

DOI 10.22455/2541-8297-2018-9-97-123
УДК 821.161.1

Неудача как идеальная модель творческого успеха в культуре позднего русского модернизма

© 2018, Л. Ливак

Аннотация: В статье прослеживается эволюция ценностей русского модернизма, на разных исторических стадиях этой культурной формации, на примере понятия творческого успеха. Моделирование творческого успеха через неудачу рассматривается как одна из особенностей позднего периода существования русской модернистской культуры.

Ключевые слова: русский модернизм; творческий успех; культурные модели.

Информация об авторе: Леонид Ливак, профессор кафедры славистики и центра еврейских исследований, Торонтский университет, Торонто, Канада.

E-mail: leo.livak@utoronto.ca

Цитирование: *Ливак Л.* Неудача как идеальная модель творческого успеха в культуре позднего русского модернизма // Литературный факт. 2018. № 9. С. 97–123.

Растолковывая особенности литературного процесса в довоенной эмиграции поэту и американскому профессору Юрию Иваску, ранее жившему в Эстонии и плохо разбиравшемуся в тонкостях канувшего в Лету эмигрантского культурного поля с эпицентром в Париже, критик и историк литературы Владимир Вейдле писал 4 февраля 1977 г.:

Фельзен был прелестнейший человек и достойнейший, хоть и неудачливый, старатель подлинной литературы. Газданов был в литературочке удачливей (говорю о ранних его книгах), но неспособен *был и захотеть* того, чего Фельзен хотел и не достиг¹.

¹ Amherst Center for Russian Culture. Iurii Ivask Papers, Series 1, Correspondence, Box 6, Folder 65.

Сегодня подобное суждение кажется неожиданным на фоне расхожего мнения о Юрии Фельзене как о скучном писателе для немногих, особенно в сравнении с автором прогремевшего в свое время «Вечера у Клер» (1930). Однако в модернистской среде русского Парижа отношение к Гайто Газданову было изначально прохладным из-за его поверхностного кокетничанья с прустинанской тематикой и повествовательной манерой, к которым он вскоре охладел, в отличие от Фельзена, дебютировавшего в том же 1930 г. романом «Обман», положившим начало оригинальному и незаконченному нео-прустинанскому проекту². В 1930-е гг. всё более снисходительное отношение к писаниям Газданова среди русских модернистов-парижан шло вразрез с их растущим интересом к упрямому языковому и повествовательному эксперименту Фельзена, чей герой-писатель, разделяя воззрения своего создателя, отрицал ценность литературного успеха, называя свой художественный метод «творчеством через отказ»³.

Сам Газданов тоже публично умалял успех на культурном рынке как компрометирующий искусство излишней доступностью. В разгар своей славы, превознося авторов «недоступных и непонятных читательской массе», он назвал Владимира Набокова «единственным талантливым писателем “молодого поколения”» эмигрантской литературы, а затем добавил:

Я написал — «единственный талантливый писатель», это, конечно, ошибка: но не очень большая, как мне кажется. Нельзя же говорить о Фельзене, участь которого как будто предрешена. Это почетная гибель, заранее проигранная борьба одного против всех остальных; и выиграть ее невозможно. Мне хотелось бы напомнить один пример: сколько читателей знают Рильке, одного из самых замечательных поэтов и писателей Германии? Читаешь и изумляешься: как, почему это имя не известно во всем мире? Но не говоря уже о книгопродавцах, даже не все писатели его знают⁴.

Итак, снисходительно одобряя провал Фельзена на культурном рынке, Газданов одновременно разделяется с более серьезным конкурентом за внимание эмигрантских читателей, в массе своей не знающих не только Фельзена, но даже и Рильке, зато отлично

² См. сравнительный анализ прустинанской модели в романах Газданова и Фельзена: *Livak L. How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism. Madison, 2003. P. 102–134.* Подробнее о нео-прустинанском проекте Фельзена см.: *Ливак Л. «Роман с писателем» Юрия Фельзена // Фельзен Ю. Собрание сочинений. Т. 1. М., 2012. С. 3–44.*

³ *Фельзен Ю. Обман. Париж, 1930. С. 190.*

⁴ *Газданов Г. Литературные признания // Встречи. 1934. № 6. С. 261.*

знающих Набокова, в чьей литературной удаче сотрудники модернистского журнала «Числа» усматривали симптомы эстетического и духовного изъядна. Настаивая на ценности провала и замалчивая собственное преуспевание, Газданов проецирует на Набокова негативные ассоциации, связанные с успехом в культуре позднего русского модернизма и выраженные контрастом «подлинной литературы» и «литературочки» в письме Вейдле к Иваску, где успех имплицитно определяется через неудачу. Та же логика прослеживается и в оценке фельзеновского творчества в предвзятой рецензии Набокова на групповое выступление ветеранов «Чисел». Отдавая должное нео-прустианскому проекту коллеги, Набоков ревниво пародирует повествовательную манеру Фельзена, по сути объясняя творческое достижение русского прустиянца его же формальной неудачей:

Отрывок Фельзена — единственное украшение сборника. Хотя, вообще говоря, этого автора можно кое в чем упрекнуть (в том, например, что он тащит за собой читателя по всем тем осыпям, где авторская мысль сама прошла, то начиная обстраиваться, то бросая недостроенное и, наконец, с последним отчаянным усилием находя себя в метком слове, к которому читателя можно было привести и менее эмпирическим путем), это, конечно, настоящая литература, чистая и честная⁵.

Такое моделирование творческого успеха через неудачу было одной из особенностей *позднего* периода существования русской модернистской культуры, чьи мировосприятие и философия искусства претерпели качественные изменения в середине 1920-х гг. из-за разочарования большинства людей этой культурной формации в надеждах на «революцию духа» — одну из ценностных доминант раннего и зрелого модернизма. В советской России данная аксиологическая эволюция не успела полностью оформиться из-за государственного давления, уничтожившего здесь модернизм как культурную общность к началу 1930-х гг. В эмиграции же существенные сдвиги в системе модернистских ценностей четко определились уже к концу 1920-х.

Наиболее обстоятельное выражение позднемодернистского сознания мы находим в круге «Чисел», хотя переход к новой исторической ипостаси русской модернистской культуры очевиден и в литературно-критическом наследии таких оппонентов парижской группы, как Владислав Ходасевич и Владимир Набоков. Формат

⁵ Набоков В. Литературный смотр. Свободный сборник // Современные записки. 1940. № 70. С. 284.

статьи не позволяет подробно мотивировать принятую здесь периодизацию русского модернизма, чью историю я условно делю на три хронологически перекрывающихся периода — ранний (с середины 1890-х до второй половины 1900-х), зрелый (с конца 1900-х до второй половины 1920-х) и поздний (с конца 1920-х до падения Парижа)⁶. Мы ограничимся лишь тем, что проследим на примере понятия творческого успеха эволюцию ценностей русского модернизма на разных исторических стадиях этой культурной формации.

* * *

Не имея доступа к широкой аудитории из-за противостояния вскормившей их интеллигентской культуре, пионеры «нового искусства» сочетали стремление к признанию в узких модернистских кругах с порицанием рыночных отношений, что не мешало большинству «новых людей», отнюдь не брезговавших литературными заработками, искать путей к изданию своих произведений⁷. Дмитрий Мережковский усматривал в свободном культурном рынке одну из «главнейших причин упадка» современной литературы, ставшей жертвой товарно-денежных отношений: «Чем ниже потребности, удовлетворяемые книгой, тем обширнее круг читателей, тем быстрее почти волшебное обогащение людей, продавших толпе даже самый крошечный талант»⁸.

Не случайно предисловие к первому «Собранию стихов» Зинаиды Гиппиус (1904) указывало на внеположенность поэта рыночной конъюнктуре: «Книга стихов в данное время — есть самая бесцельная, ненужная вещь». Гиппиус преподносила свой сборник не как артефакт с рыночной стоимостью, а как безнадежный поиск (на «узкой вершине») читателя, способного откликнуться на мысли автора, в отношении которых «оценка величины и малости того или другого поэта <...> вопрос о силе таланта не имеет значения»⁹. При таком подходе успех представлялся обратно пропорциональным писатель-

⁶ См. обоснование этой хронологической модели: *Livak L.* In Search of Russian Modernism. Baltimore, 2018. См. также разработку концепции позднего модернизма на материале западноевропейской литературы: *Davis T.* The Extinct Scene: Late Modernism and Everyday Life. New York, 2016; *Miller T.* Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars. Berkeley, 1999.

⁷ *Рейтблат А.* Символисты, их издатели и читатели // На рубеже двух столетий. Сб. в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / Ред. В. Багно, Д. Малмстад, М. Маликова. М., 2009. С. 597–602.

⁸ *Мережковский Д.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы (1892) // Избранные статьи. Мюнхен, 1972. С. 225–226.

⁹ *Гиппиус З.* Необходимое о стихах // Лирика. М., 2000. С. 15–20.

ской популярности и доходу. Отсюда взгляд Дмитрия Filosofova на программу издательства «Скорпион», в котором вышел сборник Гиппиус, как на «культурный подвиг», поскольку «рассчитывать на успех своих изданий “Скорпион” очевидно не может», не печатая «милых нашим “интеллигентам” писателей» и не следуя вкусам «публики, этой верной служительницы пошлости»¹⁰. Отсюда же готовность Николая Минского сотрудничать в «Северном вестнике» вопреки ничтожным гонорарам, которые мог предложить протомодернистский журнал. Любови Гуревич, издателю-редактору «Северного вестника», Минский писал (15.XII.1894):

Оказывается, что и у Вас не было денег. Это, конечно, грустно, но было бы сто раз грустнее, если бы Вы, из угождения вкусам публики, хоть на иоту отступили от прежнего направления журнала. Стремиться к успеху вполне естественно, но делать это следует, лишь оставаясь верным самому себе. Приноравливаться к чужим вкусам не только позорно, но и бесполезно... Впрочем, напрасно я все это говорю Вам. Не такая Вы, чтобы идти на компромиссы. И я глубоко верю, что публика скоро поймет Ваш журнал¹¹.

Публика не поняла, и журнал обанкротился. Однако Гуревич отказалась расплатиться с редакционными долгами путем его продажи, опасаясь скомпрометировать товарно-денежными отношениями «известные идейные ассоциации», связанные с «Северным вестником»¹².

Те люди модернистской культуры, которые остро нуждались в литературном заработке, пускались в сложные теоретические построения, чтобы оправдать свое желание вырваться из узко-кружковой аудитории. Андрей Белый, к примеру, требовал «демократичности» от «нового искусства», определяя его цель как «наглядное уяснение глубин духа» путем посредничества «между глубинным пониманием немногих и плоским пониманием толпы», между «массой и избранными»¹³. До второй половины 1900-х гг. подобное культуртрегерство оставалось чисто теоретическим, так как, по словам Мережковского, «есть два средства овладеть вниманием толпы: во-первых, написать истинно-гениальное произведение. Но на это способны один или

¹⁰ Filosofov Д. Новые издания «Скорпиона» // Мир искусства. 1903. № 14. С. 153.

¹¹ Цит. по: Максимов Д. «Северный вестник» и символисты // Евгеньев-Максимов В., Максимов Д. Из прошлого русской журналистики. Л., 1930. С. 107.

¹² Гуревич Л. История «Северного вестника» // Русская литература XX века / Ред. С. Венгеров. Мюнхен, 1972. С. 260.

¹³ Белый А. Символизм как миропонимание // Мир искусства. 1904. № 5. С. 177.

двое в целом поколении, да и те работают почти всегда бескорыстно. Другое, столь же верное и более легкое: угождать низшим потребностям толпы»¹⁴. Однако контраст кружковой и рыночной форм успеха приобрел острую актуальность после 1905 г., когда «на рынке появился спрос на всё “символическое”» (Эллис), дав недавним париям доступ к широкому читателю, чреватый известностью и серьезными заработками, чем люди модернистской культуры, вопреки декларативной антимеркантильности, не преминули воспользоваться¹⁵.

В контексте входа «нового искусства» в общее русло российской культурной жизни контраст правильной и неправильной форм творческого успеха вышел на первый план критического дискурса переходного периода между ранней и зрелой стадиями модернистской культуры. Уже в 1905 г. Николай Минский указал на опасность, грозящую «служителям слова и мысли, всем нам, рыцарям духа», которых всё громче манят «в рабство к мещанам» сирены товарно-денежных отношений в искусстве, чей «новый стиль <...> торговцы поспешили превратить в моду»¹⁶. Со стремительным ростом моды на модернистскую теорию и практику чем чаще имена «рыцарей духа» мелькали в массовой и интеллигентской печати и в нарочито коммерческих издательствах, тем настойчивее носители модернистских ценностей компенсировали свой практический меркантилизм теоретической апелляцией к антирыночной модели успеха. «Декаденты кормят всех», — констатировал Сергей Ауслендер в 1908 г.:

Отдельные имена имеют строго определенную рыночную ценность: лекции Белого столько-то; Чулкова столько-то; стильный вечер новой музыки и поэзии столько-то. Был в прошлом году один момент, когда все, что таилось в далеких пещерах декадентской уединенности вдруг вышло на улицу <...> Священные имена опошлили на концертных программах и стали достоянием улицы <...> Надо сокрыть зажженные светы в катакомбах <...> Нельзя открывать истинного лика, пока не настанет час настоящего признания, настоящей победы, которая будет учитываться не количеством гонораров <...> Этот час придет, хотя, может быть, он еще и не так близок, как это кажется слишком увлекающимся видимыми признаками внешнего успеха.¹⁷

¹⁴ Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях. С. 225–226.

¹⁵ Иванов Г. Стихи в журналах, издательства, альманахи, кружки в 1915 г. // Аполлон. 1916. № 1. С. 60; Эллис. Наши эпигоны // Весы. 1908. № 2. С. 65–66. См. также: Рейтблат А. Символисты, их издатели и читатели. С. 603–606; Рейтблат А. Издательства нового типа // Книга в России, 1895–1917 / Под общ. ред. И. Фроловой. СПб., 2008. С. 230–231; Шерих Д. Издательство «Шиповник» // Там же. С. 165–166.

¹⁶ Минский Н. Религия будущего (Философские разговоры). СПб., 1905. С. 281, 283–284.

¹⁷ Ауслендер С. Из Петербурга // Золотое руно. 1908. № 2. С. 65–67.

Будучи общим местом модернистского критического дискурса конца 1900-х гг., подобные высказывания обычно сводились к постулированию необходимого ухода истинных художников из национального культурного поля, а также их размежевания («дифференциации») с модернистами, достигшими рыночного успеха и тем скомпрометировавшими себя. Данная логика ужесточалась в зависимости от популярности автора, сводясь к противопоставлению свободного культурного рынка — под кодовыми названиями «толпа», «масса» и «мещанство» — «аристократам духа», которым следовало уйти в «катакомбы» или на «эзотерические высоты», чтобы там создавать артефакты для потребления в узком кругу, единственно способном по достоинству оценить «русский “модернизм” как духовную пищу *немногих*»¹⁸.

Следует подчеркнуть, что через эту идеальную модель литературного успеха, характерную как для раннего, так и для зрелого модернизма, — разница здесь лишь в растущей интенсивности антирыночной риторики¹⁹, — красной нитью проходит *желание* успеха, будь он в форме утопической надежды на теургическую силу искусства, способного преобразить мир и сделать из массового читателя избранника духа, или в форме узко-кружкового признания внутри модернистской общности. Причем стремление к успеху через келейное признание, отражающее и рационализирующее малотиражную экономику модернизма, порождает феномен искусственных ограничений на распространение печатной продукции (так, Владимир Гиппиус не продает свой поэтический сборник «Песни» <1897> через книжные магазины и запрещает его рецензировать)²⁰. А профанные формы успеха дают пищу для критических размышлений и частных перетолков, превращающих в корыстных графоманов и духовных мещан не только удачливых новичков модернистской культуры типа

¹⁸ Эллис. Еще одна корона // Весы. 1908. № 6. С. 62–63; Кризис современного театра // Весы. 1908. № 9. С. 65. См. также: *Рейтблат А.* Взаимоотношения авторов и издателей // Книга в России, 1895–1917. С. 445–446.

¹⁹ Стоит сравнить приведенные высказывания Минского, Ауслендера и Эллиса с характеристикой, данной Осипом Мандельштамом времени его вхождения в модернистскую культурную общность: «Всё волнение века передавалось мне. Кругом перебежали странные токи — от жажды самоубийства до чаяния всемирного конца. Только что мрачным зловонным походом прошла литература проблем и невежественных мировых вопросов, и грязные, волосатые руки торговцев жизнью и смертью делали противным самое имя жизни и смерти. То была воистину невежественная ночь! Литераторы в косоворотках и черных блузах торговали, как лабазники, и богом, и дьяволом, и не было дома, где бы не бренчали одним пальцем тупую польку из “Жизни человека”, сделавшуюся символом мерзкого, уличного символизма» (Шум времени // Мандельштам О. Сочинения. Т. 2. М., 1990. С. 40–41).

²⁰ Лавров А. Брюсов и Иван Коневской // Русские символисты. Этюды и разыскания. М., 2007. С. 100.

Леонида Андреева, но и ее ветеранов²¹. Федор Сологуб, чей роман «Мелкий бес» получил широкую известность после выхода отдельной книгой (1907), особенно часто служит негативным примером литературного преуспевания, ставящего «рыцаря духа» в один ряд с вулгаризаторами модернистских ценностей Анастасией Вербицкой и Михаилом Арцыбашевым²².

Сам по себе «честный заработок “литературный”», как Александр Блок называл свое сотрудничество в массовой печати²³, не порицался в модернистской среде. Порицалось отсутствие «дифференциации» между меркантильной халтурой и истинным творчеством. Черта здесь проводилась крайне субъективно и зачастую полемически. Так, Мережковский не видел противоречия в одновременном сотрудничестве в газете короля фельетонистов Власа Дорошевича «Русское слово» и в малотиражных модернистских журналах, где он исходил желчью по адресу «толпы», «мещан» и «грядущего хама», для которых писал в «Русском слове»²⁴. Не видел в подобном прагматизме никакого противоречия и Валерий Брюсов. Газетная деятельность Мережковского была для Брюсова менее значима, чем их философские и эстетические разногласия о «новом искусстве». Впрочем, и они не мешали редактору «Весов» причислять Мережковского к «великому (хотя и малому числом) масонству людей истинной культуры <...> Как член этой общины, Мережковский всегда был и остается, может быть, против своей воли, союзником тех, кто понял и оценил сделанное в конце прошлого века такими знаменосцами, как Ницше, Ибсен, Мэтерлинк, Уайльд»²⁵.

Однако выход к широкому читателю мог послужить и поводом к полемическим нападкам в ходе литературной борьбы внутри модернистской культурной формации. Когда сотрудник «Русского слова» и «Весов» Андрей Белый раскритиковал стихи Константина Бальмонта, чья широкая популярность не могла не отразиться отри-

²¹ Чуковский К. Спасите! (1907) // Собрание сочинений. Т. 6. М., 2002. С. 486–488; Нат Пинкертон и современная литература (1908) // Книга о современных писателях. СПб., 1914. С. 65–66; О Леониде Андрееве // Лица и маски. СПб., 1914. С. 56–62.

²² Иванов-Разумник Р. Русская литература от семидесятых годов до наших дней. Берлин, 1923. С. 371, 378–379, 382; Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой 1938–1941. М., 1997. С. 136–137; Чуковский К. Больничные записки (март 1968) // Дневник 1930–1969. М., 1997. С. 427–428.

²³ Из письма Д. Философову от 2.X.1909 (Из эпистолярного наследия Александра Блока // Лавров А., Гречишкин С. Символисты вблизи. Статьи и публикации. СПб., 2004. С. 283).

²⁴ Динерштейн Е. Иван Дмитриевич Сытин и его дело. М., 2003. С. 148–150. См. также запись от 22.III.1922: Чуковский К. Дневник 1901–1929. М., 1997. С. 199.

²⁵ Брюсов В. Д.С. Мережковский (1907) // Далекое и близкое. Статьи и заметки о русских поэтах от Тютчева до наших дней. М., 1912. С. 57.

цательно на модернистской рецепции многоречиво перепевавшего себя поэта, последний назвал обидчика «литературным проституттом», «пишущим из-за денег» и одним своим присутствием порочащим «Весы»²⁶. Другой сотрудник «Весов», Эллис, имевший больше права, чем Бальмонт, попрекать коллег выходом на свободный рынок, тоже рассматривал эстетические разногласия с Белым, похвалившим пьесу Леонида Андреева «Жизнь человека», через призму его сотрудничества в коммерческой печати (в данном случае в «газетке» «Литературно-художественная неделя»), что обесценивало в глазах Эллиса «все наши беседы о строгом и чистом символизме»²⁷. Белый оправдывался тем, что лишь «для тактики <...> писал чаще, чем следует, в газетах», дабы нести модернистские ценности в массы. Он переживал возможное отлучение от «Весов» как угрозу «изгнания из литературы», потому что «я останусь без возможности высказываться, имея лишь теперь “Русское слово”»²⁸.

Иными словами, подобно Мережковскому, Белый не воспринимал «хлебную» немодернистскую печать как место для полноценного самовыражения и дорожил сотрудничеством в модернистских изданиях, чьи низкие гонорары компенсировались их культурным престижем²⁹. Оставаясь в «Весых», Белый удерживал за собой видное место в модернистской общности как единственно способной по праву оценить его талант и увенчать писателя желанным признанием, противоположным успеху Игоря Северянина, сосланного на периферию модернистской формации за принадлежность к «людям газеты», как выразился Николай Гумилев, для которого рыночная удача эгофутуриста ознаменовала «расширение границы искусства» путем «нового вторжения варваров, сильных своей талантливостью и ужасных своей небрежливостью»³⁰.

²⁶ Письмо В. Брюсову от 30.VIII/12.IX.1907 (Переписка с К.Д. Бальмонтом. 1894–1918 / Ред. А. Нинов, Р. Щербаков // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. М., 1991. С. 188).

²⁷ *Лавров А.* Эллис в «Весых» // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003. С. 312.

²⁸ Письмо Эллису от II.1908 (*Лавров А.* Андрей Белый. Разыскания и этюды. М., 2007. С. 420).

²⁹ Ту же тактику мы находим у Бориса Садовского, чье самоутверждение в модернистской культуре идет через публикацию в престижном, но убыточном издательстве «Мусагет», куда он предлагает свою монографию о Фете в следующих выражениях (11.X.1913): «Мне важно, чтобы издал ее именно Мусагет и чтобы Вы не сомневались, как мало значит для меня материальная сторона дела в данном случае, я готов удовольствоваться каким угодно гонораром. В крайнем случае, откажусь совершенно от денег, только бы книга была издана прилично, изящно, хорошо» (цит. по: *Рейтблат А.* Издательства нового типа. С. 268).

³⁰ *Гумилев Н.* Письмо о русской поэзии // Аполлон. 1914. № 1–2. С. 123–124.

Контраст узко-кружкового (желанного) и широкого (компрометирующего) творческого успеха удерживается в центре системы модернистских ценностей до второй половины 1920-х гг. Он является, к примеру, логическим стержнем концепции «гамбургского счета» в одноименном сборнике статей Виктора Шкловского (1928): «Все борцы, когда борются, жулят и ложатся на лопатки по приказанию антрепренера <...> Здесь <в Гамбурге> устанавливаются истинные классы борцов, — чтобы не исхалтуриться. Гамбургский счет необходим в литературе»³¹. Тот же контраст содержится в характеристике, данной двумя годами ранее Мариной Цветаевой Владимиру Маяковскому. Цветаева противопоставляет рыночную стоимость искусства, «славу», его истинной цене, известной творцу и от рыночного спроса не зависящей. Она одобряет Маяковского за кажущуюся ей способность не путать литературную продукцию, рассчитанную на широкую публику, с истинным искусством:

Славу, у поэта, я допускаю как рекламу — в денежных целях. Так, лично рекламой брезгуя, рукоплещу — внемерному и здесь — масштабу Маяковского. Когда у Маяковского нет денег, он устраивает очередную сенсацию <...> Идут на скандал и несут деньги. Маяковскому, как большому поэту, ни до хвалы ни до хулы. Цену себе он знает сам. Но до денег — весьма. И его самореклама, именно грубостью своей, куда чище попугаев, маргышек и гарема Лорда Байрона, как известно — в деньгах не нуждавшегося.³²

Ко времени написания этих строк проблема успеха приобрела новый, политический оттенок, поскольку в советской России сервизм превратился в источник преуспевания на культурном рынке. Если в 1912 г. авторы «Пощечины общественному вкусу» расчищали себе место в модернистской культуре, огульно обвиня конкурентов в меркантилизме («<Им> нужна лишь дача на речке. Такую награду дает судьба портным»)³³, десять лет спустя подобная «дифференциация» истинной и профанной форм успеха звучала ханжески в устах футуристов, лебезивших перед государством-меценатом. Людей модернистской культуры не могли не покоробить рассуждения Николая Асеева о том, как «наименее связанные преемственностью традиций, а также и наименее заинтересованные в сохранении их, как “свободной торговли” произведениями “духа”, футуристы бли-

³¹ Шкловский В. Гамбургский счет. СПб., 2000. С. 152.

³² Цветаева М. Поэт о критике // Благонамеренный. 1926. № 2. С. 94–125.

³³ Бурлюк Д., Крученых А., Маяковский В., Хлебников В. Пощечина общественному вкусу // Марков В. Манифесты и программы русских футуристов. Мюнхен, 1967. С. 51.

же других подошли к заданиям Октября»³⁴. Владислав Ходасевич усматривал в подобной спекуляции антирыночным пафосом ради материальных благ не только постыдный меркантилизм, идущий вразрез с идеальной моделью успеха, но и крах святая святых модернистской культуры — надежды на «революцию духа»: «Надо быть Троцким, надо быть Зиновьевым, надо быть последним мещанином, а не революционером, — писал он из Берлина Максиму Горькому (28.VI.1923) о литераторах, преуспевших при советской власти, — чтобы не брезгать такими людьми, а желать их “использовать”. Впрочем, чего и ждать от людей, желающих сделать политическую и социальную революцию — без революции духа. Я некогда ждал — по глупости»³⁵.

Однако в модернистской иерархии успеха даже политическая спекуляция культурными ценностями в надежде потрафить государству-меценату стояла выше более традиционной формы литературного преуспевания через кошелек массового читателя. Дмитрий Святополк-Мирский так охарактеризовал современную литературу в 1926 г.:

Подлинные, сложившиеся мастера, не застывшие в подражании себе, но продолжающие работать и развиваться: Мандельштам, Цветаева, Пастернак; из младших (по работе), вероятно — Бабель. Подлинные мастера, но застывшие в подражании себе, и к тому же «перед властью покорные рабы» и спецы поэзии: Маяковский, Асеев, может быть Тихонов <...> Подлинно талантливый и умный, но лишенный всякого «внутреннего содержания», журналист, к тому же «раб перед властью», и, что хуже, перед потребителем: Эренбург³⁶.

Сам Илья Эренбург постоянно жаловался в это время на модернистскую критику, зачислившую его в нижайший ранг писателя, не просто стремящегося к «честному заработку “литературному”» (Блок), что модернисты и раньше не находили зазорным, но выдающего халтуру за настоящее искусство или же не понимающего разницы между ними. Так, Марии Шкапской Эренбург сообщал (3.XI.1924) о критических отзывах на свой последний роман «Любовь Жанны Ней»: «“Жанну” все ругают и крестят меня Вербицкой. Что мне делать? Заказать соответствующую юбку? Отравиться на

³⁴ Асеев Н. Художественная литература // Печать и революция. 1922. № 7. С. 73.

³⁵ Ходасевич В. Собрание сочинений. Т. 4. М., 1997. С. 460–461.

³⁶ Святополк-Мирский Д. О нынешнем состоянии русской литературы // Благонамеренный. 1926. № 1. С. 93.

могиле Генриха Гейне?»³⁷ В письме Эренбурга к Евгению Замятину (18.I.1925) еще четче просматривается традиционный модернистский контраст двух типов творческого успеха — рыночного и узко-кружкового:

Несмотря на плодовитость, тиражность и прочее, я теперь в достаточной мере растерян. «Жанну» ругают напрапалую все. Пока это шло только по линии политической, напостовской, я хранил спокойствие. Но на днях я прочел в вашем журнале отзыв Каверина и усомнился. Действительно ли это *настолько* плохо? Что же я и вправду только «Вербицкая в штанах»? «Русский современник», видимо, думает именно так (Тынянов, некая Рашковская, Шкловский, Каверин) <...> От универсальности нападок, повторяю, растерялся³⁸.

Политические связи с государством не противоречили бы идеальной модели успеха в зрелой модернистской культуре, выступи государство незаинтересованным меценатом. Именно такую картину рисует в 1922 г. Осип Мандельштам, согласно которому в России «намечается органический тип новых взаимоотношений, связывающий государство с культурой наподобие того, как удельные князья были связаны с монастырями. Князья держали монастыри для *совета*. Этим всё сказано. Внеположность государства по отношению к культурным ценностям ставит его в полную зависимость от культуры»³⁹. Но при явном несоответствии этой фантазии фактическим взаимоотношениям между государством и художником в СССР — и особенно физическому исчезновению здесь, к началу 1930-х гг., модернистской общности, в чьи прерогативы входила оценка писателей на фоне идеальной модели творческого успеха, — некогда компрометирующий рыночный спрос, теперь подконтрольный государственной идеологии, стал приобретать положительное значение для неэмигрировавших ветеранов модернистской культуры.

«О, торопливые, рабские ухватки глупого практицизма! — записывает Лидия Гинзбург в 1932 г. — Уберечься трудно. Нужно слишком много денег. У нас на этот счет развито фатовство. Людей, зарабатывающих 120 рублей в месяц, не уважают. Мы хвастаем гонорарами как последним неверным знаком признания. Все-таки — это рвачество *par dépit* <как вызов — Л.Л.>. Ситуация не позволяет двигаться по той линии, где у человека расположены мысли, цен-

³⁷ Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908–1930 / Ред. Б. Фрезинский. М., 2004. С. 366.

³⁸ Эренбург И. Дай оглянуться. С. 392.

³⁹ Мандельштам О. Слово и культура // Цех поэтов. 1922. № 1. С. 83–84.

ности, самолюбие»⁴⁰. Другое подтверждение вынужденной эволюции понятия успеха среди бывших людей модернистской культуры мы находим в мемуарах Эммы Герштейн, повествующей о том, как Мандельштам, сделав запись на полях первого издания блоковской поэмы «Возмездие», «гордым жестом подал мне книгу, говоря: — Вот, можете ее продать. Любой букинист даст... 50 рублей!» Там же мы узнаем, что 500 рублей, которые директор Государственного литературного музея Владимир Бонч-Бруевич предложил поэту за рукописи, оскорбили Мандельштама, усмотревшего в подобной сумме слишком низкую оценку своего творчества в официальной литературной иерархии, которая, казалось бы, его не должна была беспокоить⁴¹.

В основном авторы, сложившиеся на ранней и зрелой стадиях модернистской культуры, продолжали противопоставлять келейный успех широкой известности. Но если для эмигрировавших в зрелом возрасте эта формула осталась непреходящей, то среди живущих в СССР сталинский культурный рынок видоизменил признаки творческого успеха, отныне измерявшегося материальными благами, исходящими от государства. Эмигрант Алексей Ремизов до конца жизни настаивал, что не является профессиональным писателем и не стремится печатать написанное, так как его произведения доступны немногим⁴². Однако он издавался чаще многих других изгнанников-модернистов (по-русски и на иностранных языках), благодаря умению находить издателей и переводчиков, и легко оскорблялся редакторскими отказами, приписывая их невниманию к своему литературному статусу, то есть отрицанию своего творческого успеха, который Ремизов определял как узко-кейный⁴³. Сравним это с «неистойвой яростью», в которую пришла Анна Ахматова, когда в эвакуации ей «почудилось, привиделось, приснилось, будто один врач намерен отправить ее в обыкновенную больницу, и была очень довольна, когда, усилиями друзей, ее положили в тамошнюю “кремлевку”»⁴⁴. Лидия Чуковская объясняет такое поведение самооценкой Ахматовой как поэта (эпизод начинается с того, что Ахматова

⁴⁰ Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб., 2002. С. 107.

⁴¹ Герштейн Э. Мемуары. СПб., 1998. С. 27, 44.

⁴² Ремизов А. Писатель (из книги «Иверень») // Избранное: Повести. Литературные силуэты. Воспоминания. М., 1992. С. 287–289.

⁴³ Резникова Н. Огненная память. Воспоминания о Алексее Ремизове. Беркли, 1980. С. 88, 120–121, 123, 125; Livak L. Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Interwar France: A Bibliographical Essay. Montreal, 2010. P. 313–317; Lossky B., Sinany H. Bibliographie des oeuvres d'Alexis Remizov. Paris, 1978; см. также: Алексей Михайлович Ремизов: Библиография (1902–2013) / Авт.-сост. Е. Обатнина, Е. Вахненко. СПб., 2016.

⁴⁴ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 2: 1952–1962. М., 1997. С. 275–277.

порицает усилия друзей устроить Пастернака в больницу ЦК как оскорбительные для высокого звания поэта). Итак, Ремизову важно подчеркнуть свой статус писателя для немногих при постоянной, но умалчиваемой заботе о рыночном преуспевании. Ахматовой же важно знать, что она признана государством-меценатом как высшей рыночной инстанцией, подтверждающей творческий успех, но при этом она противопоставляет себя властям и порицает проявления государственного признания в отношении к другим поэтам, которых ценит.

Как в эту историю трактовки творческого успеха вписывается поздний модернизм, к которому Ахматову и Ремизова трудно отнести, не столько даже из-за исчезновения модернизма как культурной общности в месте проживания Ахматовой, сколько из-за отсутствия у обоих писателей заметной эволюции в эстетике и мировоззрении, которые у них полностью сложились к началу 1920-х гг.?

* * *

Как уже упоминалось, культура позднего модернизма привнесла качественные изменения в концепцию творческого успеха. Если на предыдущих исторических этапах успех связывался с вниманием узкого круга ценителей, то новая модель, сложившаяся параллельно эстетическому самоутверждению последнего поколения русских модернистов, родившихся в основном в 1894–1905 гг., ставила во главу угла отказ от литературы и белую страницу, объявив неудачу высшим проявлением творческой личности. Хотя предпосылки данной модели существовали и ранее (например, в литературной теории Василия Розанова и в практике Александра Добролюбова), доминантной она стала лишь в последнее десятилетие существования русского модернизма как культурной общности. Отчасти эта модель успеха была обязана своим видным местом в позднемодернистском сознании сближению младших писателей-эмигрантов, впоследствии вошедших в группу «Чисел», с послевоенным поколением французских модернистов⁴⁵, создавших миф об Артюре Рембо как о гениальном поэте, намеренно не реализовавшемся в литературе. Однако решающей для смены моделей успеха, безусловно, была эволюция всей системы ценностей русского модернизма из-за фрустрации уто-

⁴⁵ Ливак Л. «Героические времена молодой зарубежной поэзии». Литературный авангард русского Парижа (1920–1926) // Ливак Л., Устинов А. Литературный авангард русского Парижа, 1920–1926. История. Хроника. Антология. Документы. М., 2014. С. 11–142.

пических ожиданий, связанных с революционным взрывом конца 1910-х и начала 1920-х гг.

Так, в серии статей, берущих отправной точкой крах надежд на эсхатологическую «революцию духа», которая сделала бы «поэтов будущего — естественными и единственными правителями свободных народов», редактор «Чисел» Николай Оцуп определил отказ от литературы как самый честный для творческой личности жест в ответ на давление рыночной экономики в эмигрантской подсистеме и государства в советской подсистеме русского культурного поля. Раз «общество оставляет поэту лишь право быть нищим и изворачиваться по мере сил», отстраняя его «от всего или от очень многого в “нелитературной”, в живой жизни», и надежды на выход из этого положения больше нет, создателю культурных ценностей остается либо унижаться перед меценатом, — которым может выступать как частное лицо, так и государство, — либо последовать примеру Рембо, бросившего литературу, потому что он «просто не хотел побираться»⁴⁶. Оцуп выстраивает свою аргументацию на отрицании художественного творчества как духовного подвига, десакрализуя бывший символ веры модернистской культуры. Вера в теургическую силу искусства пересоздать мир и человека — одна из доминантных ценностей раннего и зрелого модернизма — отошла на культурную периферию вместе с надеждой на «революцию духа», что не замедлило сказаться на самосознании людей позднемодернистской формации. Трудно, например, представить себе следующее утверждение Оцупа в каком бы то ни было модернистском журнале 1900-х или 1910-х гг.:

Дело не в читателе и не в стихах, дело — в идее. В идее, будто искусство — венец творения. Будто служить ему надо любой ценой. <...> Но знаю, что есть и другой подвиг — отказ от искусства навсегда или на время, если то, во имя чего отказался, — может быть названо «жизнью» или «волей к жизни». Ужасно, что Рембо, поэт почти гениальный, бросил писать стихи. Но — праведно, потому что быт поэта (нищенство, попрошайничество) был невыносим для его гордости. <...> «Пишите прозу, господа». Нет, ничего не пишете, — ни прозы, ни стихов. Или будьте готовы ничего не писать. <...> Современные стихотворцы могут утешиться — нет такой поэзии, за которую стоило бы заплатить жизнью⁴⁷.

⁴⁶ Оцуп Н. О поэзии и поэтах // Числа. 1932. № 6. С. 134–135.

⁴⁷ Оцуп Н. Из дневника // Числа. 1934. № 10. С. 200–201.

Тот же идеал ухода а ля Рембо — именно идеал, так как практически никто из поздних модернистов литературу не оставлял, лишь декларативно за то ратуя («Ничего не пишите <...> или будьте готовы ничего не писать»), — культивируется в размышлениях Бориса Поплавского, превозносящего отказ от литературы как единственно возможную форму творческого успеха в современном культурном поле, где даже узко-кружковое писание отдает литературной амбицией, а значит литературой как общественным институтом, опошляющим рыночными отношениями духовную жизнь творца. Одно из программных выступлений Поплавского в «Числах» позволяет проследить эволюцию концепции успеха в разных исторических ипостасях русской модернистской культуры. На первый взгляд, статья Поплавского следует логике упоминавшегося выше предисловия к первой книге стихов Зинаиды Гиппиус, играя на руку оппонентам «Чисел», попрекавшим сотрудников журнала регрессией в ранний модернизм. Упрек был несправедлив: выводы Поплавского шли вразрез не только с мировоззрением Гиппиус, мало изменившимся с начала века, но и со взглядами многих литераторов, подобно ей продолжавших писать в 1930-е гг., но эстетически сложившихся уже в культуре зрелого модернизма.

«Искусство, — начинает Поплавский, — это частное письмо, отправленное по неизвестному адресу. Письмо, которому “может повезти”, которое может дойти до человека, которого можно было бы любить, с которым можно было бы дружить, собрав которых сладко было бы умереть вместе»⁴⁸. Дальше, однако, следует подмена былого модернистского стремления к кружковому успеху отрицанием литературы как таковой: «Но между ними не нужно уже искусства, не нужно книг и журналов, не нужно прессы. Ибо в повороте головы, в манере завязывать галстук, в тоне, главное, в тоне — больше человека, чем во всех его стихах». Таким образом, литература уступает место иной творческой практике — эстетически значимому поведению, *жизнетворчеству*, которое Владислав Ходасевич незадолго до того описал на материале раннего модернизма⁴⁹. Для Поплавского и его окружения традиция *жизнетворчества* в русском модернизме была опосредствована поведенческим кодом французских дадаистов и сюрреалистов, включавшим теорию и практику групповых

⁴⁸ Поплавский Б. О мистической атмосфере молодой литературы в эмиграции // Числа. 1930. № 2–3. С. 309.

⁴⁹ Ходасевич В. О символизме // Собрание сочинений. Т. 2. М., 1996. С. 173–177; Конец Ренаты // Там же. Т. 4. М., 1997. С. 7–18.

самоубийств как формы ухода из литературы⁵⁰, на что и намекала фраза «умереть вместе» (трагическая смерть поэта в 1935 г. была вписана знавшими его литераторами в серию таких авангардистских уходов)⁵¹.

Если искать в статье Поплавского не запоздалый всплеск морбидного «декадентства» начала века, а эволюцию ценностей модернистской культуры, нельзя не обратить внимание на мутацию идеальной модели успеха, который теперь определяется через неудачу и белую страницу. На практике эта модель подталкивает Поплавского и его коллег по «Парижской школе» — термин, пущенный в оборот в той же статье, — к нарочито документальной эстетике утрированно дневниковой и автобиографической поэзии и прозы (Ходасевич, разделявший позднемодернистское мироощущение своих оппонентов, был более последователен в переходе от художественной литературы к документально мотивированным творческим жанрам критики и литературной истории). Итак, Поплавский, один из самых известных поэтов-эмигрантов своего поколения, пишет, что «удаваться и быть благополучным — греховно и мистически неприлично». Более того, «мысль о зрителе порождает литературное кокетство. Хочется быть красивым и замечательным. Конец. Эстетика. Пошлость. Литературщина». Из чего следует, что «самое прекрасное на свете “Быть гением и умереть в неизвестности”»⁵². Последняя фраза привязывает позднемодернистскую модель успеха к мифу Рембо, чье эхо мы узнаем и в ответе Поплавского на анкету «Что вы думаете о своем творчестве?»:

Литературная халтура всех аспектов, всякая уступка публике есть измена духовной муке <...> Так между страхом духовной смерти и страхом публики, сознание доходит до глубочайшего отвращения от литературы <...> Но только бы выразиться, выразиться. Написать одну «голую» мистическую книгу <...> и уехать, поступить в солдаты или в рабочие <...> Защититься презрением и молчанием⁵³.

Главный теоретик «Чисел» Георгий Адамович, для которого ценность творческой неудачи была аксиоматичной («Литература не творится в торжестве и успехах»⁵⁴), осуждал чрезмерную литературную амбицию Поплавского, который не только не бросал писать сти-

⁵⁰ Livak L. The Place of Suicide in the French Avant-Garde of the Interwar Period // The Romanic Review. 2000. Vol. 91. № 3. P. 245–259.

⁵¹ Livak L. How It Was Done in Paris. P. 80–89.

⁵² Поплавский Б. О мистической атмосфере. С. 309, 311.

⁵³ Поплавский Б. Литературная анкета // Числа. 1931. № 5. С. 287.

⁵⁴ Адамович Г. Мысли и сомнения: о литературе в эмиграции (1932) // Литературные заметки. Т. 2. СПб., 2002. С. 12.

хи (как, впрочем, и сам Адамович), но открыто заявлял о желании, подобно Рембо, «выразиться» в «гениальной» книге и лишь затем отвернуться от литературы, таким образом оставляя за собой шанс на удачу в более традиционном смысле, — ведь венок «гениальности» плетет читательская аудитория, вопреки декларативному отказу Поплавского от профанной «мысли о зрителе». Отсюда замечание Адамовича: «Упрек самый существенный, который Поплавскому надо сделать, это что он своей истерической, чисто женской болтливостью и предает и выдает те “высокие тайны”, которым хочет служить. Ему надо бы помолчать, посомневаться, подумать»⁵⁵.

Не находя практического применения, идеал белого листа, тем не менее, становится важным оценочным критерием в критическом дискурсе позднего модернизма. Возьмем, к примеру, неприязнь Адамовича к целому ряду писателей, эстетически сложившихся на ранней и зрелой стадиях модернистской культуры, от Розанова до Цветаевой. О Розанове, пошедшем дальше других как в критике литературных институций, так и в «документальной» эстетике, дорогой позднему модернизму, Адамович писал:

Розанова многие в наши дни разлюбили. Признаюсь, что я — один из этих «многих» <...> Розанов, в конце концов, все-таки писатель без тайны, без божественного дара умолчания <...> Есть ведь на высотах мысли нечто подлинно «несказанное». Об этом между писателем и читателем существует круговая порука: «помолчим». Розанов не выдержал. Нарушил молчание, попытался всё уложить в слова⁵⁶.

Цветаева же грешила тем, что не смогла преодолеть тягу к вызывающему экспериментаторству и металитературности, типичным для зрелого модернизма, но порицаемым в позднемодернистской культуре, которая видела в них признаки литературного тщеславия. «Это архивчерашняя поэзия», — подвел итог Адамович в своей рецензии на поэтический сборник Цветаевой:

⁵⁵ Адамович Г. «Числа». Книга четвертая (1931) // Литературные заметки. Т. 1. СПб., 2002. С. 464.

⁵⁶ Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1927. № 207, 16 янв. С. 1–2. Здесь уместно указать на эстетическую отсталость «провинциала» Юрия Иваска от модернистов-«парижан», которые уже отошли от Розанова, когда тот достиг пика популярности среди молодых русских литераторов в Эстонии, где, по воспоминаниям Иваска, считалось хорошим тоном «писать только так, как он <Розанов> писал» (*Иваск Ю.* Повесть о стихах. Нью-Йорк, 1987. С. 93; сообщено Г. Обатнинным). Не удивительно, что спустя много лет Владимир Вейдле должен был втолковывать Иваску иерархию ценностей поздней модернистской культуры.

Эти истерически-экстатические вскрики, эта судорожная речь, напоминающая отчетливей всего предрассветные, слегка хмельные, городские, богемно-литературные разговоры и признания, эта прихотливейшая постановка тем <...> Покончим с иллюзией будто бы «трудность» цветаевского искусства является доказательством его значительности и глубины <...> Цветаева не так глубока и сложна, чтобы за ней трудно было следовать, — если бы только она своим пифийством не кокетничала⁵⁷.

Понося языковой и просодический иконоклазм как форму литературного кокетства, Адамович не договаривает того, что и без слов ясно в его окружении: только отказ от литературной амбиции и от вытекающего из нее стремления к успеху, будь он келейным или рыночным, является наивысшей эстетической ценностью. Той же логике следует описание позднемодернистской культурной общности в эмиграции, данное в «Числах» Юрием Терапиано. Причем и здесь особое внимание уделяется определению творческой удачи через провал («Не знаю», «не умею», «не могу об этом говорить»), поднимающий престиж писателя-модерниста при помощи заранее уготовленного фиаско, какой бы ни была его читающая аудитория:

В Париж, волей судьбы, переместился центр — не русской жизни и не русской литературы, конечно, но некоторый очень важный центр — «человека своего столетия» <...> Нестерпимо то, что прежде принималось иногда как духовное обогащение — риторика, схоластика, безответственная игра с несказанным. «Не знаю», «не умею», «не могу об этом говорить» воспринимаются сейчас с большим вниманием <...> Былое имущество роздано, богатый евангельский юноша стал нищ и наг. <...> Он мог бы задрапироваться в любые ткани, он мог бы, не хуже прежнего, выбирать материи, цвета и оттенки, но не хочет. <...> Мне кажется, эта воля, — отказ, обеднение, решимость выдерживать одиночество, выносить пустоту, — самое значительное, что приобрело новое поколение, и дай Бог, чтобы лучшая часть наших молодых поэтов и писателей устояла и не соблазнилась легкой дешевой удачей — литературной — толпы ради⁵⁸.

Логическим последствием возведения модели успеха через неудачу на доминантную позицию в системе ценностей позднего модернизма явилось изменение тактики самоутверждения литераторов в культурном поле. Ярким примером здесь является отказ

⁵⁷ Адамович Г. После России (Новые стихи Марины Цветаевой) // Литературные заметки. Т. 1. С. 45–46.

⁵⁸ Терапиано Ю. Человек 30-х годов // Числа. 1933. № 7–8. С. 210–212.

от манифестов и «измов», наметившийся уже в середине 1920-х гг. как в России, так и в эмиграции. В 1924 г. Юрий Тынянов отмечал, что «поэтический паспорт, приписка к школе поэта сейчас не спасут. Школы исчезли, течения прекратились»⁵⁹. Год спустя Адамович так комментировал расцвет французской группы сюрреалистов: «За последние десятилетия все теории и манифесты были так безнадежно скомпрометированы быстрой сменой, быстрым забвением и осмеянием <...> Придумывание новшеств, манифесты и теории — детская игра»⁶⁰. Еще годом позже первый номер брюссельского журнала «Благонамеренный» ратовал за отказ от традиционных средств литературной борьбы и саморекламы, увязывая его с отказом от не менее традиционного для модернистской культуры взгляда на искусство как орудия радикального преобразования мира и человека:

Пусть проследит желающий историю поэтических школ, начинавшихся гордыми манифестами: интенсивность заряда их злобы ко всем «отсталым» будет, в свете истории, обратно пропорциональна их поэтической значимости <...> Можно проделать на всем земном шаре социальную революцию, — от этого не прибавится ни одного вершка росту ни одному поэтическому дарованию. <...> В злом манифесте какой-нибудь литературной школы мы отвергаем не только злобу, но мы отвергаем и манифест. Мы считаем, что манифест, даже хороший, есть ввод в литературу чего-то, ничего общего с литературой не имеющего. Литература не нуждается в манифестном повышении голоса ни при каких обстоятельствах. В нем нуждается только человек еще не почувствовавший себя поэтом⁶¹.

В СССР модернизм как культурная формация был уничтожен к началу 1930-х гг., и практика самоопределения через «минус-прием» — до нас писали манифесты и назывались разными неологизмами, а мы не станем — не успела утвердиться. Обериуты, последнее значительное событие модернистской культуры в России, намного больше зависели от эстетики и философии зрелого модернизма, чем представители их литературного поколения в эмиграции, где самоопределение через «минус-прием» было доминантным среди литераторов «Парижской школы». Отрицание «измов», программ и манифестов становится таким же общим местом модернистского

⁵⁹ Тынянов Ю. Промежуток // Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977. С. 169.

⁶⁰ Адамович Г. Литературные беседы // Звено. 1925. № 109, 2 марта. С. 2. См. также его статьи: Поэты в Петербурге // Звено. 1923. № 32, 10 сент. С. 2; На полустанках. (Заметки поэта) // Звено. 1923. № 36, 8 окт. С. 2.

⁶¹ Философическое обоснование благонамеренности // Благонамеренный. 1926. № 1. С. 7–10.

дискурса в эмиграции, как и определение творческого успеха через его отрицание. Подобный принцип самоопределения от противного был отличительным признаком «Чисел» как журнала, отражающего позднемодернистское сознание с его декларативным отталкиванием от литературной амбиции.

В 1932 г. Адамович так описал позицию сотрудников «Чисел»: «Можно было бы выдумать новое направление, разжечь страсти вокруг какого-нибудь нового “изма”. Но мир очень поумнел за эти годы. “Измы” сильно скомпрометированы»⁶². Через год он уточнил:

Значение «Чисел» — иное. Им пытались навязать претензию создать новое направление в литературе. Направления до сих пор нет. Отсюда — ирония некоторых критиков <...> Естественно, в «Числах» создалась разногласица. Но именно она-то и составляет их «знамя», поскольку в разногласице этой есть подлинное движение. <...> Предпосылкой их служит стремление понять, уразуметь, почувствовать наше время, признание «сдвига», происшедшего в мире, и утверждение того, что у эмигрантского «человека тридцатых годов» <...> есть что остальным людям сказать⁶³.

Не называя имен, Адамович здесь полемизирует с Ходасевичем, издававшимся над кажущейся неспособностью группы «Чисел» четко сформулировать свою программу. Оставляя в стороне литературные свары, следует отметить, что Ходасевич разделял общую эволюцию русского модернизма в поздней стадии его развития, включая и отрицание моды на «измы» и манифесты⁶⁴. Неслучайно в разгар полемики вокруг «Чисел» Поплавский всячески подчеркивал «минус-прием» как принцип самоопределения его литературного поколения и логический компонент модели творческого успеха как заранее уготовленной и желаемой неудачи. «Символисты и сюрреалисты, — отмечал Поплавский, — бесконечно много написали о себе. Новая эмигрантская литература — почти ничего <...> Эмигрантской критике это кажется наивностью, она еще зачастую за гипнотизирована старой Атлантидой — Россией символизма. <...> “Числа” журнал авангардистов новой послевоенной формации»⁶⁵.

В заключение отметим, что позднемодернистский критический дискурс не следует смешивать с выражениями отвращения к литературному профессионализму — будь то в отношении к свободному

⁶² Адамович Г. Стихи (1932) // Литературные заметки. Т. 2. С. 108.

⁶³ Адамович Г. «Числа». Книга 7–8 (1933) // Литературные заметки. Т. 2. С. 177.

⁶⁴ Ходасевич В. «Числа» // Возрождение. 1930. № 1759, 27 марта. С. 3.

⁶⁵ Поплавский Б. Вокруг «Чисел» // Числа. 1934. № 10. С. 204–209.

рынку или к тоталитарному государству — среди носителей ценностей предыдущих исторических ипостасей русского модернизма. Эмма Герштейн вспоминала, что Мандельштам периода «Четвертой прозы» (1929) «жил под знаком “выхода из литературы”. Он не хотел быть писателем»⁶⁶. Следуя той же логике, Ахматова в таких выражениях противопоставила себя Борису Пастернаку, с энтузиазмом окунувшегося в сталинский литературный процесс: «Профессиональных болезней во мне нет, уверяю вас. И знаете почему? Я не литератор»⁶⁷. Впрочем, разочаровавшись в сталинском культурном проекте, Пастернак вернулся к хорошо знакомой ему модернистской модели узко-кружкового успеха, как следует из его стихотворения «Быть знаменитым некрасиво...» и из контраста творческой позиции героя «Доктора Живаго» литературному профессионализму⁶⁸. Но, насколько нам известно, ни один из перечисленных поэтов, сложившихся на зрелой стадии модернистской культурной формации, не утверждал ценности белой страницы. Этим их понимание достойного литературного пути отличалось от позднемодернистской идеальной модели успеха через неудачу.

Для позднего модернистского сознания эмиграция стала знаком свободы не только от внешнего давления на творческий процесс, но и от литературной амбиции вообще. «Были ли когда-нибудь для литературы условия такой чистоты, такой ответственности, как наши теперешние, — и неужели же мы их пропустим, ничего в них не поняв и не заметив?» — восклицает Адамович в 1932 г.⁶⁹ По ходу рефлексии над смыслом творчества в эмиграции поздне-модернистская культура осмысливает изгнание как определяющий и мотивирующий фактор идеальной модели успеха через неудачу. Ограниченность русскоязычной аудитории за рубежом и соответствующая скромность гонораров — вспомним, что Газданов с Набоковым не в состоянии были жить литературными заработками, несмотря на свою известность у эмигрантского читателя, — становятся положительными фактами литературного быта в изгнании, приближающими поздних русских модернистов к мифу Артюра Рембо, чья неудачная литературная карьера казалась им залогом истинной славы и признания. «Литературной “лавочки” здесь мало, —

⁶⁶ Герштейн Э. Мемуары. С. 16.

⁶⁷ Чуковская Л. Запись 6 мая 1940 г. // Записки об Анне Ахматовой 1938–1941. М., 1997. С. 105.

⁶⁸ Маслов Б. Традиции литературного дилетантизма и эстетическая идеология романа «Дар» // Империя Н. Набоков и наследники / Ред.-сост. Ю. Левинг, Е. Сошкин. М., 2006. С. 48.

⁶⁹ Адамович Г. Мысли и сомнения. С. 12.

гордо отметил Поплавский, — “товарец” здесь не идет, как бы того ни хотели иные писатели с тиражами⁷⁰. Сорок с лишним лет спустя такое использование уменьшительных форм, выражающих пренебрежение к профанному виду творческого успеха, повторится в письме Владимира Вейдле к Юрию Иваску («литературочка»), которым открывается настоящая статья.

Литература

Адамович Г. Собрание сочинений. Литературные заметки: В 4 кн. / Под ред. О. Коростелева. СПб.: Алетей, 2002. 782, 507 с.

Брюсов В. Переписка с К.Д. Бальмонтом. 1894–1918 / Под ред. А. Нинова, Р. Щербакова // Литературное наследство. Т. 98. Кн. 1: Валерий Брюсов и его корреспонденты. М.: Наука, 1991. С. 30–239.

Герштейн Э. Мемуары. СПб.: Инапресс, 1998. 518 с.

Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. СПб.: Искусство-СПб., 2002. 766 с.

Динерштейн Е. Иван Дмитриевич Сытин и его дело. М.: Московские учебники, 2003. 366 с.

Империя Н. Набоков и наследники / Ред.-сост. Ю. Левинг, Е. Сошкин. М.: НЛО, 2006. 538 с.

Книга в России, 1895–1917 / Под общ. ред. И. Фроловой. СПб.: Российская национальная библиотека, 2008. 720 с.

Лавров А. Андрей Белый. Разыскания и этюды. М.: НЛО, 2007. 513 с.

Лавров А. Русские символисты. Этюды и разыскания. М.: Прогресс-Плеяда, 2007. 629 с.

Лавров А. Эллис в «Весах» // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 287–327.

Лавров А., Гречишкин С. Символисты вблизи. Статьи и публикации. СПб.: Скифия, 2004. 398 с.

Ливак Л., Устинов А. Литературный авангард русского Парижа, 1920–1926. История. Хроника. Антология. Документы. М.: ОГИ, 2014. 990 с.

Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. / Под ред. П. Нерлера. М.: Художественная литература, 1990. 637, 463 с.

Рейтблат А. Символисты, их издатели и читатели // На рубеже двух столетий: Сб. в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова / Под ред. В. Багно, Д. Малмстада, М. Маликовой. М.: НЛО, 2009. С. 594–606.

Ремизов А. Избранное. Повести. Литературные силуэты. Воспоминания / Под ред. В. Чалмаева. М.: Просвещение, 1992. 414 с.

⁷⁰ *Поплавский Б.* О мистической атмосфере. С. 309.

Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Под ред. Е. Тоддеса, А. Чудакова, М. Чудаковой. М.: Наука, 1977. 574 с.

Фельзен Ю. Собрание сочинений: В 2 т. / Под ред. Л. Ливака. М.: Водолей, 2012. 452, 428 с.

Ходасевич В. Собрание сочинений: В 4 т. / Под ред. И. Андреевой, С. Бочарова, Н. Богомолова. М.: Согласие, 1996–1997. 590, 572, 589, 740 с.

Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1938–1941. М.: Согласие, 1997. 541 с.

Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1952–1962. М.: Согласие, 1997. 829 с.

Чуковский К. Дневник 1901–1929 / Под ред. Е. Чуковской. М.: Современный писатель, 1997. 541 с.

Чуковский К. Дневник 1930–1969 / Под ред. Е. Чуковской. М.: Современный писатель, 1997. 558 с.

Чуковский К. Собрание сочинений: В 15 т. / Под ред. Е. Чуковской. Т. 6. М.: Terra-Книжный клуб, 2002. 624 с.

Шкловский В. Гамбургский счет. СПб.: Лимбус пресс, 2000. 461 с.

Эренбург И. Дай оглянуться... Письма 1908–1930 / Ред. Б. Фрезинский. М.: Аграф, 2004. 621 с.

Davis T. The Extinct Scene: Late Modernism and Everyday Life. New York: Columbia University Press, 2016. 328 p.

Livak L. How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism. Madison: University of Wisconsin Press, 2003. 316 p.

Livak L. In Search of Russian Modernism. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2018. 392 p.

Livak L. Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Interwar France: A Bibliographical Essay. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2010. 584 p.

Livak L. The Place of Suicide in the French Avant-Garde of the Interwar Period // The Romanic Review. 2000. Vol. 91. № 3. P. 245–262.

Lossky B., Sinany H. Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. Paris: Institut d'études slaves, 1978. 255 p.

Miller T. Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars. Berkeley: University of California Press, 1999. 280 p.

References

- Adamovich G. *Literaturnye zametki: v 4 kn.* [Literary notes: in 4 vols.], ed. by O. Korostelev. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2002. 782, 507 p. (In Russ.)
- Briusov V. *Perepiska s K.D. Bal'montom. 1894–1918* [Correspondence with K.D. Balmont], ed. by A. Ninov, R. Shcherbakov. *Literaturnoe nasledstvo. T. 98. Kn. 1: Valerii Briusov i ego korrespondenty* [Literary heritage. Vol. 98, book 1: Valery Bryusov and his correspondents]. Moscow, Nauka Publ., 1991, pp. 30–239. (In Russ.)
- Chukovskaia L. *Zapiski ob Anne Akhmatovoi. 1938–1941* [Notes on Anna Akhmatova. 1938–1941]. Moscow, Soglasie Publ., 1997. 541 p. (In Russ.)
- Chukovskaia L. *Zapiski ob Anne Akhmatovoi. 1952–1962* [Notes on Anna Akhmatova. 1952–1962]. Moscow, Soglasie Publ., 1997. 829 p. (In Russ.)
- Chukovskii K. *Dnevnik 1901–1929* [Diary 1901–1929], ed. by E. Chukovskaia. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1997. 541 p. (In Russ.)
- Chukovskii K. *Dnevnik 1930–1969* [Diary 1930–1969], ed. by E. Chukovskaia. Moscow, Sovremennyi pisatel' Publ., 1997. 558 p. (In Russ.)
- Chukovskii K. *Sobranie sochinenii: V 15 t. T. 6* [Collected works: In 15 vols. Vol. 6], ed. by E. Chukovskaya. Moscow, Terra-Knizhnyi klub Publ., 2002. 624 p. (In Russ.)
- Davis T. *The Extinct Scene: Late Modernism and Everyday Life*. New York, Columbia University Press, 2016. 328 p.
- Dinershtein E. *Ivan Dmitrievich Sytin i ego delo* [Ivan Dmitrievich Sytin and his business]. Moscow, Moskovskie uchebniki Publ., 2003. 366 p. (In Russ.)
- Erenburg, I. *Dai oglianut'sia... Pis'ma 1908–1930* [Let me look back... Letters 1908–1930], ed. by B. Frezinsky. Moscow, Agraf Publ., 2004. 621 p. (In Russ.)
- Fel'zen Iu. *Sobranie sochinenii: V 2 t.* [Collected works: In 2 vols.], ed. by L. Livak. Moscow, Vodolei Publ., 2012. 452, 428 p. (In Russ.)
- Gershtein E. *Memuary* [Memoirs]. St. Petersburg, Inapress Publ., 1998. 518 p. (In Russ.)
- Ginzburg L. *Zapisnye knizhki. Vospominaniia. Esse* [Notebooks. Memoirs. Essays]. St. Petersburg, Iskusstvo-Spb. Publ., 2002. 766 p. (In Russ.)
- Imperii N: Nabokov i nasledniki* [The N. Empire: Nabokov and his heirs], ed. by Yu. Leving, E. Soshkin. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2006. 538 p. (In Russ.)
- Khodasevich V. *Sobranie sochinenii: V 4 t.* [Collected works: In 4 vols.], ed. by I. Andreeva, S. Bocharov, N. Bogomolov. Moscow, Soglasie Publ., 1996–1997. 590, 572, 589, 740 p. (In Russ.)
- Kniga v Rossii, 1895–1917* [Book in Russia, 1895–1917], ed. by I. Frolova. St. Petersburg, Russian National Library Publ., 2008. 720 p. (In Russ.)
- Lavrov A. *Andrei Belyi. Razyskaniia i etudy* [Andrei Bely. Discoveries and studies]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2007. 513 p. (In Russ.)

Lavrov A. Ellis v "Vesakh" [Ellis in "Vesy"]. *Pisateli simvolistskogo kruga. Novye materialy* [Symbolist circle writers. New materials]. St. Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2003, pp. 287–327. (In Russ.)

Lavrov A. *Russkie simvolisty. Etiudy i razyskaniia* [Russian Symbolists. Studies and discoveries]. Moscow, Progress-Pleiada Publ., 2007. 629 p. (In Russ.)

Lavrov A., Grechishkin S. *Simvolisty vblizi. Stat'i i publikatsii* [Symbolists close by. Articles and publications]. St. Petersburg, Skifiia Publ., 2004. 398 p. (In Russ.)

Livak L. *How It Was Done in Paris: Russian Émigré Literature and French Modernism*. Madison, University of Wisconsin Press, 2003. 316 p.

Livak L. *In Search of Russian Modernism*. Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2018. 392 p.

Livak L. *Russian Émigrés in the Intellectual and Literary Life of Interwar France: A Bibliographical Essay*. Montreal, McGill-Queen's University Press, 2010. 584 p.

Livak L. The Place of Suicide in the French Avant-Garde of the Interwar Period. *The Romanic Review*, 2000, vol. 91, no. 3, pp. 245–262.

Livak L., Ustinov A. *Literaturnyi avangard russkogo Parizha, 1920–1926. Istorii. Khronika. Antologiya. Dokumenty* [Literary avant-garde of Russian Paris, 1920–1926. History. Chronicle. Anthology. Documents]. Moscow, OGI Publ., 2014. 990 p. (In Russ.)

Lossky B., Sinany H. *Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov*. Paris, Institut d'études slaves, 1978. 255 p.

Mandel'shtam O. *Sochineniia: V 2 t.* [Works: In 2 vols.], ed. by P. Nerler. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. 637, 463 p. (In Russ.)

Miller T. *Late Modernism: Politics, Fiction, and the Arts between the World Wars*. Berkeley, University of California Press, 1999. 280 p.

Reitblat A. Simvolisty, ikh izdateli i chitateli [Symbolists, their publishers and readers]. *Na rubezhe dvukh stoletii. Sbornik v chest' 60-letii Aleksandra Vasil'evicha Lavrova* [At the turn of two centuries: A collection in honor of the 60th anniversary of Alexander Vasilyevich Lavrov], ed. by V. Bagno, J. Malmstad, M. Malikova. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2009, pp. 594–606. (In Russ.)

Remizov A. *Izbrannoe. Povesti. Literaturnye siluety. Vospominaniia* [Selected works. Tales. Literary silhouettes. Memoirs], ed. by V. Chalmaev. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1992. 414 p. (In Russ.)

Shklovskii V. *Gamburgskii shchet* [Hamburg reckoning]. St. Petersburg, Limbus press Publ., 2000. 461 p. (In Russ.)

Tynianov Iu. *Poetika. Istorii literatury. Kino* [Poetics. Literary history. Cinema], ed. by E. Toddes, A. Chudakov, M. Chudakova. Moscow, Nauka Publ., 1977. 574 p. (In Russ.)

Failure as the ideal model of artistic success in late Russian Modernist culture

© 2018, Leonid Livak

Abstract: The article traces the evolution of Russian modernism's value system at different historical stages of that cultural formation, taking as an example the notion of artistic success. The modeling of artistic success through failure is considered here as a peculiar trait of late Russian modernist culture.

Keywords: Russian modernism; artistic success; cultural modeling

Information about the author: Leonid Livak, Professor in the Slavic Department and the Centre for Jewish Studies, University of Toronto, Canada.

E-mail: leo.livak@utoronto.ca

Citation: Livak Leonid. Failure as the ideal model of artistic success in late Russian Modernist culture. *Literary fact*, 2018, no. 9, pp. 97–123.