последнего времени о хлебниковской математике. В них на редкость мало нового. Ученые, пишущие в 2010-е годы, продолжают излагать прописные «истины», добавляя к ним разве что небольшие детали, место которым — не в специальных статьях, но в комментариях к новому изданию Хлебникова. Подробнее речь об этом пойдет в главе III настоящей книги.

6. СОЛИДАРНОЕ ЧТЕНИЕ КАК ВОЗВЫШАЮЩИЙ ОБМАН

Не ограничиваясь канонизацией программных представлений авангарда о самом себе, солидарное авангардоведение взяло также курс на последовательное облагораживание своего объекта.

И действительно, авангард выступил на литературной сцене в маске грубияна, хулигана и садиста (или, как выражались символисты, «грядущего Хама»), отождествляя себя с голосом улицы, а в пореволюционные годы и с агрессивной народной толпой, низвергающей эксплуататоров и старый строй. Однако авангардоведы, занявшиеся укреплением культа авангарда, сочли необходимым наделить его «хорошими» с точки зрения кабинетных ученых свойствами: нравственностью, гуманизмом и даже религиозностью.

Если авангард откровенно бравировал своим варварством, соблазнял толпу низкими истинами и пытался подменить собой все культурные институты, от литературы и науки до управления земным шаром, то магистральное авангардоведение, напротив, приписывает ему высокую ученость и университетскую образованность. Так, Хлебников рассматривается как прозорливый лингвист, математик, государственный деятель, Хармс — как гениальный философ и логик, а их тексты — как обладающие научным достоинствами и прогностической силой.

С одной стороны, авангард нес в себе мощный разоблачительный заряд, ср. свидетельство Друскина о Хармсе:

«У Андерсена есть сказка “Голый король”. Люди сами создают фетиши, а потом верят в них... Хармс в некоторых своих рассказах был андерсоновским мальчиком, который не побоялся сказать: “А король-то ведь гол”» [Друскин 1989: 112].

Однако с другой стороны, авангард требовал не критического поклонения себе как носителю истины в последней инстанции. Отсюда вечная исследовательская дилемма: «разоблачать» авангард, диагностируя его

реальные свойства, следуя его собственным разоблачительным практикам и научному духу анализа, или же «поклоняться» ему, как он требовал того от своей аудитории? Победило, к сожалению, придворное упоение «новым платьем короля», а не оптика мальчишка, заметившего, что король голый.

Таким образом, *возвышающему обману* систематически отдается предпочтение перед *тьмой низких истин*.

На первый взгляд, эта серия возвышающих обманов достаточно невинна: что же плохого в том, что исследователи любят своих авторов? Беда в том, что от такой слепой любви страдает научный анализ. В лучшем случае он сопровождается, а в худшем — заменяется попытками усовершенствовать авангардную продукцию, как литературную, так и внелитературную.

Имен авангардоведов, действующих так, как будто описанные выше противоречия не имеют места, я называть не буду. Потому что дело не в конкретных лицах, а в общей тенденции.

7. НЕСОЛИДАРНОЕ ЧТЕНИЕ: АНТИАВАНГАРД ИЛИ МАЛАЯ ВЕТВЬ АВАНГАРДОВЕДЕНИЯ?

Устранить перекосы, в свое время возникшие в ходе борьбы авангарда за свою институализацию, а затем канонизированные магистральным авангардоведением, призвано несолидарное чтение. Оно зародилось в 1920-е годы как реакция на саморекламу авангарда и на созвучную ей трактовку авангарда формалистами. По сути, оно продолжило линию Чуковского, Кузмина и Ходасевича. Речь идет примерно о десятке исследований:

- «Хлебников» (1922) Д. П. Святополка-Мирского⁴²;
- «Хлебников» (1924) и «Хлебников <Вне времени и пространства>» (1945) Г. О. Винокура⁴³;
- «Языковое новаторство Хлебникова» (п. 1935) Виктора Гофмана⁴⁴;
- «Графоманство как прием (Лебядкин, Хлебников, Лимонов и другие)», «О гении и злодействе, о бабе и о всероссийском масштабе (Прогулки по Маяковскому)» и «Поэтика произвола и произвольность поэтики (Маяковский)» А. К. Жолковского⁴⁵;

⁴² [Святополк-Мирский 2000].

⁴³ [Винокур 2000a; 2000b]. Впрочем, в работах о Маяковском Г. О. Винокур придерживается солидарного направления.

⁴⁴ [Гофман 1936].

⁴⁵ [Жолковский 1986a; 1986b; 1995].

- «Стиль Сталин» Гройса⁴⁶;
- «Эстетический опыт XX века: авангард и постмодернизм» М. И. Шапира⁴⁷;
- «Велимир Хлебников в непривычном ракурсе» С. В. Поляковой⁴⁸.

Эти «несолидарные» исследования способны привести в авангардоведение столь необходимый объективирующий подход. Из программных пунктов авангарда и авангардоведения в них отсеиваются противоречащие здравому смыслу. Некоторые из перечисленных выше ученых пошли дальше и проследили формообразующее влияние авангарда на идеологический климат советского строя и тенденции советской и постсоветской литературы.

Не соглашаясь с развиваемыми в несолидарном чтении идеями, магистральное авангардоведение раз и навсегда занесло его в графу «антиавангард». Исключение делается лишь для Маркова, написавшего свою пионерскую книгу о футуризме в отчетливо несолидарном ключе⁴⁹, а в своих пронизательных работах о Хлебникове занявшего, так сказать, центристскую позицию. Чувствуется, что он мыслил об авангарде не теми способами, которые авангард навязывал своему читателю, но одновременно любил Хлебникова той любовью, какая возникает у читателей, принадлежащих к следующему поколению и желающих подарить миру открытого ими писателя.

Меры по подавлению инакомыслия, принимавшиеся магистральным авангардоведением, ясно свидетельствуют о том, что оно унаследовало однопартийную модель, характерную для кубофутуристов, бытовавшую все советское время и возрождающуюся в наши дни: кто не с нами, тот против нас; правда у большинства, а меньшинству не место на нашем «пароходе современности».

Что касается меня, то я не испытываю к авангарду ни любви, ни нелюбви и старюсь избегать как Сциллы «pro», так и Харибды «contra». Впадение в одну из этих крайностей делает невозможной объективную диагностику изучаемого объекта, что относительно недавно было под-

⁴⁶ [Гройс 1993].

⁴⁷ [Шапир 1995].

⁴⁸ [Полякова 1997].

⁴⁹ Отсутствие взгляда на футуризм «извне», свойственного Маркову, — недостаток в остальном поистине энциклопедического труда Андрея Крусанова «Русский авангард: 1907–1932». В спорах между авангардистами и неавангардистами Крусанов выступает на стороне «своих» — и никогда на стороне «чужих» или «над схваткой».

черкнуто А. А. Зализняком, автором книги о подлинности «Слова о полку Игореве»⁵⁰, получившим за нее литературную премию Александра Солженицына. Вот отрывок из его речи на церемонии вручения этой премии 9 мая 2007 года:

«[Е]сли книга по такому “горячему” вопросу, как происхождение “Слова о полку Игореве”, пишется из патриотических побуждений, то ее выводы на настоящих весах уже по одной этой причине весят меньше, чем хотелось бы... [Е]сли у исследователя имеется сильный глубинный стимул “тянуть” в определенную сторону, то специфика дела... позволяет находить всё новые и новые аргументы в нужную пользу... В деле о “Слове о полку Игореве”, к сожалению, львиная доля аргументации пронизана именно такими стремлениями — тем, у кого на знамени патриотизм, нужно, чтобы произведение было подлинным; тем, кто убежден в... российской отсталости, нужно, чтобы было поддельным... [П]олучается разговор глухих»⁵¹.

8. СОЛИДАРНОЕ И НЕСОЛИДАРНОЕ ЧТЕНИЕ В СОЦИОКУЛЬТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

В науке об авангарде с ее двумя противоборствующими стратегиями — солидарной и несолидарной — возникает любопытный социокультурный парадокс. Солидарное чтение, утвердившееся в авангардоведении в качестве магистрального, сделало авангард популярным и престижным, повысило его коммерческую и символическую ценность. На сегодняшний день под изучение авангарда охотно выделяются гранты, предоставляются музейные, конференционные и театральные залы, не говоря уже о журнальных площадках и издательских мощностях. В то же время, финансируя деятельность вокруг авангарда, общество вправе ожидать, что ее результаты будут соответствовать его представлениям об авангарде, и значит, чем более выигрышно авангард выглядит в свете научных юпитеров, тем лучше для всех. Что же касается несолидарного чтения, то оно освобождает авангард от культового ореола. Показанный в будничном свете — со всеми взлетами и падениями, достижениями и изъятиями, навязыванием себя толпе и прислуживанием советской власти, — он неизбежно лишается своей мифогенной исключительности. Переход авангардоведения на несолидарные позиции угрожает авангарду потерей части его акций на рынке ценных идей, а авангардоведению — соответственным понижением его академического престижа.

⁵⁰ См. [Зализняк 2007].

⁵¹ См. <http://elementy.ru/lib/430463/430464?page_design=print> (дата обращения — 21.01.2016).

МНИМОЕ СИРОТСТВО

Налицо замкнутый круг. Многочисленные конференции, издания, выставки и другие проекты ведут не столько к открытию нового в авангарде, сколько к поддержанию его культа, а демифологизация авангарда и вообще подход к нему «извне», как к «обычному» литературному явлению, не встречает, да и не может встретить поддержки ни со стороны «магистральных» авангардоведов, ни со стороны общества.

В том, чтобы поощрять солидарное авангардоведениеписанием приемлемого во всех отношениях кабинетного опуса с давно обкатанными пунктами исследования, я не вижу смысла. К тому же такое исследование противоречило бы самому духу авангарда: дерзкому, уличному, революционному до воинственности, наконец, отчаянно претендующему на новизну. Подлинная верность заветам авангарда состоит на сегодняшний день в том, чтобы продумать его природу заново, рассмотрев его на широком культурном фоне. Именно такой программой действий я вдохновлялась, когда писала «Мнимое сиротство».

Настоящая монография выполнена к тому же в рамках стандартного общественного договора, который предписывает художнику очаровывать, гипнотизировать, создавать иллюзии, обманывать; читателю — восхищаться, верить (в смысле *suspension of disbelief*) и обманываться; а ученому — отслеживать скрытые механизмы сеанса магии и предлагать аналитические формулы ее разоблачения. С переходом авангардоведения на обычный академический договор и оно само (в частности, настоящая монография), и, разумеется, авангард как историко-культурное явление потеряют свое привилегированное положение. Утешением всем нам пусть послужит известная мудрость: *“Amicus Plato, sed magis amica veritas”*.

Panova, L. G.

An Imaginary Orphanhood: Velimir Khlebnikov and Daniil Kharms in the Context of Russian and European Modernism [Text] / L. G. Panova; National Research University Higher School of Economics. — Moscow: HSE Publishing House, 2018. — 2nd ed., revised and corrected. — 608 pp. — 500 copies. — ISBN 978-5-7598-1905-9 (hbk.). — ISBN 978-5-7598-1844-1 (e-book).

An Imaginary Orphanhood: Velimir Khlebnikov and Daniil Kharms in the Context of Russian and European Modernism by Lada Panova takes a new and revisionist look at the Russian avant-garde. It examines the literary works, manifestoes and life-as-art practices of Velimir Khlebnikov, Daniil Kharms and other avant-garde authors, countering various critical myths about the avant-garde (including its own), especially the notion that the movement arose *ex nihilo*, totally rejecting all authority or precedent and “writing from a clean slate.”

An Imaginary Orphanhood offers provocative readings of the most celebrated works by Khlebnikov (“Incantation by Laughter”, “The World in Reverse”, “Ka”, *Zangezi*, etc.) and of Kharms’ much discussed play *Paw*. In each case, analysis begins with an overview of accepted interpretations; goes on to contextualize the work by examining relevant intellectual fashions, cults and patterns of the epoch that came into play; and ends up offering some unexpected conclusions.

Among other things, this reexamination of Khlebnikov and Kharms’ works reveals the authors’ rich pre-avant-garde literary pedigrees. The demythologization of the “orphanhood” proclaimed by the first avant-gardists culminates in a discussion of Khlebnikov and Kharms’ programmatic gestures of rupture with tradition, such as the well-known call to throw Pushkin and the classics off the steamboat of modernity. These gestures aimed at deemphasizing the writers’ links to their predecessors and focused readers’ attention instead on their own grandiose selves. In reality, both Khlebnikov and Kharms emerge, unwittingly, as true sons of modernism who shared its intellectual concerns, as well as its strategies for self-advertising and for making art out of life (*zhiznetvorchestvo*).

The modernist manner of avant-garde thinking is also demonstrated in a section dedicated to the numerological topos in Russian literature. Khlebnikov reworked the modernist numerological repertoire, generating self-promotional mythemes and laying claim to such titles as “King of Time” and Founder of the universal “star language.” These in turn provoked lively responses from Oberiu and other modernists, including Mikhail Kuzmin, Evgenii Zamiatin, Veniamin Kaverin and Osip Mandel’shtam.

An Imaginary Orphanhood targets specialists in Russian modernism and Russian avant-garde, as well as a wider readership interested in Russian literature.

Научное издание
Серия «Исследования культуры»

ЛАДА ПАНОВА

МНИМОЕ СИРОТСТВО:
ХЛЕБНИКОВ И ХАРМС В КОНТЕКСТЕ РУССКОГО
И ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНИЗМА

Второе издание, исправленное и дополненное

Главный редактор
ВАЛЕРИЙ АНАШВИЛИ

Заведующая книжной редакцией
ЕЛЕНА БЕРЕЖНОВА

Редактор
МИХАИЛ ТРУНИН

Художник
ВАЛЕРИЙ КОРШУНОВ

Верстка
НАТАЛЬЯ ПУЗАНОВА

Корректор
ЕЛЕНА АНДРЕЕВА

НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ «ВЫСШАЯ ШКОЛА ЭКОНОМИКИ»
101000, Москва, ул. Мясницкая, 20, тел.: (495) 772-95-90 доб. 15285

Подписано в печать 17.10.2018. Формат 70×100/16
Гарнитура Minion Pro. Усл. печ. л. 49,4. Уч.-изд. л. 37,5
Печать офсетная. Тираж 500 экз.
Изд. № 2221. Заказ №

Отпечатано в АО «Первая Образцовая типография»
Филиал «Чеховский Печатный Двор»
142300, Московская обл., г. Чехов, ул. Полиграфистов, д. 1
www.chpd.ru, e-mail: sales@chpd.ru, тел.: 8 (499) 270-73-59