В ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ
1992 Выпуск III

В НОМЕРЕ:

К 100-летию со дня рождения
Марии Цветаевой:
новые материалы и исследования поэтики

Авангард вчерашний и сегодняшний —
цикл статей

Похвала во вред — заметки поэта

Пушкин и польское восстание
1830 — 1831 годов

Над строками Вацлава Пшавеля

Я. Полонский и его пятины

Письма Арсения Тарковского

МОСКВА
ГЕНЕАЛОГИЯ АВАНГАРДА

Нам выпало жить в прекрасную антихудожественную эпоху.
Себастьян Гаш, «К упадению искусства».

И, взяв мальчика на руки, стал гладить его, казалось все не замечая, что злорадный карлик прескалое ворчит и маулет и даже ловится укусить достаточно гостеприимна за нос.
Гофман, «Крошка Цахес».

В задачу настоящей работы входит сколько-нибудь развернутое описание эстетики авангардного искусства и его влияния на эстетику социализма. В последнее время появилось немало исследований, в которых старый мир об антагонизме между авангардом и тоталитаризмом подвергнут аргументированному и убедительному пересмотру 1. Кажется, сегодня заново доказывать тезис об авангардном искусстве начала XX века в России как о законном предшественнике искусства социалистического, подготовившем ему ауру вырожденного культурного поля, — значит помить в открытые двери. Дискуссионным является, пожалуй, лишь вопрос о степени и глубине воздействия революционных «исповедников» на следующих за ними «строителей» нового общества.


Тем не менее до сих пор имидж авангарда настолько не совпадает с его действительным внутренним содержанием, что по воле приходит в голову образ гофмановского крошки Цахеса, при помощи могущественной силы обладавшего поразительной способностью приписывать себе принадлежащие другим достоинства и таланты. Несомненно, и в нашем случае существует фрейлейн фон Розенштей, постаревшая своими чарами подобный имидж создать и поддерживать — вопреки саморазоблачающему «претенденту» этого enfant terrible нашего столетия. Но несомненно также, что, прислушиваясь к программным заявлениям крупнейших мастеров авангарда, мы замечаем там в каком-то утрированном виде действительно нечто такое, что уже в той или иной степени можно обнаружить у весьма почитаемых представителей отнюдь не авангардной культуры. Хотя непосредственное читательское чувство постоянно сопротивляется нашему уважению, как, впрочем, и нашим же интеллектуальным стараниям присоединить по-гофмановскому фесе, и облагородить это особого рода искусство «антихудожественной эпохи» (С. Гаш).

Более того, в программных выступлениях теоретиков и практиков авангарда советского читателя может поразить отсутствие всякой принципиальной новизны. Оказывается, проникая в стране, где «Первый манифест футуризма» повторно опубликовали лишь 77 лет спустя после его появления в Италии, мы в своей повседневной жизни постоянно опускали значимое воздействие его идей (или по крайне мере идей очень близких ему). Правда, сложилось так, что идеи эти внедрились в жизнь другим авангардом — рабочего класса, который оказался отнюдь не менее решительным, нежели его итальянский эстетический собрат.

Вчитаемся: «А вот мы воспеваем наглый напор, горячечий бред, строевой шаг, опасный прыжок, ощушу и мордою» (160). Революционный «напор» и «брек» мы видим изначально соединенными — через защиту со «строевым шагом» как объектом эстетического любования. «Мордой» же, венчающей этот аксиологический ряд, тоже весьма симптоматичен. Российский «бurevestnik рево- люции» (и одновременно нищенец), с удовольствием конституирующих перед смертью наслажденной и четкой организацию труда и быта на Беломорканале, его романтиче-


176
сивной и провокационной по отношению к традиционному искусству в целом, а не только к ближайшему по времени тому или иному художественному течению. Плевок, ставший эстетическим жестом у Маринетти: «Раз и навсегда плюем на Алтарь Искусства» (позднереволюционный автор. — И.Е.; 167), затем явился общим семиотическим кодом нового отношения к традиции. Например, глава «новоцентризма» М. Бонтемпели и спустя почти двадцать лет после появления «Манифеста футуризма» утверждает, что «единственное средство “возродить традицию” — наплевать на все» (181).

Российская “Пощечина общественному вкусу”, где провокация и агрессия хорошо дополняют друг друга, подтверждается “Советами” того же Бонтемпели: “Если ты видишь, что написанное тобой — не что иное, как почерпнутые упоминаниями о суровом морали, господствующих” (181).

По мнению А. Филакера, “естетическому провокатору выдерживали Крученых в принципе своего творчества”5. Такая характеристика поэзии традиционного сорта поэтов русских футуристов вполне может быть экстраполирована на весь авангард — не только русский, но и европейский. Для нового искусства, утверждающего плювки и по- щечины, провокация и агрессия неизбежно становятся субстанциональными, а вовсе не случайными и преходящими качествами. Это сущностное ядро авангарда. Совершенное закономерно, что подобное видение мира проникает и дружеский круг самых авангардистов: единомышленников. По определению Даниила Хармса,

Вот собрание друзей, оставленных судьбою: 
Противо каждому другого слушать речь; 
Не прыгнуто больше взрыва, не стыдно самим собою, 
Насекомой колекто со скинуть скучу с плеч. 
Давно оставлен сор, ненужная беседа 
Сама загадка вулиц и молча ждущий звор. 
Презрением полн, копьем летит в соседа. 
Сбывая слово с уст, И смеется разговор. 
(«Постоянно вспоминают и грязи»)

Не случайна и особая экспрессивность в неприятии традиции. Характерно признание Бонтемпели: “Хотел бы я знать имя того горемыки, который... первым бросил кич “возродив традицию”... Его надо было немедленно схватить, выскочь при всем народе да взлеть без суда и следствия” (180). Подсознательно деятели авангарда, по-видимому,

4 Там же, с.350.
5 «Russian Literature», XXIII, 1988, p. 91.
мому, понимают, что явно проявляют большинство подчеркнутым ими обстоятельства художников в эстетической одаренности. Традиционное «поэтическое сосуществование» — как раз за Алтарем Искусства — для них неприемлемо, ведь это сосуществие талантов. За историчностью и скандалностью их заявляют зачастую скрывается глубокая человеческая обида — обида на Бога, который несправедливо обделел их поэтическим даром, данным другим. Авантгард — это культура аутсайдеров, культура маргиналов, не выдержавших традиционных (что поделеных?) тест на одаренность. Как сравнительно недавно заметил Лев Лосев: «После многолетних размышлений к литературному авангарду я понял его глубокий секрет: авантюристы — это те, кто не умеет писать поэзию. Чуя за собой этот недостаток и понимая, что никакими манипуляциями и теоретизированием читатели, которому скучно, не заставили поверить, что ему интересно, авантюристы прибегают к трюкам».

Глава «повечноземия», упомянутая на принципиальной отличной от традиционного искусства, четко очерчивает контуры того простого, которое, как он полагает, скорее в пламени огромного предвоенного костра» (173). Это эпоха «из Христа до Русского Балета» (173), но завершается «поэзия, берущая начало на Нагорной проповеди» (173). Однако Бонтемпелии слишком неточно определяет эпоху как «романтическую». Гораздо точнее было бы говорить об эпохе «христианской культуры». По крайней мере имеются в виду италийское и американское влияние «мы подготовим появление механического человека в комплекте с запчастями (подчеркну автором. — И.Е.). Мы освободим человека от мысли о смерти» (168) — в самом деле знаменует собой рождение культуры, не имеющей и не желающей имеющей христианского ничего общего. «Авантардизм разрушает проповедь» (227), — авторитетно свидетельствует Умберто Эко. Однако, анализируя как теорию, так и художественную практику авангарда, приходим к выводу, что «проповедь» здесь — это именно христианское проповедь (в данном случае лишь не манифестируемое); «традиция» — это христианская традиция; а проклятие, апологетическое «нелепым "высшим ценностям"» (243), — это проклятие как раз христианскими ценностями.

Провозглашаемая Г. де Торре «твердая, убеждающая вера в гордость» (237), точно в такой же степени, как и позиция «Прозвоцлашим я ЧЕСТВО вершину, куда стремятся все пути авангарда» (240), позволяет говорить не только о кричиче ствах испанского «авангардиста № 1» (по определению Х. Гильенана) энтропию двухтысячелетней христианская цивилизации, но и об энтропии культуры в целом. Поэтому так часто встречающийся в поэзии авангарда фос начала, пафос творения нового космоса как бы взамен существующего — с чистой листов, — попытка «переписать» и тем самым как бы отменить библейскую историю. Точка же отсчета может быть любой — для поэта-демиурга. Например, первомольская демонстрация на Востоке:

Снова мы первые дни человечества!
Адам за адамом
проходит толпой.
(В. Хлебникова, «Ношу труда»)

Говоря о модернистских картинах, Г.-Г. Гадамер проницательно заметил: «В языке таких картин заключено, похоже, не столько высказывание, сколько отторжение смыслов». В конце концов, считаясь в бесчисленные тенденции авангардного искусства, можно понять, что декларация цитированного выше лирика утверждения — «Завязь прямо о том, что мы диксем» (243) — не столько декларация, сколько взвешенное определение — самоопределение, точная констатация и диагноз уже свершившегося в недрах авангардной культуры факта. Замечательно стихотворение В. Хлебника с характерным названием «Призывание» и под заголовком «Король слуг», где эксплицируется сам момент перехода на новый язык — советский и особая гордость, связанная с таким событием:

Всегда Майковский! — Я и ты,
Нас как сказать по-советски,
Вымыть вместе в одном бассейне!
Скажи откровенно:
Хвала (подчеркнуто В. Хлебниковым. — И. Е.)
Будем гордиться вдвоем
Стройного мужа, судьбой,
Мы гордо отважим
Песней сумасшедшей
В лоб небесам.

Совершенно закономерным поэтому представляется провозглашаемый авангардистами отказ от языка и — шире — отказ от слова как такового. Как формулирует Х. Бальт, один из основателей дадаизма, «я читаю стихи,
которые ставят перед собой целью ни много ни мало, как отказ от языка» (317). На первый взгляд мы имеем дело лишь с продолжением общего отказа от прошлого. «Я не хочу слов, которые изобретены другими, — продолжается моя мысль X. Балль. — Все слова изобретены другими. Я хочу совершать свои собственные безумные поступки, хочу иметь для этого соответствующие гласные и согласные» (317). Спустя несколько десятилетий Р. Варт подробно разработает мысль о неизбежной принудительности и тем самым тоталитарности языка, назвав последнего «фашистом», которого можно лишь «обмануть» 8. Однако немецкий писатель все же радикальные главы французского структурализма: он не желает хитрить с языком и «обманывать» его. X. Балль надеется обойтись без языка: «Я просто произношу звуки... Стих — это повод по возможности обойтись без слов и языка» (317). Аннотация слова (по возможности), как показывает на материале советского периода Вл. Паперный, — нечто большее, нежели просто отказ от «культуры прошлого»: «Культура 1 особенно неприимирима к литературности и к слову» (подчеркнуто автором). — И. Е.). В живописи борьбу со словом ведут Кандинский и Малевич. В театре — Мейерхольд и Танров. В христианской традиции за Словом стоит «В начале было Слово, и Слово было у Бога, и Слово было Бог»... Поэтому борьбу Культуры 1 со словом можно рассматривать в одном ряду с другими ее антихристианскими акциями — разрушением церкви, икон, снятием крестов, вскрытием мощей и т. д... Борьба Культуры 1 со Словом — это еще борьба с Порядком во имя Хаоса. И поэтому борьбу Культуры 1 со Словом следует рассматривать в одном ряду с другими ее энтропийными устремлениями 9. И. Р. Шафаревич, проанализировав различные разновидности социализма, приходит к тому, что, к аналогичному выводу, говоря об идее смерти как конечной цели социализма 10. «Энтропийные устремления» культуры авангарда — это в самом прямом, а отнюдь не метафорическом смысле часть общего движения к Смерти, «стрельба человечества к самоуничижению, к Ничто» 11. Каждые противостоящие столь активные поиски смерти у Маринетти («Я как молодые любы, мы

9 В. П а п е р н й, Культура «Два» (авангард), с. 173.
10 См.: И. Р. Ш а ф а р е в и ч, Социализм как явление мировой истории, Париж, 1977, с. 339—359.
11 Т а м ж е, с. 367.

кинулись вдогонку за смертью... Пусть проглотит нас неизвестность» — 159) на самом деле вполне вписываются в вышеназванное направление движения, составляя его стержень. Достаточно сравнить их, например, с радостным энтузиазмом от осознания близкой гибели, звучащим в строках всем знакомой песни: «И, как один, умрем».

Любопытно, что омертвление реальности проникает в первую же фразу «Первого манифеста футуризма»: «Всю ночь просидели мы с друзьями при электрическом свете» (158). МанифестируемBUTTONDOWN особенности «ночных бледей» одержимых новизной энтузиастов — электрическое освещение — повторяется и в следующем предложении, в котором упоминается об «электрических сердцах» (158) ламп.

Столь настойчивая акцентуация невольно заставляет вспомнить о мифологии электрического света, блестящая раскрытой А. Ф. Лосевым: «Свет электрических лампочек есть мертвый, механический свет (смерть и «механический человек») Маринетти, стало быть, незрям соединяются уже с первой фразой «Манифеста». — И. Е.)... В нем нет благода­ти, а есть хамское самодовольство пополнения. В нем есть безразличие всего ко всему, вечная и неизменная плоть... Это... жалкие потуги плохо одаренного самоучки стать гением и светочем жизни (как точно! И Маринетти как бы соглашается с русским философом: «мы всё сидели и сидели... мололи всякий вздор да марили бумагу» (158)... — И. Е.)... Это, может быть, та бессловесная сила, про которую сказано, что она — скучен преснарзича. Не страшно и не гадливо при электрическом свете, а просто балансируем и скучно. Скуча — вот подлинная сущность электрического света... нельзя любить при электрическом свете: прем не может только высматривать жертвую» 12. Последнее предположение А. Ф. Лосева, если вспомнить эстетизированный «оплечь» и морбадой, порожденный электрической ночью, вполне уместно. Впрочем, первые «враги», которых обнару­живают энтузиасты электрических сердец, это, как раз природные антагонисты ламп — звезды: «Мы были один на один против целого потока звезд, все это были наши враги...» (158). Непосредственное же «жертва» — это рецензия нового искусства. И вновь убедителен Маринетти: «Иногда надо, чтобы несколько образов подряд пронизывали со знание читателя как мощна пулеметная очередь» (165). Объектом насилья (хотя и эстетического) становится сознание читателя.

12 А. Ф. Л о с е в, Из ранних произведений, М., 1990, с. 440.
Подчеркнутая какофония (дважды повторяется соседство песен и крика), возникающая в результате опьянения "прелестью" новоиспеченных истины,— лишь промежуточный этап на пути к новому миропорядку. Поэтическая ор- гания победителей вскоре завершается, и уже в 1922 году тот же автор вместо бывшей вольницы ориентируется на весьма тезуровое отношение «председателей» к окружающему их прозаическому миру:

И, когда председателей земного шара шайка
Будет брошена стрелами голду зеленой корки,
Каждого правительства существующего гайка
Будет послушна нашей открыти.

("Если я обращу человечество в часы")

Идеолог "новоцентризма", пытаясь обнаружить "анапо-
гину" нового подхода к миру, указывает, во-первых, на живопись Кватроченто, а во-вторых, на романтическую эстетику (182—183). Бонтемпелли не стремился детально аргу-
ментировать свои "анапогии", это не входило в задачи его "Четырех премамбул". Поэтому национальные им генеалоги-
ческие связи могут показаться слишком произвольными. Не может же быть, чтобы логическим продолжением ис-
кусства раньше Ренессанса в Италии с его культом челове-
ка стал "механический человек" и "запчасти" к нему!

Но ведь и Возрождение, согласно А. Ф. Лосеву, утверди-
ла такого рода "новое мировоззрение", которое явилось, в известном смысле, "антитерпом всей тысячелетней средневе-
ковой культуры".13 Наследие античной эпохи, "возрожда-
емое" в XIII—XVI веках, использовалось "для титаническо-
го возобновления человека в окружеии по преимуществу эстетически понимаемого бытия" (45).

Так, если для средневекового иконостаса "тело было... только носителем духа", то "возрожденец всматривался в человеческое тело как в такое и погружался в него как в самостоятельное эстетическую данность" (54). Таким об-
разом, "самостоятельная эстетическая значимость" (55) те-
да, его полное отделение от души, когда "не столь важны были происхождение этого тела, или его судьба, эмпириче-
сская или метафизическая" (54), — это первая в христиан-
скую эпоху ступень на пути эманципации человека от эт-
ических координат и от стоящих за ними души. Бонтемпел-
ли, уверяющий, что "мы с легкостью отторгнем материну от

13 А. Ф. Лосев, Эстетика Возрождения, М., 1982, с. 42. Далее ссылки на это издание даются в тексте.
духа» (171), потому и мог говорить о легкости подобного разъяснения и отторжения, что оно в принципе уже состоялось — задолго до «новеченции». Осталось лишь завершить начатое.

Сопоставляя манифесты авангардистов и эстетическую устремленность деятелей культуры Возрождения, можно заметить — при очевидной несоизмеримости результатов собственно художественного творчества — наличие едва ли не единой установки. При этом «оборотная сторона титанизма» (А. Ф. Лосев) эпохи Возрождения становится как бы лицевой стороной авангардной культуры, ее витриной и сущностью в одно и то же время.

Уже в ренессансную эпоху «человеческая личность, воспитанная в течение полутора тысяч лет на основе абсолютной личности, захотела теперь сама быть абсолютом» (289). Мы наблюдаем в начале века лишь финальный аккорд возрожденческой «индивидуалистической ориентации человека, мечтавшего быть совершенно изолированным от всего объективно значимого и признававшего только свои внутренние нужды и потребности» (137). Точно в такой же степени, как «Ренессанс является, в общем, попыткой именно земного человека утвердить именно земное свое существование» (95), авангард весь в настоящем. Ведь даже футуристы не желают знать не только никакой традиции, никакого прошлого, но и, парадоксальным образом отвергая этимологию названия направления, отвергают также всякое будущее. «Прочитав, разорвав» — этот лозунг А. Крученых и В. Хлебникова хорошо иллюстрирует установку на актуализацию настоящего, и только настоящего. Но именно такого настоящего, которое иначе словно чревато смертью (утратой нежеланием и самоуничтожением), стремится к смерти и творит ее.

Наиболее же существенно, что именно начиная с Возрождения мы имеем «идею абсолютизации человеческого индивидуума, выдвигавшуюся против абсолютизации надмирной божественной личности в средние века» (61). Как раз с этого времени можно говорить о «самодовлеющей власти искусства над прочей жизнью и бытием» (59).

Теоретики Возрождения, несмотря на неуничтожимую пока еще пустую, связывающую их со средневековой христианской мыслью, уже акцентируют момент превосходства собственного творчества над всеми иными: «художник должен творить так, как Бог творил мир, и даже совершеннее того» (58). Как совершенно справедливо отметил А. Ф. Лосев, «здесь средневековая маска вдруг спадает и пере-

ред нами оголяется творческий индивидуум Нового времени, который творит по своим собственным законам» (58).

Затем, уже в период романтизма, как показывает Ф. П. Федоров, «художник у Шлегеля (имеется в виду Ф. Шлегель. — И. Е.) обретает функцию Господа (не в метафорическом, а в прямом смысле)». Принципиально важно, однако, что здесь знаменитая романтическая «ирония является единственным знаком божественности», бесконечности конечного мира, что уже само по себе, по признанию исследователя, достаточно «парадоксальным».

Ведь, как отмечает П. П. Гайденко, «первый важный момент, характеризующий принцип иронии, — это превосходство субъективности над ее предметным выражением» (16). Сам же «принцип иронии был сформулирован Шлегелем под влиянием философских идей Фихте» (17). Философская система Фихте и является своего рода соединительным звеном между «субъективизмом Возрождения и эстетикой романтизма».

Переходная нарастающая абсолютизация человеческого Я, А. Ф. Лосев резюмировал, что в полной мере «универсальный субъективизм будет достигнут только в конце XVIII века в творчестве раннего Фихте. Ренессанс еще не был способен на такую абсолютизацию человеческой личности» (289). Чем же более всех привлекал романтики в философии Фихте? Именно то, что как нельзя больше сочувственно и авангарду XX столетия. По формулировке Ф. П. Федорова, «наукоучение» Фихте было воспринято ранним Ф. Шлегелем, как и его сподвижниками по романтизму, с необычайным энтузиазмом, прежде всего тезис Фихте об абсолютном Я, творящем не-Я, а также утверждение о несовершенстве реальности, не-Я. Мы имеем здесь уже не пробораз, а прямоя-таки эйдос будущего авангардистского «ячества». Ведь «наукоучение» Фихте романтики трансформируют в сторону еще большей субъективации. «Именно романтики абсолютное Я Фихте идентифицируют с индивидуальным Я, Я художника прежде всего... человек становится равновеликим Господу, вселенной, универсуму».

Заметим попутно, что о несовершенстве самого художе-

15 Там же.
16 П. П. Гайденко, Трагедия эстетизма. Опыт характеристики мировоззрения Серена Киркегора, М., 1970, с. 60.
17 Там же, с. 57.
18 Ф. П. Федоров, Романтический художественный мир..., с. 105.
19 Там же, с. 106.
ника-творца, как и о реальной сотворенности и осмысленности того, что именуется не-Я, речь не идет. По-видимому, несмотря на всю увлеченность романтиков христианскими апологетами, мы имеем дело с весьма поверхностным следованием истоичившейся к этому времени христианская традиции. Вероятно, и сама эта традиция, с точки зрения романтиков, может быть отнесена к исключенной сфере не-Я, требующей решительного восполнения со стороны Я художника и не менее решительной трансформации и «уплотнения». Здесь в смешанном варианте можно обнаружить то, что Н. Р. Матисонская, комментируя возрождения С. Дали, сформулировала как «объяснять знаменательность авангардизма»: «искусство — это клиника, художник — хирург, кисть, слово — ранящий ксилон» (20). Наверное, далеко не случайно, что «только после романтизма... в струе либерализма и антиселерализма образ Сатаны как вольнолюбивого мяяетника может стать однозначно положительным».

Великий современник романтиков Г. В. Ф. Гегель благодаря позиции «впретомодности» с предельной четкостью сформулировал главную особенность их эстетики. «Подлинным содержанием романтического... полагал он, — служит абсолютная внутренняя жизнь, а соответствующей формой — духовная субъективность... В романтическом искусстве перед нами два мира. С одной стороны, духовное царство, завершенное в себе... С другой стороны, перед нами царство внешнего как такового, освобожденного от прямого единства с духом; внешнее становится теперь целиком эмпирической действительностью, образ которой не затрагивает души» (21). Романтиким внешним рассматривается как некий безразличный элемент».


точнее, используя уже цитируемую выше мысль Гадамера, права «этотинуть смысла». Ведь для романтического созна- ния «внешнее, поскольку оно существует и обладает наличным бытием, образует лишь случайный мир» (22).

Итак, общим для романтизма и авангарда является углубление возрожденческого «зинима» между онтологией и гносеологией, между познающим и творящим Я и косвенным не-Я, ставшим для моей «духовной субъективности» лишь «безразличным элементом», экспериментальным строительным материалом, «случайным миром», в котором обитает мой «дух».


В еще и романтическая вера в сугубую необыкновенность собственной духовной жизни, и отвержение к «низкой» жизни других людей (обыкновенных и «только», необходимых романтику в качестве эпического фона для «царства духа», не случайно во всех европейских литературных завершились мотивом «утраченных иллюзий». Другие люди не появлялись оставаться лишь «безразличным элементом» для деятельности героев-романтиков. Ценности жизни, понимаемые романтиком как неистинные, «случайные», разрушили прежде всего само романтическое самоопределение. Позднее романтики (например, Миоссе, Гофман) с ужасом обнаруживали неисправимость «объективной жизни», поскольку пребывающий ими «другой» оказывался не ве, а внутри романтической личности. Отсюда частое у героев-романтиков презрение к самому себе. Человеческое (то, что сбли- жает с другими людьми) оказалось вовсе невозможно из- гнать в «эпистемическую реальность». Направленное на других

22 Там же, с. 240.
презрение буристым вернулось к герою-гордецу. Точно так же, как и агрессивность авангарда обернулась в России агрессией по отношению ко многим авангардистам. Лишний раз доказал свою универсальность открытый А. А. Ухтомским закон «звукоописания сообщества».

Вряд ли случайна неизбежность реакции на произвол эмансицированного субъекта творческого поведения: в той или иной форме это всегда реабилитация отвергаемой «эмпирической реальностью». Будь то вызывающая резко негативную оценку у авторов «Истории всемирной литературы» сменявшая возрожденческое устремление со второй половины XVI века «тенденция к новому усилению связи государства и части культурных движений с косноязычными церквями» или же пришедшая на смену романтической «поэтике разложения» объективизация в реалистических направлениях XIX столетия. Но наиболее оглушительный переход мы наблюдаем именно в нашем веке и именно в нашей стране. Родонаучники футуризма, полагавший, что его нововидность авангардного искусства «передвёрнет и спалит весь мир» (161), ошибся лишь в адресованности угрозы.

По-видимому, сыграло свою роль отсутствие «иммунитета» к религии человеческого сознания: как известно, в России не было эпохи Возрождения как необходимой «прививки», смягчающей последующие «волны» дальнейшего «разгула секуляризованных индивидуумов» (А. Ф. Лосев). Как нам уже приходилось писать, русская классика гораздо теснее связана с древнерусской литературой, ориентированный на средневековые христианские ценности, чем это порой представляют. Русский же романтизм был слишком специфичен и слишком «осланён», чтобы в достаточно серьёзной степени взглянуть на себя функции возрожденческого гигантизма и фихтеанского дуализма, рассмотренных вами выше. В итоге авангардистская экспансия в России в альянсе с авангардизмом в политике являлась смертельной инъекцией для традиционной культуры. «Эстетическая провокация», в несомненном, удалась.

Далее же произошло именно то, что должно было произойти. Превращение авангардной культуры в культуру тоталитарную как бы повторило эволюцию «наукочения» Фихте, глубоко проанализированную П. П. Гайденко, где «апофеоз свободы оборачивается крайностями тоталитаризма». Добавим только, что парадокс, постоянно повторяющийся (а подробное превращение исследовательниц склоняю именовать именно «парадоксом») — то в эпоху Возрождения, то в постромантический период, то в советское время российской истории, — перестает быть парадоксом, а становится путающей и предупреждающей закономерностью. Но крайней мере, возвращаясь к заявленной эпитрафе анализа, позволяют надеяться, что Россия, так трагично-неосторожно ласкающая «эпиорванного карлика», переболела, уже наконец обрела необходимый «иммунитет» к ворчанию и маляпок свободы Цахеса. Поэтому вельчать его в дальнейшем господином Циннобером она, хотелось бы верить, вряд ли станет.