

Ключевые слова: авангард, творчество, массовая культура, личность, активизм, общественное сознание, философия имени, гротеск.

Гирин Юрий Николаевич

доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН; ведущий научный сотрудник ГИИ, латиноамериканист, переводчик, авангардовед, автор трудов по теории культуры
yurigin@hotmail.com

Keywords: avant-garde, creative work, mass culture, personality, Uactivism, social consciousness, the philosophy of name, grotesque.

Girin Yuri Nikolaevich

PhD. Leading Researcher, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences; Leading Researcher, State Institute for Art Studies. Expert in Latin American literature, translator, researcher in avant-garde culture, author of works on theory of culture
yurigin@hotmail.com

GIRIN YU.N.

The Mass Versus Individual

This article is devoted to avant-garde of the early 20th century. The author considers the period when the notion of creative work ceased to be applied to art only and became a social-historical category, and the surrealist revolution started going together with the social one. It was characteristic of the masses to think in total categories of instrumental-aggressive kind. One can trace the evolution from the myth-image of Total Man to the image of mass-man. The imperative of the mass was accompanied by self-hypnosis of incantations. One can trace a correlation between the Thanatological and the mass code, a change in the figure of the sovereign personality and its transformation into the supranational homo totus image.

ГИРИН Ю.Н.

Масса versus индивидуум

В статье рассматривается авангард начала XX века. Рассмотрен период, когда понятие творчества перестало быть прерогативой искусства и сделалось категорией социально-исторической, а сюрреалистическая революция начинала идти вместе с социальной. Для масс характерным стало мышление тотальными категориями инструментально-агрессивного характера. Прослеживается эволюция от мифообраза Всечеловека к образу человека-массы. Императив массы сопровождался самогипнозом заклинаний. Прослеживается коррелят танатологического и массовидного кодов, изменение фигуры суверенной личности и его трансформация в наднациональный образ homo totus.

В эпоху авангарда начала XX века во всех сферах культуры, а не только искусства, заявляет о себе трансцендирующая человека и человечество ориентация на некое предзнание об идеальном (новом, будущем, утопичном) мире. Но уже с самого начала язык искусства из средства делается его же объектом, подвергается опредмечиванию, корреспондируя с онтологизацией концепта вещи. Циничный Дюшан, скандализовавший весь мир своим «Фонтаном» (1917), на деле всего лишь десемантизировал предмет искусства, заместив его «ready made», но, по сути, он отразил общеавангардистскую стратегию «мены всех»: переименования, переодевания, рекодификации образа мира как такового, подчиненность его творческой воле. Так, в манифесте «Имажинизма основное» (1920) читаем: «Вещи, чуждые друг другу, вещи, находящиеся в различных планах бытия, поэт соединяет, одновременно приписывая им одно действие, одно движение. Рождаются многоликая химера <...> Вещи мира мы принимаем только как материал для творчества. Вещи мира поэт пронизывает творческой волей своей, преобразует их или создает новые миры, которые текут по указанным им орбитам» [Грузинов 2000, с. 280, 281]. «Мы креаторы, – писали биокосмисты в 1921 г. – Нами уже основан “Креаторий биокосмистов”» [Святогор 2000, с. 307].

Суверенное творчество было главной задачей любого «креатора» – художника, поэта, особенно в сфере фактурного выражения, а для пишущего – в языке. «Художник не только уполномочен, но и обязан обходиться с формами так, как это необходимо для его целей», – писал еще в 1911 г. В. Кандинский в своем трактате «О духовном в искусстве». И добавлял: «Художник вправе пользоваться в целях своего творчества любой формой» [Кандинский 2001, с. 147, 185].

Дух экстравертивного активизма соприносил рождению новой эпохи, как и предвещал Евреинов: «Появится новый род режиссеров – режиссеров жизни. Перикл, Нерон, Наполеон, Людовик XIV [Евреинов 2003, с. 28]. И ведь появились... Уже трагическая эстетика экспрессионизма, выражавшая «пафос волевого действия индивида», «всесилие художника, свободно конструирующего и перекраивающего мир из его отвратительных обломков» [Фадеев 1979, с. 36], строилась на принципе преобразующего мироотношения (см. об этом выше). Понятие творчества перестало быть прерогативой искусства и вообще художественно-интеллектуальной деятельности и сделалось категорией социально-исторической. «Творческий историзм предполагает дерзновенный почин, возложение на человека великой ответственности, свободу и произволение человеку, которые получают санкцию лишь впоследствии» [Бердяев 1991, с. 132], – утверждал не кто иной, как Н. Бердяев. Революционаризм политический и революционаризм эстетический были явлениями одного порядка, воплощавшими код авангардистской эпохи, о чем, собственно, и писал Л.Д. Троцкий. Сюрреалистическая революция шла рука об руку с революцией социальной. Не имеет существенного значения, разделял ли художник-авангардист коммунистические идеи или расходился с ними, революционерами считали себя все – и Бретон, и Бунюэль, и даже Лорка, воскликнувший незадолго до своей гибели: «Какой я политик – я революционер!» «Купание красного коня», «Черный квадрат», «Весна священная», революция в Мексике – все эти и другие утопические символы эпохи составляли некий событийный ряд особого, метаисторического содержания, естественным продолжением которого оказалась и мировая война, и русская революция 1917 г. Вопрос в том, что стояло за этим событийным рядом, что объединяло столь разнородные явления и на каком уровне.

Произошла трагическая, но закономерная трансформация духовного состояния общества: дух творческого преобразования мира, пресуществляясь в повседневных свершениях, материализовался в итоге в государственно-политические институты, мертвящие окаменелости, в риторизм культуры. Произошло это в силу очень простой логики: любой утопизм, а тем более авангардный, подразумевает целеполагание, он есть аттрактор в системе бифуркаций, выражаясь языком синергетики. (Вообще, системность поэтики

авангарда очень хорошо описывается в категориях синергетики, но нам достанет и традиционного категориального аппарата.)

В результате закономерной внутренней эволюции самой системы авангарда космический замах, духовный максимализм, вселенский утопизм, появление нового субъекта исторического действия – массы – породили мышление тотальными категориями инструментально-агрессивного характера. Справедливо заметил Н.А. Хренов: «Страсть к колоссальному объясняется не столько особенностями личности диктатора, сколько закономерностями восприятия массы, толпы» [Хренов 2006, с. 181], неоднократно повторил и усилив эту мысль. Особый интерес представляет собой субъект авангардной эпохи, сделавшийся объектом собственного активизма, что проявилось в его эволюции от мифообраза Всечеловека к образу человека-массы – этот аспект авангардной культуры подлежит отдельному рассмотрению. Целая литература посвящена этой проблематике: Лебон, Канетти, Замятин, Оруэлл...

И здесь будет нелишним обратиться к прорицанию испанского философа. Автор «Восстания масс» (1930) утверждал, что «и большевизм, и фашизм, две политические “новинки”, возникшие в Европе и по соседству с ней, отчетливо представляют собой движение вспять», «откат к варварству». Но отчего так? Оттого, что оба суть «типично массовые движения, возглавленные, как и следовало ждать, недалекими людьми старого образца...» [Ортега-и-Гассет 1991, с. 350. Вот здесь просвечивает уже что-то знакомое. Ну, как же – «Дегуманизация искусства» (1925) того же автора: «Близится время, когда общество, от политики и до искусства, вновь начнет складываться, как должно, в два ордена, или ранга – орден людей выдающихся и орден людей заурядных. Все недуги Европы будут исцелены и устранены благодаря этому новому спасительному разделению. Неопределенная общность, бесформенное, хаотическое, лишенное внутреннего строя объединение без какого-либо направляющего начала <...> не может существовать далее» [Ортега-и-Гассет 1991, с. 222]. Пожалуй, под таким заявлением самого известного противника омассовления сознания подписался бы любой тоталитарный вождь.

А вот что писал еще через пять лет после «Восстания масс» другой выдающийся мыслитель – Ж. Батай, трансформировавший ортегианскую антиномию в противопоставление «однородной» и «иной» форм экзистенции: «Пример фашизма, поставившего под вопрос

само существование рабочего движения, достаточно хорошо показал, чего можно ожидать от своевременного обращения к обновленным аффективными силам. Эпоха утопического социализма миновала – сегодня нравственные или идеалистические соображения не должны приниматься нами в расчет, как не принимает их в расчет фашизм: система знаний, нацеленных на изучение социальных движений аттракции или отторжения, должна предстать в своем истинном виде, как оружие» [Батай 1995, с. 102].

Очевидно, что авангардная историческая парадигма утверждалась не только слева и справа, но и на всех уровнях и стратах общественного сознания. Парадигма общественного сознания 1930-х годов исключительно мифогенна, поэтому рассмотренная выше массовидность объективируется даже в предельно противоположном себе феномене – сознании индивидуальном. Элиас Канетти, автор труда «Масса и власть», в романе «Ослепление» (1935) трактовал понятие массы уже как диалектическую субстанцию, движущую силу истории: «Чудовищное, дикое, могучее и жаркое животное, она бродит в нас всех, она бурлит в глубинах куда более глубоких, чем материнские <...> Мы ничего не знаем о ней; мы все еще живем так, словно мы индивидуумы» [Канетти 1992, с. 424]. Следовательно, феномен тоталитарного вождизма может рассматриваться как проекция мифологемы коллективной (роевой, трибальной, массовидной) общности на индивидуальную личность, выступавшей в роли культурного героя. Диктатор – не антагонист толпы, массы, народа, в конце концов, он воспринимает себя его сублимацией, высшей инстанцией. Диктатор – плоть от плоти массы, он немислим и бессмыслен вне ее, он часть ее тела. Ф. Фюре отмечает, что Гитлера привела к высшей власти «именно его способность быть выражением мыслей и страхов, общих для миллионов людей. Он проклинал демократию на языке демократических масс. И он уничтожил ее от имени народа» [Фюре 1998, с. 215]. Изощенный Сталин тактически действовал иначе, но в конечном счете его стратегия совпадала с гитлеровской. Поэтому, отвечая на поставленный тезис, мы можем констатировать, что главный вопрос эпохи состоял не в противостоянии «левых» и «правых» сил на геополитической арене, а в противостоянии двух разноприродных начал в душе каждого человека, оказывавшегося собственной жертвой и палачом одновременно.

Сама реальность переиначивалась людьми, выступавшими не под своими именами, а под псевдонимами, что представляется своеобразным преломлением общеавангардной поэтики сдвига, отказа от традиции и в то же время опоры на архаику, миф, культурный плюсквамперфект. «Каждый псевдоним, подсознательно, – отказ от преемственности, потомственности, сыновности», – писала М.И. Цветаева [Цветаева 1994, с. 264]. В этом контексте приобретает особую значимость сам эволюционировавший характер реноминаций: ведь до того, как некто Иосиф Джугашвили (бывший уголовник по кличке Чопур, что по-грузински значит «рябой») сделался *Сталиным*, он назвался *Кобой*, взяв себе имя персидско-грузинского «царя-коммуниста» Кобы-Кобадеса [Похлебкин 1996]. Вообще же, как отмечает В. Похлебкин, автор книги «Великий псевдоним», «весь сталинский номо-фонд составит 32 единицы», а «число псевдонимов В.И. Ленина <...> составляет 146 единиц, причем из них 17 иностранных и 129 русских». Не случайна и обостренная реакция носителей псевдонимов на псевдонимы-пародии (Клим Чугункин). В рамках того же мироощущения А. Лентулов утверждал, что «Бурлюки» – это не фамилия, а определение. То же самое можно сказать и по поводу выбора Д. Ювачевым псевдонима Хармс – одновременно маски и судьбы.

Новый псевдоним Сталина, возникший в 1912 г., отвечал новым тенденциям эпохи с ее характерной «стальной» символикой, коррелирующей, в свою очередь, со специфической мифологемой «нового человека». (Типологическое родство советской «кузнечно-металлургической аллегорике» с образностью нацистской Германии отмечает М. Вайскопф, указывающий: «В 1925 году генсек напрямую связал ее с созданием нового, коллективистски-централизованного общества – и, соответственно, нового человека, – а заодно процитировал максимуму “железного рыцаря”: “Тов. Дзержинский прав, говоря, что наша страна может и должна стать металлической”») [Вайскопф 2002, с. 347].

Специфичность автономинаций отмечалась и ощущалась многими. «В тот период это означало не столько личную характеристику, сколько характеристику направления», – цитировал Л.Д. Троцкого, вообще обостренно ощущавшего маркированность имени (см.: [Шен-талинский 1998]), немецкий исследователь Х. Гюнтер [Гюнтер 1992, с. 40]. Но и Троцкий был далеко не единственным псевдонимом Л. Бронштейна, жившего по законам своего времени.

«Не меньшее распространение нашла железно-стальная символика при национал-социализме, – продолжал Х. Гюнтер. – Уже Эрнст Юнгер в книге “Борьба как душевное переживание” (1922) писал о солдатах мировой войны как о героических “стальных натурах” и о “стальных личностях” со взором орла, являвших собой нового человека, новую расу. Машиноподобный человек с его бронированным телом выступает частицей уже полностью механизированного войска. Идеалом Адольфа Гитлера были “солдаты, твердые, как сталь”, он ратовал за развитие в юншестве “стальной гибкости” через спорт. В 1933 году Йозеф Геббельс в своей речи на открытии имперской Культурной палаты говорил о “стальной романтике” героев. Бойцовская закалка, о которой писал Ницше, призывая сделаться твердыми – “тверже бронзы, благороднее бронзы”, – становится непременным атрибутом героя и всего общества». Однако в то же время: «При сходстве стальной символики, в Советском Союзе и Германии идеологии этих стран придавали ей своеобразие. Если для героя-большевика нет ничего важнее, чем железная воля и стальная целеустремленность, героизм национал-социалистический немислим без брони солдатского тела – Третий рейх давал образцы подобной крепости в виде обнаженной скульптуры [Гюнтер 1992, с. 40–41].

Кстати, пристрастие революционных деятелей, переустроителей жизни, к псевдонимам, то есть переделке собственного имени, странным образом коррелировало с идеями русской философии имени [Смирнов 2004]. Нельзя не отметить, что использование псевдонимов в ту пору было приметой времени в мировом масштабе. В случае сталинского псевдонима симптоматична двойственная мифоориентация: с одной стороны, на образ героя нартического эпоса Сослана, тело которого было из чистой стали (булата), а с другой – на органико-машинную образность новой эпохи: ведь и партия виделась вождем «сколоченной из стали» (характерна и стилистическая корявость, обязанная не только изначальной иноязычности автора высказывания – ср. тихоновское «гвозди б делать из этих людей»). Очевидно, что и в том и в другом акте реноминации, соответствующей парадигме авангардной эпохи, имела место неосознанная апелляция к архетипике, причем противонаправленного свойства. Даже имя дочери Сталина (имя Светлана в 1920-е гг. звучало необычно) оказывается нагруженным колоссальными семантическими

коннотациями: с одной стороны, для него она означала нартскую «Сатанку», с другой – символ электротехнического прогресса («свет») [Душечкина 2005].

Весьма примечателен и выбранный Вс.Э. Мейерхольдом псевдоним: Доктор Дапертутто – с одной стороны, это персонаж комедии дель арте, коннотирующий поэтику балагана, а с другой – персонаж повести Э.Т.А. Гофмана «История о потерянном отражении». В Гофмане Мейерхольда интересовала прежде всего гротесковость его поэтики, а в комедии дель арте – деперсонализированность персонажей. Есть и еще одно соображение: «Выбор псевдонима, сделанный Мейерхольдом, – “Доктор Дапертутто” – глубоко не случаен. В нем заложен принципиально важный смысл. Образ злого волшебника Дапертутто, управляющего человеческими судьбами, служит иронической метафорой роли режиссера в новом театре [Клейтон 2004, с. 141]. Л. Аннинский замечает по поводу И. Сельвинского: «Тут что-то провиденциальное: всю жизнь он как поэт влезает в чужие шкуры: то царь, то бунтарь, то развеселый бандит Улялай, то железный комиссар Гай, то спец-интеллигент Полуяров, то партократ Кроль – фамилии сплошь “значимые”. И – чужие» [Анинский 2009, с. 266]. В. Луговской и вовсе декларативен: «Хочу позабыть свое имя и званье, на номер, на литер, на кличку сменить». Реноминация стала универсальным явлением: некий Фредерик-Луи Созе (Заузер) становится известным поэтом Блезом Сандраром; Жан Грендель – Полем Элюаром, его жена Елена Дьяконова предпочитает прозвание Гала; Сарра Штерн берет себе псевдоним Соня Терк, после чего становится известной как Соня Делоне. И т.д. и т.п.

Отчуждающе-гротескное поведение оказывалось своеобразной нормой: им были отмечены и гонимые, и гонители, гротеск же и гнавшие, поскольку видели в нем отклонение от нормы, от стереотипа. Но гротеск и становился стереотипом, а норма отходила в область виртуального, обращалась в идеал. Таков и феномен соцреализма: якобы норма была на самом деле полнейшей дереализацией, но постулировалась в качестве нормативности. А понятия массовых стереотипов утверждались именно гротесковыми приемами. Стереотипизация массового сознания, по сути, и есть гротесковый, аномальный феномен. Поэтому колоссальный конструктивный потенциал, массовый энтузиазм тоталитарных обществ оказывался направлен на деструктивные цели – не на созидание, а на покорение,

завоевание, подчинение, в том числе и самоподчинение верховной идее, силе, личности. Срабатывал архетип: царь утверждался через шуту. А человек – через машину. Е.В. Тырышкина точно формулирует: «Лирический субъект предстает как феноменальное существо, наделенное свойствами, превосходящими человеческую природу (различные комбинации гибридов “человек / механизм / вещь / потустороннее существо и т.д.”)» [Тырышкина 2004, с. 124].

Очень знаменательна эта фигура смыкания и взаимоперехода архетипической семантики и новейшей идеи машинизированного человека, которая, в свою очередь, выводит к смежным сросткам смыслов – и так до тотальной соотносимости всех концептов в единой парадигме авангардистской поэтики. Эта имманентная авангарду соотносимость понятий чрезвычайно выразительно в своей парадоксальности проявляется в прозе А. Платонова: самый «технический» изо всех писателей, действительно технически мыслящий человек, воспевавший и проектировавший машины, он в своем творчестве, полном трагического гуманизма, был привержен исключительно «органическому» мировидению и способу художественного выражения этого мировидения. Отчего это происходило? Одно из возможных объяснений предлагает В.Б. Шкловский: «Вещи бунтуют у поэтов (характерный для поэтики авангарда мотив “Бунта вещей”. – Ю.Г.), сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем новый облик <...> Это поэт совершает семантический сдвиг, он выхватывает понятие из того смыслового ряда, в котором оно находилось, и перемещает его при помощи слова (тропа) в другой смысловой ряд, причем мы ощущаем новизну нахождения предмета в новом ряду. Новое слово сидит на предмете, как новое платье. Вывеска снята. Это один из способов обращения предмета в нечто осязаемое, в нечто, могущее стать материалом художественного произведения» (цит. по: [Дмитриева 1992, с. 120]). Это объяснение дает ключ, в частности, к произведению М. Шагала, к творениям художников, сознательно практиковавших примитивистскую поэтику – а таких была целая плеяда во всем мире.

Существен, однако, сам механизм обращения к мифологическим стратам. Механизм этот уже был убедительно проанализирован в применении к литературе. Эпос, фольклор, архаика, опора на устойчивые мифологемы, самоидентификация с сакральными образами, либо же

(или даже одновременно) обращение к примитивистским началам – вся эта гипертрофия статики была необходимым и непреложным условием выстраивания принципиально иной, гипердинамичной картины мира. Да и самый концепт «футуризм» возник не случайно, а в отталкивании от понятия «пассеизм», которым Маринетти обозначил все «прошлое» искусство. Португалец Ф. Пессоа, изобретший помимо других «течений» еще и «сенсасионизм» (1916), обозначал его следующим образом: «Сенсасионизм представляет собой эстетику во всем блеске ее язычества» (цит. по: [Надъярных 2011, с. 90]).

Новый культурный текст не возникал из ничего – он творился на основе прочнейших претекстов, и чем радикальнее было слово, тем больше оно содержало рефлексов древнейших времен. Причем, как полагает И.П. Смирнов, именно «футуризм раздвинул границы автономности семиотических единиц <...> Футуризм сообщил свойство вещи, материализовал семантику художественного знака, уравнивал идеологическую среду с эмпирической. По этим причинам переделка вещей для Маяковского есть не что иное, как смена имен, обновляющая объекты, с которыми срослись единицы выражения... Подмена вещей знаками вынуждала писателей барокко считать материальное бытие иллюзорным, тогда как футуристы, скорее, были предрасположены к материализации иллюзий» [Смирнов 2001, с. 107, 108, 130]. Но ведь и сам Маяковский писал в 1922 г., что перед футуристами «встала задача дать образцы современного эпоса» [Харджиев 1958, с. 178]. Следовательно, гипериндивидуализация, даже некий эгоцентризм поэтического «Я» подразумевали воистину эпическую концентрацию «пафоса множества» в одной поэтической личности, выступающей в мирообъемлющей жизнестроительной и жизнепреобразующей функции.

Комплекс этот был сложен, противоречив и трагичен. Воспевание «пафоса множества» подразумевало чувство единения с человеческой массой, солидарности с универсальным товариществом, в котором преображается маленькое индивидуальное «я».

МЫ!

Коллектив!

Человечество!

Масса!

– восклицал Маяковский в стихотворении «1-е Мая» (1923).

Т.В. Балашова справедливо отмечает характерную для авангардного мироощущения связь коллективного «мы» со сферой бессознательно-иррационального. Императив массы был самоочевиден, отличия пролегли в отношении к данности: безоглядному самогипнозу заклинаний типа «Единица – вздор, / единица – ноль» противопоставлялась стоическая неколебимость индивидуального сознания: «Сомневающийся... / – не стержень / ли к нулям?» (Цветаева). Поэтому слияние с массой несет с собой жертву самоотречения личности; возникает дихотомия «трагического» и «эпического» человека: «Эпическое идет на общую потребу и в круговую поруку жизни преимущественно... трагическое же – социально, как почин сдвига и вещая тревога» [Иванов 1993, с. 35].

В этой коллизии «трагедийное» и «эпическое» составляли единую пару, изоморфную антиномии индивидуального Я, идущего в жертву коллективному МЫ. «Трагедия нашей эпохи есть столкновение личности с коллективом, или столкновение двух враждебных коллективов через личность», – беспристрастно фиксировал в 1923 г. Л.Д. Троцкий [Троцкий 1991, с. 188].

В 1922 г. О. Мандельштам в своей статье о драме Э. Толлера «Человек-масса» отмечал: «Он с необычайной силой столкнул два начала: лучшее, что есть у старого мира, – гуманизм и преодолевший гуманизм ради действия, новый коллективистический императив» [Мандельштам 2005, с. 444]. Но сам Толлер писал, размышляя над сутью поставленного им же вопроса: «Не есть ли человек в одно и то же время индивидуум и масса?» Исследовавшая его творчество А.А. Стрельникова свидетельствует: «В дневниковых записях Толлер размышлял о том, что столкновение личности и массы совершается не только в масштабах общества, но и в душе отдельного индивидуума. Каждый – часть массы и, соответственно, носитель массовой психологии наряду с индивидуальным сознанием» [Стрельникова 2011, с. 105].

Особенно ярко и своеобразно эволюция идеи личности индивидуальной в мифообраз личности коллективной претворилась в религиозно-мистической философии символиста Вяч. Иванова. Если в 1906 г. в статье с характерным названием «Предчувствия и предвестия» он только смутно предполагал, что «мистический сверхиндивидуализм перебрасывает мост от индивидуализма к принципу вселенской соборности, совпадая в общественном плане

с формулой анархии» [Иванов 1974, с. 89, то в 1916 г., в работе с не менее красноречивым названием «Легион и соборность», уже убежденно утверждал: «Итак, личность законом этого мира обречена на умаление и истощение <...> Есть неложные признаки, указывающие на то, что индивидуалистическое разделение людей – только переходное состояние человечества, что будущее стоит под знаком универсального коллективизма <...> человеческое общество, ставя своим образцом Легион, должно начать с истощения онтологического чувства личности, с ее духовного обезличения. Оно должно развивать, путем крайнего расчленения и специализированного расчленения, функциональные энергии своих сочленов и медленно, методически убивать их субстанциальное самоутверждение <...> Соборность есть, напротив, такое соединение, где соединяющиеся личности достигают совершенного раскрытия и определения своей единственной, неповторимой и самобытной сущности, своей целокупной творческой свободы, которая делает каждую изглаголаным, новым и для всех нужным словом» [Иванов 1979, с. 256, 257, 260]. Со своей стороны, такой философски мыслящий художник, как К. Малевич, утверждал в 1919 г.: «Таким образом, устремления к коллективу – поступь великой систематизации личности с ее сокровенными “я” [в] порядок единоличия мирочеловеков, наступит “ВСЕ-Я” коллектив всего индивидуализма. Это будет наивысшей точкой сути мира, завершение в огромном “я” миллионов единиц, приобщение всего к образу “существа”, явившегося через коллективное единство, наступает совершенство единоличия и единовещия или, может быть, вещи отпадут, ибо будут не чем другим, как неразрывным организмом “всечеловека” единосущего, всесильного и всемогущего, всезнающего» [Уновис 2003, с. 66]. Этот тип я-коллективной личности Б. Пастернак поначалу обозначил как «сверхчеловеческий-коллективный [стиль] Маяковского».

Имманентный авангардистской картине мира концепт массового тела уже не раз был предметом тщательного рассмотрения. Массовое тело, это, по словам Э. Канетти, «единое существо о пятидесяти головах, сотне рук и сотне ног, двигающихся все как одна в одном и том же порыве» (ср. «единое, миллионнорукое тело», «миллионно-головое тело» в «Мы» Замятина, «умноженное Тело» в «Манифесте футуристического танца» Маринетти), оказывалось в 1920-е годы, как отмечает Е. Бобринская, органичным строем формирования советской

«коллективной личности». Пролеткультовские декларации напрямую фиксировали возникновение нового феномена: «...как будто уже нет миллиона голов, есть одна мировая голова» [Гастев 2000, с. 425]. О том, что массовидный код не был исключительным фактом советского мифосознания, свидетельствует тот же Э. Канетти, писавший в 1935 г. о «стремлении человека раствориться в некоем более высоком разряде животного мира, в массе, потерявшись в ней до такой степени, словно человека-одиночки вообще никогда не существовало...» [Канетти 1992, с. 424]. В данном контексте симптоматичен оксюморонный коррелят танатологического и массовидного кодов, нагляднее всего проявляющийся в ритуальном причащении живого массового (принципиально деиндивидуализированного) тела советских парадов мертвому телу исключительной, надчеловеческой индивидуальности. В этом же корреляте просматривается целый пучок бинарных пар: живой-мертвый, механистичный-органичный, массовый-индивидуальный и т.д.

Массовидность становилась стереотипом существования, который завладевал судьбами тех, кто внутренне противился процессу, и делал их жертвами воплотившегося в тоталитарном спруте сознания толпы. Ибо тоталитаризм – это не только и не столько диктатура, это – омассовление сознания, и в этом аспекте основная коллизия рассматриваемого периода состояла в противопоставлении индивидуального сознания массовому, подчас в пределах одной и той же личности. «Это время завывало: “Даешь” – / А судьба отвечала послушная: “Есть”» (Хлебников). Но массовидность – это не просто фактор толпы и не только идентификация личности с безликой массой. По большому счету в этом феномене выражалось стремление людей слиться в массовое, т.е. мифологическое, тело, посвятить себя титаническому творчеству – переустройству мира. Человек вынужден прибиться к массе – путем ли приобщения (часто насильственного) к коллективу, путем ли самоидентификации с архетипом творца-кузнеца, то перековывавшего мечи на орала, то к штыку приравнивавшего перо, потому что этого требовала мифогенная атмосфера эпохи. Разумеется, все это – на неотрефлексированном уровне. Итак, что же в сущности произошло? В мировом масштабе сформировался новый тип человека. Процесс выглядел следующим образом: фигура суверенной личности расплывается, теряет очертания и трансформируется в надличностный и даже наднациональный

образ homo totus, который корреспондирует с безликой массой, вырабатывается своего рода массовидный антропный тип. Причем деиндивидуализированность не обязательно подразумевала массовидность (тогда это оборачивалось трагедией), а индивидуальное Я вполне могло ассоциировать себя с homo totus, но тогда это тоже кончалось трагедией или разрушением Я.

В мифологически заряженном поле авангардного сознания актуализировались самые примордиальные, архетипические начала. Так, понятия «я» и «мы», «уменьшенного» человека и человека «тотального», «Всечеловека» и т.п. – все это соответствует схемам «основного мифа», рассмотренным В.Н. Топоровым на, казалось бы, факультативном материале древнеиндийской мифологии. Оказывается, в универсальных мифопоэтических традициях понятия малости и множественности (муравья) взаимосоотносимы и соотносительны. «В связи с данной темой особенно показательно наличие у муравьев ряда человеческих качеств (в частности, таких, которые приписываются идеальному человеку. <...> Наличие двух ипостасей “превращенного” Громовержца – орел (сокол) и муравей – значимо: оно отсылает к противопоставлению неба и подземного царства (нижнего мира); с первым связан сам Громовержец, со вторым – его противник. Орел (сокол) и муравей как раз и выступают как зооморфные классификаторы этих двух противопоставленных одна другой космических зон» [Топоров 1982, с. 331, 332]. Таким образом, мифопоэтическая система авангарда опрокинута в глубины мифомышления человечества. И в соотнесении с естественно-научными открытиями начала века, а также с метафизическими представлениями эпохи гуманистика являла собой подлинный пространственно-временной колодец.

Рождение массовидного тела сопровождалось появлением ряда сопутствующих смыслообразов, одним из которых было понятие очищения. Вначале «чистка» была метафорической (очищение от «грязи» прежних времен), затем обрела бытовое преломление («Рассказ литейщика...»), потом – моральное («Баня») и, наконец, превратилась в идеологическую акцию – ведь массовые чистки могли практиковаться только по отношению к массовому же телу. На вопрошание индивидуального сознания: «Дано мне тело – что мне делать с ним, / Таким единым и таким моим?» история готовила

ответ: «Страна Советов, чисть себя – нутро и тело...» Итак, требовалось расчистить все: мир, время, землю, вселенную. Вначале – себя («Я себя под Лениным чищу»), потом – других. (Гигиенические постулаты «ассенизатора и водовоза» нового мира убедительно рассматривает С. Семенова в специальной статье [Семенова 2001, с. 206–207].)

Может быть, не случаен в рассматриваемом контексте и пафос детских стихов К. Чуковского – иначе как объяснить, что интимнейшая, в сущности, процедура гигиены тела вдруг обретает трагедийный масштаб и статус новой мифологии. В этот же ряд встает и интересная публикация с описанием литературно-бытовой подоплеки «Мойдодыра» [Гаспаров 1992]. Но именно тот факт, что «Мойдодыр» оказался памфлетом на футуристов, удостоверяет его глубокую символичность. Скорее всего, этот сюжет действительно не случаен – образ «отмытой страны» создавали Платонов, Дейнека, Пименов (у Пименова Москва – это уже умытое «мы»); с другой стороны, в начале 1930-х к «моральному очищению всего тела нации» призывал Гитлер (цит. по: [Голомшток 1994, с. 82]). Общеизвестен так называемый режим санации, установленный в 1926 г. авторитарной властью Ю. Пилсудского, но к очищению в искусстве («асептике») призывал и испанский писатель Р. Гомес де ла Серна. «Асептическая, антихудожественная и ликующая точность» была предметом преклонения С. Дали в его «Поэзии стандарта» (1928). К гигиенизации, очищению мира, искусства, человека призывали все, эта идея была стереотипом эпохи. «Пусть искусство будет гигиеной души, подобно тому, как спорт является гигиеной физической», – заявлял теоретик чешского «Деветсила» К. Тейге (1922). К «гигиенизации» латиноамериканского искусства призывал в 1928 г. перуанский поэт С. Вальехо, и не только он. В этом контексте эпатажная фраза Маринетти о «войне как единственной гигиене мира» не кажется особенно шокирующей.

Гениальность мандельштамовской метафоры культуры как пучка торчащих в разные стороны смыслов осознается в перспективе дальнейшей эволюции этого ключевого образа, когда все смыслы эпохи начинают устремляться «в одну официальную точку», складываясь в некий тугий пучок коллективного единомыслия, перевязанного лентами лозунгов. Но имя этому пучку-фасции с воткнутым в него топориком было известно еще подданным великой Римской империи, атрибутика которой стала символом нового тоталитарного единомыс-

лия – фашизма. Сплочение индивидуальных волей в массовидное тело сопровождалось возникновением новой мифологии с разработанным ритуалом, в котором значимыми были такие концепты, как «мировой человек», «новый порядок», вообще – хилиастические установки. Со временем миф Великой Утопии окостенел в официальной религии тоталитаризма, а мифообраз всемогущего человека новой формации претворялся в реальном, но стандартизованном теле массы.

Обычно принято считать, что появление феномена массы на горизонте XX века описал и категоризировал в 1930 г. Х. Ортега-и-Гассет. Но Ортега был не первым. В своем «Восстании масс» он с элитарно-аристократических позиций довольно высокомерно констатировал: «Масса – это посредственность, и, поверь она в свою одаренность, имел бы место не социальный сдвиг, а всего-навсего самообман. Особенность нашего времени в том, что заурядные души, не обманываясь насчет собственной заурядности, безбоязненно утверждают свое право на нее и навязывают ее всем и всюду <...> Мир обычно был неоднородным единством массы и независимых меньшинств. Сегодня весь мир становится массой» [Ортега-и-Гассет 1993, с. 311]. Испанский философ, в сущности, лишь повторил тезисы классического труда Г. Лебона «Психология народов и масс» (1895), где ясно сказано: «Наступающая эпоха будет поистине эрой масс <...> Массы диктуют правительству его поведение, и именно к их желаниям оно и старается прислушаться <...> Общие симптомы, заметные у всех наций, указывают нам быстрый рост могущества масс и не допускают мысли, что это могущество скоро перестанет расти» [Лебон 2010, с. 177–178, 180].

Э. Толлер, автор пьесы «Человек-масса» (1921), пророчески писал:

Масса не священна!
Насилье – отец массы,
Несправедливость – ее мать...
Масса – это плененная тяга...
Масса – благочестивая вера...
Масса – чудовищная месть...
Масса – это молитвенная воля...
Масса – взрылленное поле...
Масса – сплюснутый народ.
(Перевод О. Мандельштама)

Проблема самосознания человека 1920–1930-х годов в его соотношении с массивацией всех жизненных контекстов (особенно в ее связи с идеями смерти и власти) обрела рациональное отражение не только у Х. Ортеги-и-Гассета, З. Фрейда, М. Хайдеггера, но и у многих других мыслителей. Можно упомянуть хотя бы Г. Маркузе и его популярный трактат «Одномерный человек» (1964), отличающийся крайне редуцированным социологическим подходом. Книга Э. Канетти «Масса и власть» тоже вышла в начале 1960-х, но, как признавал автор, замысел ее восходил к 1925 г. Канетти принадлежит замечательное соображение о существовании двух типов масс: открытой и ее противоположности – закрытой. «Открытая масса – это и есть масса как таковая, свободно отдающаяся своему естественному стремлению к росту» [Канетти 1997, с. 24]. «Закрытая масса отказывается от роста и делает упор на структуру. Что в ней прежде всего бросается в глаза, так это граница. Она прочно обосновывается: ограничивая себя, она создает себе место. Пространство, которое она заполняет, именно для нее предназначено <...> внутрь пространства есть специальные проходы, как угодно туда не попадешь. Граница внушает уважение. Она может быть из камня, из прочных глыб. Для ее преодоления может потребоваться акт приема в члены сообщества, может быть, придется платить за вход» [Канетти, 1997, с. 20]. По сути, это власть, во всяком случае, нечто родственное тому, что В. Паперный обозначил как «Культура Два».

Обозначенная Канетти дифференциация массы, вычленение из толпы элиты общества (власти) как концентрации феномена толпы – это серьезный прорыв в интерпретации заезженного понятия. Прорыв тем более важный, что он подкрепляется суждением такого мыслителя, как Р. Гвардини, который выделяет (1950) из «массы» некий «другой человеческий тип» – «индивиды массы»: «Верно, и раньше были многие, составлявшие бесформенную массу в отличие от высокоразвитых единиц, но они выражали лишь тот факт, что там, где единица задает ценностные нормы, в качестве ее фона и почвы должны существовать и средние люди, ограниченные повседневностью <...> Масса в сегодняшнем смысле слова – нечто иное. Это не множество неразвитых, но способных к развитию отдельных существ; она с самого начала подчинена другой структуре: нормирующему закону, образцом для которого служит функционирование машины. Таковы даже самые

высокоразвитые индивиды массы. Более того, именно они отчетливо сознают этот свой характер, именно они формируют этос и стиль массы» [Гвардини 2000, с. 197].

Таким образом, индивидуум – творец авангардной культуры – по сути, никуда не исчезает, он просто превращается в свою противоположность – уничтожающего его «вождя», берущего на себя роль культурного героя, который выражает себя через массу и реализует себя в ней. Р. Гвардини отмечает: «...Главная особенность нынешнего вождя состоит, видимо, как раз в том, что он не является творческой личностью в старом смысле слова, то есть развивающейся в исключительных условиях индивидуальностью; он лишь дополняет безликое множество других, имея иную функцию, но ту же сущность, что и они» [Гвардини 2000, с. 197]. А личностью (коллективной) становится новое понятие: коллектив, товарищество, братство народов. Подобное превращение происходило везде и на всех уровнях. «Почти всюду в самопризнаниях экспрессионистов субъектом действия является это гипотетическое “мы”, выступающее представителем всего человечества, – пишет, например, В.В. Фадеев. – <...> Более того, переход от замкнутой позиции единичного субъекта к субъекту групповому начинает ощущаться как решающая черта нового стиля» [Фадеев 1979, с. 33].

Это новое качество человекобытия (не только социальной психологии), состояние одновременно антагонистической и гомологичной индивидуальности, внутренне противоречивой антропности. Рефлектирующий индивидуум подсознательно ощущает возникшую коллизию и уготованную ему роль жертвы – «строительной жертвы» в творящемся мифологическом ритуале сотворения нового мира, – и потому так безропотно и добросовестно исполняет выпавшую ему роль. Здесь причина смертей, самоубийств, фантастических самооговоров, носивших довольно осознанный, ролевой характер. «Самопожертвование, переходящее в жертвенность, становилось лозунгом дня» (П.М. Топер). Пытавшихся бежать судьба настигла в любом случае. Подчиненность верховной воле диктовалась чувством обреченности, стихийной жертвенности, интенсивность которой находилась в прямой зависимости от масштаба личностного самосознания. Таков был духовный комплекс эпохи 1930-х годов – назовем его «комплекс Минотавра». Сам принцип массового уничтожения связан с возникновением массовидного существования

(Massendaseinsordnung, по Ясперсу) и отрицанием суверенитета отдельной личности, индивидуальности. Именно эта ситуация порождает движение в защиту традиционных ценностей, то есть гуманизма, мира и культуры против нового варварства, вызревающего в лоне самой европейской цивилизации. При этом в лоне европейской цивилизации возникает новый фактор, отмеченный Ф. Фюре: «Чисто негативная идея “антифашизма” помогла сделать невозможное: найти нечто, что объединяло бы либеральные демократии и сталинский коммунизм» [Фюре 1998, с. 190].

Однако и идея гуманизма претерпевает любопытные трансформации. Изначально возникшая как возрожденческая апология индивидуалистического произвола, пройдя долгую эволюцию, в первой трети XX века эта идея оборачивается своей противоположностью (!) – мнимой защитой интересов массового, «маленького» человека против агрессии мифологизированного «сверхчеловека». Но тоталитарная система создается не сверхчеловеками и не вождями: само мифогенное сознание массы, ставшей единым телом, генерирует вертикально структурированный, пирамидальный образ мира, поддерживаемый парарелигиозными культурами. А верховный иерарх всегда знает свою роль. Прав был Е. Громов, когда отмечал: «Вплоть до присвоения Сталину после войны супервысшего звания генералиссимуса диктатор не подчеркивал в своем внешнем облике и поведении своего исключительного положения <...> Сталин хотел, чтобы о нем думали как о народном вожде, который не только хорошо понимает и чувствует глубинные чаяния широких масс, но и сам является их неотъемлемой частицей. Николай I, при всех своих диктаторских замашках, тоже считал себя народным царем. Им же полагал себя и его внук Александр III. Так что Сталин следовал определенной традиции российского самодержавия» [Громов 1995, с. 25]. Так «сверхчеловеком» оказывается воплощенное массовидное сознание. Поэтому прав знаменитый кинорежиссер (Ларс фон Триер), ошеломивший всех заявлением, что он мог бы увидеть в Гитлере маленького, обычного человека. В этой семиосфере основная антиномия принадлежит другой плоскости: она состоит в противостоянии агрессивного, мифологически заряженного тела толпы и беззащитного индивидуального сознания. Вот и вся подоплека «удушенного авангарда» – легкой идеи, ставшей популярной в последнее время.

С позиций же общей парадигматики сознания эпохи становится очевидным, что пресловутая «борьба за мир» представляла собой иную форму все того же агрессивного пафоса переустройства мира, о котором так пеклись оба социал-национализма (или наоборот: какая разница?), и каламбурность этого словочетания обнаруживает свой скрытый (дву-обращенный) смысл. Б. Брехт написал песню, в переводе И. Френкеля ставшую известной как «Гимн Коминтерна», центром которой была совершенно бессмысленная и в то же время агрессивная фраза: «Не страшен нам белый / Фашистский террор, – / Все страны охватит / Восстанья костер». И пусть в оригинале не было «белого фашистского террора» – в общем силовом поле главными были захват всего мира и поляризация идей. Отсюда – «левый фронт», «борьба», «единство антифашистов», «сплочение» и прочие агрессивные формы спасения мира. Конечно, тенденция к «защите мира и культуры», облеченная в форму антифашистского движения, была попыткой западного, в основном, сознания, выбраться из лабиринта тоталитаризма с поджидавшим в нем Минотавром, попыткой поиска третьего – а, по сути, второго, – альтернативного пути европейской истории. Но большинство из «левых», да и просто «неангажированных» интеллектуалов уже сделали жертвами Минотавра (случайна ли серия Пикассо?), даже не подозревая о том. Так или иначе, в общественном сознании доминировало некое особое рода двоемыслие, внутренняя раздвоенность, промежуточность или пограничность мышления. Но и «взять» (ходовое словечко) западного интеллектуала можно было только на приманку милых его сердцу ценностей традиционной гуманистической культуры, которая именно в СССР методически уничтожалась. Парадокс состоял в том, что агрессивность масс легитимировалась представителями именно авторитарной, властной культуры, – а это была именно своего рода культура.

Драматическое растворение индивидуума в массе и осознание им этого процесса ярко преломилось в творчестве и жизненном поведении перуанца С. Вальехо, поддавшегося соблазну коммунистического обетования. Автор «Человечьих стихов» и Ортега в «Дегуманизации искусства» и «Восстании масс» регистрировали один и тот же процесс, но с разных позиций. Для одного гибель индивидуума и его растворение в массе было свидетельством подлинной гуманизации социума, для другого – исчезновением человеческого в человеке и началом

дегуманизации его в процессе торжества массы, то есть того обывленного и омассовленного существования (обывания), что Ясперс обозначил слитным понятием *Massendaseinsordnung*. Правы были обе стороны, поскольку оба взгляда фиксировали реальные – только разные – аспекты одного и того же явления, двуединая трагическая полнота которого представлена как нигде в художественном мире А. Платонова. Изменившееся самосознание обрело себя в принципиально новой концепции личности в ее отношениях с миром. Ее уделом становилось ощущение мировой пустоты, заброшенности в никуда, в состояние вечной несостоятельности и потеря чувства определенности в новом составе мира. «В том-то и заключается своеобычность платоновских словоупотреблений, что они размыкают и предметы, и чувства в длительность “временищегося” бытия, лишая их материальной и идеальной законченности, погружая во что-то тягучее, тянущее и тянущееся <...> Это достигается у Платонова особым смещением лексико-семантических пластов слова, благодаря которым оно теряет свой объективирующий или субъективирующий характер и не столько называет предмет, сколько участвует в его бытии. Это придает платоновской речи своеобразную неправильность, которой достигается истинность, то есть укорененность в именуемом бытии» [*Эпштейн* 2006, с. 60, 157]. Проще сказал И. Бродский: «Он писал на языке данной утопии, на языке своей эпохи» [*Бродский*].

Список литературы

- 1 Аннинский Л. Красный век. Эпоха и ее поэты. Т. 1. М., 2009.
- 2 Батай Ж. Психологическая структура фашизма // НЛО. 1995. № 13.
- 3 Бердяев Н.А. О творческом историзме // Наше наследие. 1991. № 4.
- 4 Бродский И.А. Послесловие к «Котловану» А. Платонова. URL: http://lib.ru/BRODSKI/br_platonov.txt_with-big-pictures.html#1.
- 5 Вайскопф М. Писатель Сталин. 2-е изд., испр. М., 2002.
- 6 Гаспаров Б.М. Мой до дыр // НЛО. 1992. № 1.
- 7 Гастев А. О тенденциях пролетарской культуры // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.
- 8 Гвардини Р. Конец Нового времени // Самосознание культуры и искусства XX века. Западная Европа и США. М. – СПб., 2000.
- 9 Голомиток И. Тоталитарное искусство. М., 1994.
- 10 Громов Е. На страже имперского искусства // Страницы отечественной художественной культуры. 30-е годы. М., 1995.
- 11 Грузинов И. Имажинизма основное // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.
- 12 Гюнтер Х. Железная гармония (Государство как тотальное произведение искусства) // Вопросы литературы. 1992. № 1.
- 13 Дмитриева М. «Природа природствующая» и «природа оприродненная»: к истории термина «примитив» // Примитив в искусстве. Грани проблемы. М., 1992.
- 14 Душечкина Е. Имя дочери «вождя всех народов» // Знание – сила. 2005. № 8.
- 15 Евреинов Н.Н. Театр как таковой. Одесса, 2003.
- 16 Иванов Вяч. Два лада русской души // Вопросы литературы. 1993. № 4.
- 17 Иванов Вяч. Собр. соч. Т. II. Брюссель, 1974.
- 18 Иванов Вяч. Собр. соч. Т. III. Брюссель, 1979.
- 19 Канетти Э. Масса и власть. М., 1997.
- 20 Канетти Э. Ослепление. М., 1992.
- 21 Кандинский В.В. О духовном в искусстве // Избранные труды по теории искусства : в 2 т. Т. 1. М., 2001.
- 22 Клэйтон Д. Мейерхольд и д-р Дапертутто: гротеск Гофмана в условном театре // Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М. – Тверь, 2004.
- 23 Лебон Г. Психология народов и масс. Челябинск, 2010.
- 24 Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.
- 25 Мандельштам О. Революционер в театре // Русский экспрессионизм. М., 2005.
- 26 Надъярных М.Ф. Изобретение литературного смысла в гетеронимии Фернандо Пессоа // Культ как феномен литературного процесса. Автор, текст, читатель. М., 2011.
- 27 Ортега-и-Гассет Х. Эстетика. Философия культуры. М., 1991.
- 28 Похлебкин В. Великий псевдоним. М., 1996.
- 29 Святогор А. Биокосмическая поэтика // Литературные манифесты от символизма до наших дней. М., 2000.
- 30 Семенова С. Русская поэзия и проза 1920–1930-х годов. Поэтика. Видение мира. Философия. М., 2001.
- 31 Смирнов И. Самозванство и философия имени // Звезда. 2004. № 3.
- 32 Смирнов И. Смысл как таковой. СПб., 2001.
- 33 Стрельникова А.А. Массовые сцены в драматургии Эрнста Толлера // Художественное осмысление действительности в зарубежной литературе. Вып. 1. М., 2011.
- 34 Топоров В.Н. Сравнительный комментарий к мотиву древнеиндийской мифологии // Древняя Индия. Историко-культурные связи. М., 1982.
- 35 Троцкий Л. Литература и революция. М., 1991.
- 36 Тырышкина Е.В. Гротескное тело в лирике А. Крученых // Гротеск в литературе. Материалы конференции к 75-летию профессора Ю.В. Манна. М. – Тверь, 2004.
- 37 Уновис. Альманах. № 1. Факсимильное издание. Подготовка текста, публикация, комментарии, вступительная статья Т. Горячевой. М., 2003.
- 38 Фадеев В.В. Некоторые особенности художественного образа в лирике немецкого экспрессионизма // Мировоззрение и метод. Л., 1979.
- 39 Фюре Ф. Прошлое одной иллюзии. М., 1998.
- 40 Харджиев Н.И. Заметки о Маяковском // Новое о Маяковском. Серия «Литературное наследство». Т. 65. М., 1958.
- 41 Хренов Н.А. Зрелища в эпоху восстания масс. М., 2006.
- 42 Цветаева М.И. Пленный дух // Собр. соч. : в 7 т. Т. 4. М., 1994.
- 43 Шенталинский В. Осколки Серебряного века // Новый мир. 1998. № 6.
- 44 Эпштейн М. Язык бытия у Андрея Платонова // Вопросы литературы. 2006. № 2.