

НОВОЕ ИСКУССТВО НА ЗАПАДЕ. (Письмо из Ревеля)

Злоба германского художественного дня — экспрессионизм. Газеты трубят об экспрессионизме, обобщая под этим термином все новинки искусства; пачками выходят исследования об экспрессионизме, экспрессионистические стихи, выставки, диспуты, юмор, экспрессионистические театральные постановки. Экспрессионизм как живописное течение охватывает Чехию, Латвию, Финляндию.

В художественных изданиях и даже на столбцах «Фоссише Цейтунг» идут филологические споры о происхождении самого термина «экспрессионизм»¹.

Оставляя в стороне попытки журнала «Штурм» возвести этот термин в современном его значении к Фоме Аквинскому², приведу справку из книги Т. Даублера «В борьбе за современное искусство»: «Слово "экспрессионизм" было впервые употреблено, вероятно, Матиссом; но в общественный оборот его впервые пустил де Воксель, критик из "Жиль Блаза". Возможно, что его происхождение еще отдаленней. Передают, что Пауль Кассирер бросил его как-то в устной полемике. А именно, на заседании жюри берлинской группы "Сецессион" спросил, кажется, — по поводу картины Пехштейна: "Что это, еще импрессионизм?" На что последовал ответ: "Нет, но экспрессионизм". Юлий Элиас в журнале "Кунстблат" устанавливает, что впервые этот термин был применен художником Жюльен-Огюст Эрвэ для цикла его картин уже в 1901 году»³.

История возникновения экспрессионизма как живописного течения рисуется в немецких исследованиях следующими чертами. (Перевожу немецкие характеристики, лирически многословные и велеречивые, богатые туманом немецкого модерна, на лапидарный язык русской революционной эстетики.)

Всякое живописное течение есть особая идеографическая система. Представители определенного течения, говоря о живописном выражении, имеют в виду только систему выражений, данную в этом течении, и на живопись прошлого смотрят сквозь призму этой системы. Натурализм, возникший как реакция против определенной идеографической системы, мало-помалу сводит на нет установку на живописную идеографичность. Импрессионизм, логический вывод из натурализма, мыслится творцами его, как приближение к природе (Naturnähe), а воспринимателями, воспитанными на предыдущей идеографической системе, как противоречие природе (naturwidrig). Чем революционней художник разрушает установившуюся идеограмму, тем отчетливей сознается его насилие, как отказ от правдоподобия, как искусство противоестественное (naturwidrig). И поскольку эта противоестественность канонизируется, поскольку она обнажается от натуралистической мотивировки, мы переходим от импрессионизма к экспрессионизму. Его ближайших родичей естественно искать на периферии вчерашнего искусства, а именно, как правильно указывает Ландсбергер в своей книге «Импрессионизм и Экспрессионизм», в упрощающей тенденции плаката, в современной карикатуре⁴, широко использовавшей свое старое право насилловать природу и обучавшей на смех тому, что потом делалось всерьез. Уже импрессионизм с его установкой на

колористику обнажил мазок. Отсюда шаг до Ван Гога, заявившего: «Вместо того, чтоб передавать точно то, что я вижу, я своевольно обхожусь с краской. Прежде всего я хочу добиться сильного выражения». Это вызывает цветовую гиперболу («Я преувеличиваю светлокудрость, — говорит Ван Гог, — я кладу оранжевую краску, хром, матовую лимонно-желтую»⁵), цветовой эпитет («Таков Ван-Донжен, когда он раскрашивает зеленые чулки, красные щеки, синие глаза» — Даублер), цветовую метонимию («У художника Явленского красные щеки, уже не щеки, а красность» — Даублер⁶). Отсюда шаг до обнажения цвета, до эмансипации цвета от предмета. Как примеры подобной эмансипации Даублер приводит живопись Кандинского и Клея⁷. Тем же обуславливается путь от декоративной графики к навязчивому контуру экспрессионистской живописи. В теории экспрессионизма осталось немало натуралистических пережитков, отчетливо вскрытых в книге Ландсбергера: «Герман Бар, — говорит Ландсбергер, — в своем труде об экспрессионизме исходит из отождествления истории живописи и истории видения, полагая, что новое видение является необходимой предпосылкой новых изобразительных приемов. Простому зрительному восприятию, лежащему в основе импрессионизма, современность снова-де противопоставляет внутреннее созерцание, видение духа, и подобно тому, как это созерцание являет нам небывалые образы, так и искусство, базирующееся на нем, должно быть несходно с действительностью. Точка зрения на искусство как на передачу видения является пережитком импрессионизма, она предполагает художника, реализующего свои впечатления, безразлично — внешние или внутренние. Здесь игнорируется момент борьбы художника с предметом восприятия»⁸.

Иначе говоря, проблема эстетического оформления чужда эпигонам импрессионизма. Таковы работы Даублера и Вирхнера⁹, такова в значительной степени и теория французского кубизма и итальянского футуризма, этих частных осуществлений экспрессионизма. Поэтому-то футуризм представляется порой своего рода «пароксизмом импрессионизма»¹⁰. Ландсбергер прав, когда говорит, что истолкования кубофутуристической деформации предмета по большей части заимствованы из языка натурализма: «Говорят, будто быстро движущийся предмет рассматривается нами в разные моменты или же с разных точек зрения: на самом же деле решающим моментом является требование деформации природы. Точно так же и теоретик беспредметной живописи Кандинский, заявляя: "Прекрасно то, что отвечает внутренней душевной необходимости", идет по скользкому пути психологизма, и, будучи последователен, должен был бы признать, что тогда к категории прекрасного пришлось бы прежде всего отнести характерные почерки» (Ландсбергер)¹¹.

Эмоциональная интерпретация цвета крайне индивидуальна, говорит далее Ландсбергер; так, Геббель отмечает в своем дневнике: когда видишь белую массу, леденеешь; когда видишь белые образы, пугаешься. Снег бел, привидения представляются белыми и т.д., но другим белый цвет представляется цветом невинности, либо радости, либо даже печали, в зависимости от того, какие навязываются предметные ассоциации¹². Беспредметная живопись знаменует, наперекор ее теоретикам, полное отмирание живописной семантики, иными словами, станковая живопись утрачивает *raison d'être**.

* Смысл существования (*фр.*).

Имена живописцев-экспрессионистов, анонсируемые немецкими исследованиями о новом искусстве: Альберт Блох, Лионель Фейнингер (кубист), Отто Мюллер, Нольде, Георг Гросс, Кандинский, Марк, Пехштейн, Шмидт-Ротлуф, Курт Бадт, Эрнст Фрич, Артур Груненберг, Франц Гекендорф, Вилли Экель, Адольф Кегльспергер, Вильг. Вольгоф, Бруно Краускопф, Эрика Мария Кюнциг, Людвиг Мейднер, Мартель Швихтенберг, Эрих Васке и др.; скульпторы Архипенко, Вильг. Лембрук, Эрнст Барлах; архитектор Ганс Пельциг¹³.

Центр германского экспрессионизма — Берлин. Характерная черта немецких книг об экспрессионизме — попытки социологического обоснования новых явлений в искусстве. Так, реакционное течение во французской живописи начала XX века, требовавшее возвращения к классической традиции, прикрепляется Даублером к определенной политической среде: роялистам, бонапартистам, клерикалам; так, об импрессионисте тот же исследователь говорит: «vielleicht war er Demokrat, selten aber Socialist»¹⁴. Так, например, Ландсбергер в своей содержательной книге об экспрессионизме, во многих вопросах порвавшей с модернистской интерпретацией нового искусства, пытается социологически осветить экспрессионизм, но в этом случае он близок к догмам эстетики модерн. «Мы живем, — говорит Ландсбергер, — или по крайней мере жили до революции в условиях все растущей рационализации и механизации. Искусство становилось тем важнее, как свободная от всякого принуждения, всяких пут, иррациональная форма бытия. Удивление миром становится уделом исключительно художника. Человек уже лишен возможности выявить свою индивидуальность в действительном мире, отсюда переход культа свободно-го творчества всецело в область искусства. Здесь процветает герой нашего времени, здесь совершается насилие творца над природой»¹⁵.

Кстати, о политических группировках. Характерная страница — белогвардейская травля против нового искусства. Такова статья маститого Репина на столбцах берлинской русской газетки «Время» (за февр. 11 с.г.) «Пролетарское искусство». Вся статья с начала до конца — беззастенчивая ругань: «бессмысленные рабыи потуги», «безличные каракули», «праздничный хлам хулиганства», «чушь», «гнусные разухабистости большевиков», «разжиревший, т.е. наевший шею Гамзей, отделившись от стаи, объедается с толстыми курдюками, сидящими на матери родине и высмактывающими из нее междупочечный сок, и, залоснившись от упоения заморскими винами буржуев, этот хищник пустится, наконец, в пляс, прижимая свой толстый бумажник фальшивых бесценностей! Что может быть отвратительней, когда его даже прошибет слеза умиления своей сытостью... Тьфу! Гадость! Ну какое искусство выдавит из своей утробы этот хряк-кнур»¹⁶ и т.д.

Мимоходом исследователи нового искусства касаются и вопросов «художественной политики». Если нам мало дела, говорит Даублер, vessают ли частные лица скверные картины в своих комнатах или расставляют дрянные мраморные изделия, то иначе обстоит дело с архитектурой. Здесь со стороны государства необходим определенный отбор, определенное давление¹⁷. Но и в области остальных искусств вопрос о художественной политике государства на очереди. Так, в рижской газете «Сегодня» помещена статья Симакова «Худож~~ественная~~ политика». Автор полагает, что в демократическом государстве «единственной здоровой базой для художественного развития должно явиться частное меценатство». Но тут

же он вынужден признаться, что на последних латвийских художественных выставках «почти единственным покупателем явилось министерство иностранных дел». А если покупает, если поощряет государство, то — что покупать и поощрять? Ибо все покупать и поощрять нельзя. И вот практически возникают недоразумения: «много нашумевшие юные художники-экспрессионисты даже получили бесплатно под мастерские обширные помещения бывшей Рижской художественной школы, реквизированные военным ведомством у города. Когда прежний городской голова выразился в том смысле, что школьные помещения нужны городу для более насущных надобностей, чем поощрение начинающих и очень спорного достоинства художников, он подвергся упрекам в мракобесии и некультурности»¹⁸.

Меньше материала в моем распоряжении — что делается в художественной жизни государств Антанты. Франция доживает кубизм, ставший широко популярным. Левеет критика, левеют правые художники, левые приобретают имена. Большую роль в живописной жизни Франции играет Ларионов, здравствующий вопреки московским сплетням, и Гончарова¹⁹. В Италии футуризм за время войны прочно утвердился, приобрел огромную популярность, «wurde zur Macht», как говорит Даублер²⁰. Из футуристических живописцев наиболее известен в Италии Карра²¹. Но итальянский футуризм почти не развивался за последние годы, как художественное течение, приобретая все более и более значение публицистическое. Маринетти выпустил книгу «La révolution futuriste»²², являющую фантастическую мешанину гипершовинизма и революционного максимализма, наивного национализма и лозунгов. В последнее время выделяется крайняя левая группа итальянских футуристов-коммунистов, наиболее радикальная и в своих эстетических лозунгах²³. В 1916—1917 гг. футуризм проник в Америку и увлек передовые интеллигентные круги, студенчество и т.д.²⁴.

Эта статья, посвященная экспрессионизму в живописи, была напечатана в журн. «Художественная жизнь» (М., 1920, № 3, март-апрель) и подписана псевдонимом «Р.Я.». В опубликованной библиографии Якобсона новонайденная статья не зафиксирована, и, насколько нам известно, он нигде о ней не упоминал. Однако по комплексу признаков (стилистических, идеологических и тематических), которые подкрепляются биографическими фактами, можно с большой степенью достоверности утверждать, что автором этого текста является Якобсон. Тема статьи не была случайной — о немецких экспрессионистах Якобсон через год упоминал (в одном ряду с символистами и футуристами) в статье «О художественном реализме» (см. наст. изд., с. 388), она становится также в ряд написанных им статей о новых течениях в живописи. Сравним некоторые формулы и клише, характерные для ранних текстов Якобсона, с выражениями из данной статьи. Например, «злоба германского художественного дня» и «эмансипация цвета» (из «Нового искусства...») явно совпадают со «злостью текущего дня» и «эмансипацией живописи» (из «Футуризма»); тезис «всякое живописное течение есть особая идеографическая система», который постулирует и подробно развивает автор «Нового искусства...», перекликается с положением «живописный образ есть идеограмма» и другими близкими формулировками Якобсона из статьи «О художественном реализме». В анализируемом тексте для характеристики живописи использованы лингвопоэтические термины («цветовая гипербола», «цветовой эпитет», «цветовая метонимия» и т.п.), говорящие о том, что автором статьи был лингвист школы Московского лингвистического кружка или ОПОЯЗа. Ср.

также выражения «обнажается от натуралистической мотивировки» и «обнажил мазок» («Новое искусство...») с опоязовским термином «обнажение приема», употребляемым Якобсоном в статьях «Футуризм» и «Письма с Запада. Дада». Как известно, Якобсон посвятил проблеме метафоры и метонимии ряд своих статей (начиная с «Футуризма»), поэтому здесь вряд ли могут быть случайные совпадения. Кроме того, автором термина «живописная семантика» («Новое искусство...»), как недавно стало известно, был Якобсон; он планировал написать в 1919 г. специальную статью о семантике в живописи для «Энциклопедии изобразительных искусств» (см. подробнее в комментарии к ст. «Футуризм»). Этот же термин — «живописная и поэтическая семантика» — появился в статье Якобсона «Письма с Запада. Дада». Заявление автора «Нового искусства...», что он переводит «немецкие характеристики <...> на лапидарный язык русской революционной эстетики», неожиданным образом подтверждается знаменательным фактом из научной биографии Якобсона. В 1917—1920 гг. он изучал разговорную речь революционной эпохи и собрал значительный материал (речения, анекдоты, поговорки, неологизмы и т.п.). Свои наблюдения он изложил в обширной рецензии на книгу А. Мазона «Словарь войны и революции в России (1914—1918)» (Париж, 1920) — см.: J a k o b s o n R. Vlív revoluce na ruský jazyk. — “Nové Athèneum”, III, Praha, 1921 (см. также рецензию Б. Томашевского на обе указанные работы, подписанную инициалами Т.Б., — «Книга и революция», 1923, № 11—12, с. 57—58).

И наконец, последнее — в 1920 г. Якобсон дважды находился в Ревеле достаточно продолжительное время. О своей первой поездке за границу и возвращении в Москву «весной 1920 г.» (без точного указания места пребывания и времени) Якобсон упоминает в ст. «О поколении, растратившем своих поэтов» (SW, V, p. 367); о второй поездке и пребывании в Ревеле в июне 1920 г., а затем поездке в Прагу через Берлин он пишет в одной из последних своих статей «Из комментария к стихам Маяковского “Товарищу Нетте — пароходу и человеку”», (см. наст. изд., с. 340), а также в «Беседах» с К. Поморской (р. 22). Подробнее об этих поездках Якобсон рассказал шведскому русисту Б. Янгфельдту, сообщившему нам эти сведения. В начале 1920 г. («между Татьяниным днем и масленицей») Якобсон приехал в Ревель в качестве сотрудника «первого представительства РСФСР в Эстонии», через некоторое время, взяв отпуск, он вернулся в Москву, но в конце мая 1920 г. снова выехал в Ревель уже в качестве переводчика миссии Российского Красного Креста, отправлявшейся в Прагу через Эстонию (Из бесед Р. Якобсона с Б. Янгфельдтом. Магнитофонная запись. Кембридж, январь—февраль 1977). Эти сведения подтверждаются архивной справкой из ЦГАОР ЭССР, сообщенной нам Р. Круусом. Первый раз Якобсон находился в Ревеле в качестве «члена торговой делегации Центросоюза и сотрудника Роста» с начала февраля по 4 апреля 1920 г. (это опосредованно подтверждает и К.И. Чуковский: 1 февраля Якобсон находился еще в Петрограде и выступил в Доме искусств с лекцией об эмансипации поэзии от семантики. — «Чукоккала», М., 1979, с. 274.), а второй раз — с начала июня по 3 июля 1920 г.

Кроме того, 8—9 мая 1920 г. в газ. «Жизнь искусства» (№ 446—447) появилось сообщение: «В Ревеле московский ученый Р. Якобсон нашел архив известного литературного деятеля прошлого столетия Булгарина», а 8 июня (№ 472) в той же газете — другое сообщение: «Московский филолог Р. Якобсон проехал через Петроград в Прагу, где будет работать по славянскому языкознанию» (сообщено Е.А. Тоддесом).

Итак, приведенный анализ текста ст. «Новое искусство на Западе. (Письмо из Ревеля)», комплексная аргументация и разнородные данные, подтвержденные биографическими документами, со всей очевидностью убеждают нас, что автором новонайденной статьи является Якобсон. Он написал ее в первое пребывание в Ревеле в феврале-марте 1920 г. и прислал в журн. «Художественная жизнь». В настоящем издании статья публикуется по первопечатному тексту.

¹ В связи с этим см. кн.: Expressionismus. Literatur und Kunst. М., «Радуга», 1986.

² См., например, полемику: «Fachmännche». — «Der Sturm», Berlin, märz 1918, S. 186–190.

³ Якобсон цитирует в собственном переводе работу австрийского поэта и теоретика искусства Т. Дойблера (Т. Даублер, Т. Дейблер, 1876–1934): D ä u b l e r T. Im Kampf um die moderne Kunst. Berlin, 1919, S. 41–42. (этот фрагмент в русском переводе см. в кн.: Д е й б л е р Т. и Г л э з А. В борьбе за новое искусство. Пг.–М., 1923, с. 29–30). Кассирер Пауль — редактор, издатель, организатор выставок художников-новаторов. Пехштейн Макс (1881–1938) — видный художник-экспрессионист, член общества «Мост», один из учредителей «Нового Сецессиона». «Кунстблат» («Das Kunstblatt») — художественный журнал, выходивший в Веймаре под редакцией П. Вестгейма. Эрве Жюльен-Огюст — французский художник, выставил в 1901 г. в «Салоне независимых» девять полотен под общим названием «Экспрессионизм».

⁴ Здесь и далее Якобсон пересказывает и цитирует в своем переводе основные положения указанной книги профессора Ф. Ландсбергера (L a n d s b e r g e r F. Impressionismus und Expressionismus. Leipzig, 1919). О связи экспрессионизма с плакатом и карикатурой см.: Ibid, S. 26.

⁵ О связях с Ван Гогом и цитату из его письма к брату Теодору см.: L a n d s b e r g e r F. Op. cit., S. 31–32. Вероятно, Якобсон обратил внимание на это письмо Ван Гога ранее — в книге своего гимназического преподавателя французского языка и критика Г.Э. Тастевена «Футуризм» (М., 1914, с. 70–71).

⁶ См.: D ä u b l e r T., Op. cit., S. 44. Ван-Донжен Кес (Ван-Донген, 1877–1942) — голландский художник, фовист, сыгравший заметную роль во французском искусстве начала XX в.; участвовал в выставках в России — «Золотое руно» (1908–1909) и «Салон Издебского» (1909–1910). Явленский А.Г. (1864–1941) — русский художник, живший в Германии, член группировок «Новое художественное объединение» и «Синий всадник».

⁷ В своей работе Т. Дойблер подробно развивает это положение: «Абсолютную краску в самом радикальном смысле мы находим у Кандинского. У этого выдающегося художника краска уже не служит ничему предметному. <...> У Кандинского синий, красный, фиолетовый цвета развиты эпическим темпераментом. У Пауля Клее желтый, красный, синий цвета вводятся в лирическую трактовку. Кандинский и Клее наиболее открыто владеют абсолютной краской. Не следует, однако, считать такое искусство декоративным. Оно не декоративно. Произведениям Кандинского, не Клее, могут быть дополнительно присущи и чисто декоративные качества, но это безразлично» (цит. по: Д е й б л е р Т. и Г л э з А. Указ. соч., с. 31). О П. Клее см. в ст. Якобсона «О словесном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников» — наст. изд., с. 357–362.

⁸ Ф. Ландсбергер полемизирует с некоторыми идеями австро-немецкого писателя и художественного критика Г. Бара (1863–1934), первоначально являвшегося приверженцем натурализма и импрессионизма, а затем ставшего апологетом экспрессионизма (B a h r H. Expressionismus. München, 1914). См. об этом подробнее: L a n d s b e r g e r F. Op. cit., S. 31.

⁹ Здесь, возможно, опечатка и имеются в виду теоретические работы известного экспрессиониста, графика и живописца Э.Л. Кирхнера (1880–1938).

¹⁰ Формула восходит к статье Т. Дойблера (см.: Д е й б л е р Т. и Г л э з А. Указ. соч., с. 41).

¹¹ L a n d s b e r g e r F. Op. cit., S. 33. Здесь Якобсон приводит ироническое замечание Ф. Ландсбергера (Op. cit., S. 43) по поводу одного из основных тезисов

В. Кандинского о «прекрасном» в его книге «О духовном в искусстве» (первое нем. изд. — 1911; русск. изд. — Нью-Йорк, 1967, с. 144).

¹² L a n d s b e r g e r F. Op. cit., S. 40. Ф. Ландсбергер имеет в виду дневниковую запись немецкого драматурга Ф. Геббеля (1813–1863) — см.: H e b b e l F. Sämtliche Werke, Abt. 2, Tagebücher. Bd. 1–4, Berlin, 1914–1922.

¹³ Якобсон приводит имена как крупных мастеров, так и малозначительных художников, почти не оставивших следа в немецком искусстве: Фейнингер Л. (1871–1956); Мюллер О. (1874–1930); Нольде Э. (Ханзен Э., 1867–1956); Гросс Г. (Эренфрид Г., 1893–1959); Марк Ф. (1880–1916); Шмидт-Ротлуф К. (1884–1976); Фрич Э. (1892–1962); Мейднер Л. (1884–1966); Лембруг В. (1881–1919); Барлах Э. (1870–1938); Пельциг Г. (1869–1936); в том числе и двое русских, работавших в Германии, — живописец В.В. Кандинский и скульптор А.А. Архипенко (1887–1965); подробнее о них см. в кн.: Deutsche Kunst der 20er und 30er Jahre. Hrsg. von Erich Steingräber. München, 1979.

¹⁴ "Он был может быть, демократом, но редко — социалистом" (нем.) — см.: Д е й б л е р Т. и Г л э з А. Указ соч., с. 25; подробнее о реакционных настроениях во французской «политической среде» по отношению к новой живописи см. там же, с. 15–16.

¹⁵ L a n d s b e r g e r F. Op. cit., S. 34.

¹⁶ Статья «Пролетарское искусство (из письма И.Е. Репина)» — перепечатка из газ. «Новая Русская Жизнь» (Гельсингфорс, 1920, 5 февраля). Кроме этой статьи, И.Е. Репин неоднократно выступал в печати с выпадами против авангардного искусства. Русские кубофутуристы полемизировали с ним в своих выступлениях и статьях, — см., например, брошюру Д. и Н. Бурлюков «Галдящие "бенуа" и новое национальное искусство» (СПб., 1913), представляющую собою условный «разговор г. Бурлюка, г. Бенуа и г. Репина об искусстве».

¹⁷ См.: Д е й б л е р Т. и Г л э з А. Указ. соч., с. 19–20.

¹⁸ См.: С и м а к о в Н.Б. Художественная политика. — «Сегодня», Рига, 1920, № 50, 2 марта.

¹⁹ Художники М.Ф. Ларионов (1881–1964) и Н.С. Гончарова (1881–1962) — организаторы группы «Ослиный хвост» (1912–1915), разработали теорию «лучизма», с 1915 г. жили во Франции. Якобсон был с ними близко знаком с 1913 г., у него сохранился рисунок М. Ларионова к книге Маяковского «Солнце» (М., 1923) с надписью: «Пр. Якобсону — иллюстрация к поэме Солнце В.В. Маяковского».

²⁰ «Стал властью» (нем.) — см.: D a u b l e r T. Op. cit., S. 59. Ср. известное учение Ф. Ницше «о воле к власти» («Der Wille zur Macht»).

²¹ См. о нем в комментарии к ст. "Футуризм".

²² Книгу лидера итальянских футуристов Ф.Т. Маринетти под данным французским названием в библиотеках СССР (а так же в специальных библиографических справочниках и каталогах крупных зарубежных библиотек) обнаружить не удалось. Возможно, Якобсон узнал о ней от итальянского футуриста А. Каппы, шурина Маринетти, с которым он познакомился в Ревеле. Националистические и экспансионистские идеи привели впоследствии Маринетти к сотрудничеству с итальянским фашизмом.

²³ В начале 1920-х годов в Италии сложилось несколько группировок, в идеологии которых левые политические убеждения сочетались с авангардизмом в эстетике; к ним примыкали футуристы У. Барбаро, П. Флорис. В. Паладини — см.: S a g r i U. Bolscevico immaginista. Napoli, 1981 (сообщено Н.В. Котлеревым).

²⁴ В США к футуристическому движению примыкали художники К. Крамер, М. Вебер, Ш. Демут, С. Макдональд-Райт, М. Рассел, Д. Стелла и др.

РАННИЕ СТАТЬИ Р.О. ЯКОБСОНА О ЖИВОПИСИ

Вступительная заметка, подготовка текстов
и комментарии А.Е. Парниса

Идеи синкретизма, взаимосвязи поэзии и живописи, интересовавшие молодого Якобсона, были не случайны: его первые научные штудии реализовывались параллельно с собственными опытами в области заумной поэзии, сопровождались устойчивым интересом к новаторским тенденциям современных визуальных искусств.

Незадолго до кончины Р. Якобсон вспоминал: «Проблема связи и различия между отдельными искусствами, особенно между знаковыми компонентами живописи и языка, и вопросы претворения обоих разновидностей знака в пределах беспредметной живописи и заумной поэзии были между мной и молодыми московскими художниками предметом оживленных дискуссий в годы накануне Первой войны. Тематика и терминология знаковых вопросов давно привлекала внимание юных искателей, и, когда мы ознакомились с размышлениями Соссюра, вопрос науки о знаках (или о семиологии, как называл ее Соссюр, ратуя за новую дисциплину) тотчас вошел в круг наших бесед и планов, получивших дальнейшее развитие в новорожденном Пражском Лингвистическом кружке» (J a k o b s o n R., P o m o r s k a K. Dialogues. Cambr. Univ. Press and The MIT Press (Mass.), 1983, p. 152–153).

Знакомство и дружба с видными поэтами русского авангарда – В. Хлебниковым, В. Маяковским, А. Крученых, а также с художниками – К. Малевичем, П. Филоновым, М. Матюшиным, В. Кандинским, М. Ларионовым, Н. Гончаровой и др. – оказали значительное влияние на мышление молодого лингвиста. Несомненным было и обратное воздействие – сведения Якобсона о русском фольклоре, детских речениях, магических заклинаниях, его новаторские идеи и разыскания в лингвистике, сообщаемые в беседах с поэтами или высказанные в письмах к ним, повлияли на поэтическую практику Хлебникова, Маяковского и Крученых. Об этом свидетельствуют сами поэты, а также некоторые сохранившиеся ранние письма Якобсона, в частности, его письма 1914 г. к Хлебникову и Крученых об экспериментах в области создания визуальных стихов. Например, Хлебников после первой обстоятельной беседы с Якобсоном сделал следующую надпись на своей книге «Ряв» (СПб., [1913]): «В. Хлебников. Установившему родство с солнцевыми девами и Лысой горой Роману О. Якобсону в знак будущих Сеч» (J a k o b s o n R. Selected Writings (SW), IV, The Hague – Paris, 1966, p. 640).

В одном из неизданных писем к А. Крученых, относящемся к январю – февралю 1914 г., Якобсон писал: «...посылаю Вам в некотором роде словесное стихотворение, написанное 3 недели тому назад. В нем слово не самовитое, но гибнущее от разрыва сердца в устремлении к лаконизму и аритмичности. Все слова в нем мужск<ого> рода (вы так просили). Слово у меня не самовитое, ибо самовит<ое> сл<ово> подразумевает статичность в авторе, впрочем, вполне и не достижимо (элементарные истины). Стихотв<орение> это пустите, пожалуйста, под Ялягровым с следующ<им> заглавием "Пругвачу будетлянину Алексею Крученых". <...> Вы спрашивали меня, где мне приходилось встречать стихи из гласных. Как образцы таковых интересны магические формулы гностиков» (частное собрание).

Опыты заумной поэзии Якобсона А. Крученых напечатал в совместном сборнике «Заумная гнига» (М., 1916 [1915]) под псевдонимом Алягров (издан с цветными линогравюрами О. Розановой).

«Разрушительство» авангарда, т.е. его стремление выявить, разъять структу-

ру отображаемых вещей и явлений, давало богатый материал для идей молодого ученого-аналитика, было созвучно его познавательным усилиям в области языка и поэтической практики.

О глубинных связях между поэзией и живописью, о многообразной своей научной деятельности в «московский» период в 1915 – 1920 гг. сам Якобсон неоднократно писал и говорил в последних интервью и публичных лекциях, об этом писали исследователи и сподвижники ученого (см., например: Art and Poetry: The Cubo-Futurists. An 'interview with R. Jakobson by D. Shapiro. – In: The avant-garde in Russia. 1910-1930. New perspectives. Los Angeles, 1980; R. J a k o b s o n. Réponses; Extraits d'une correspondance. – In: J a k o b s o n R. Russie folie poésie. Paris. 1986; W i n n e r T.G. Roman Jakobson and avantgarde art. – In: Roman Jakobson: Echoes of his scholarship. Lisse: The Peter de Ridder Press, 1977). Якобсон признавался в последнем выступлении в МГУ (29 сентября 1979), что он в своих статьях всегда «душевно и психологически крайне автобиографичен». Но о своей работе в 1919 г. в ИЗО Наркомпроса он почти не упоминал, и об этом сохранилось мало сведений.

В первых числах марта 1919 г. в Москву окончательно переехал Маяковский и при содействии Якобсона, жившего в доме ВСНХ (Лубянский проезд, д.3), поселился в том же доме, в квартире 12. Вскоре Маяковский и О. Брик поступили на службу в московскую коллегию ИЗО Наркомпроса и стали сотрудниками издаваемой этим отделом газеты «Искусство» (1919, № 1 – 8). Тогда же, вероятно, начал сотрудничать в литературно-издательской секции ИЗО и Якобсон, где проработал несколько месяцев в качестве «ученого секретаря» этой секции, возглавляемой художником В.В. Кандинским. Находясь в тесном творческом контакте с Маяковским, Якобсон изучал и анализировал его поэтику, собирался написать вступительную статью «О революционных стихах В. Маяковского» для сборника статей о нем, задуманного издательством ИМО («Искусство молодых»). Кроме того, там же была запланирована книга Маяковского «Русским, немцам, французам», в которую должен был быть включен сделанный Якобсоном перевод на французский язык «Облака в штанах». В ту же пору он сотрудничал и в РОСТА. Сохранился плакат Маяковского «Раек» (декабрь 1919), текст к которому Маяковский сочинил совместно с Якобсоном.

О малоизвестном периоде сотрудничества Якобсона в ИЗО Наркомпроса вспоминал художник В.О. Роскин (1896 – 1983) в неизданных мемуарах: «Они жили вместе – поэт и теоретик. Это были тяжелые годы. Бывшая работница Якобсонов пекла булки и немножко подкармливала их. Вечером они писали, днем шли пешком в отдел ИЗО Наркомпроса, который помещался у Крымской площади в здании бывшего лицея. Заведовал этим отделом сначала художник В. Татлин, прибывший из революционного Петрограда в форме балтийского моряка, увешанный гранатами и пулеметными лентами. Это было довольно забавно – управлять искусством в таком костюме. Вскоре Татлина сменил первый комиссар искусств художник Давид Петрович Штеренберг. Маяковский давал в газету "Искусство" стихи, а Якобсон писал обзоры о жизни международного отдела ИЗО»(В. О. Р о с к и н. Наша молодость. – Гос. музей В.В. Маяковского).

Весной 1919 г. Якобсон совместно с Хлебниковым, неожиданно приехавшим в Москву в конце марта 1919 г. из голодной и измученной мятежами Астрахани, затевает работу по подготовке собрания произведений поэта в связи с десятилетием его литературной деятельности. Это был период тесного общения с Хлебниковым, постоянных встреч с ним на квартире Якобсона, в Московском лингвистическом кружке, на квартире О.М. и Л.Ю. Бриков в Полуэктовом переулке, в ИЗО Наркомпроса и т.д.

Об одной такой встрече в апреле 1919 г. на квартире Бриков и об игре в буриме вспоминал поэт В. Нейштадт (журн. «30 дней», 1940, № 9 – 10). Эту же встречу

через много лет реконструировал В.А. Катанян в статье «Не только воспоминания» (In: Vladimir Majakovskij. Memoirs and essays. Stockholm, 1975, p. 73 – 85). В этой реконструкции, подкрепленной записями бесед с Якобсоном, В.А. Катанян привел тексты участников игры в буриме – Хлебникова, Маяковского, Пастернака, Якобсона (о написанном в этот вечер ст-нии Хлебникова «Случай» см.: П а р н и с А. Новое из Хлебникова. – "Даугава", 1986, № 7, с. 112 – 113).

По предложению Якобсона, для задуманного собрания произведений Хлебников написал литературную автобиографию «Свояси», вдвоем они составили план издания и подробный список произведений, которые должны были в него войти. Спустя год Хлебников назовет это несостоявшееся издание, о судьбе которого он тогда ничего не знал, «толстым пушкинским томом» (в письме к О.М. Брику).

Совместная работа над этим собранием продолжалась чуть более месяца и прервалась в связи с отъездом Хлебникова в начале мая 1919 г. «на юг» – в Харьков.

Проект этой книги, названной «Виктор Хлебников. Все сочиненное. Том первый. Лирика», с предисловием Якобсона был задуман Маяковским и О. Бриком еще в Петрограде в октябре 1918 г. в рамках издательства ИМО. Затем в Москве 30 мая 1919 г. Маяковский заключил с Центропечатью договор на книгу поэм Хлебникова (цена 20 руб., тираж 3000 экз.). В начале мая Якобсон закончил статью о Хлебникове, первоначально озаглавленную «Подступы к Хлебникову (опыт поэтической диалектологии)», и 11 мая выступил с докладом о поэтическом языке Хлебникова в Московском лингвистическом кружке. На докладе присутствовал Маяковский и выступил в дискуссии. Вероятно, этот же доклад Якобсон повторил в конце 1919 г. в руководимом профессором П.Н. Сакулиным Литературном кружке при МГУ («Вестник театра», 1920, № 48, 13 – 19 января, с. 15). Затем, в мае 1920 г., Якобсон выступил с тем же докладом на заседании ОПОЯЗа в Петрограде (см.: «Начала», Пг., 1921, № 1, с. 213; «Научные известия», М., 1922, № 2, с. 290).

В августе 1919 г. Маяковский и Якобсон еще раз безуспешно пытаются напечатать в Госиздате книгу Хлебникова. В архиве Госиздата сохранился полный текст вступительной статьи Якобсона под заглавием «Современная русская поэзия. Очерк первый. Виктор Хлебников» (ЦГАЛИ, ф. 611, оп. I, ед.хр. 164). Эта работа Якобсона была напечатана отдельным изданием в сокращенной редакции лишь в начале 1921 г. в Праге под названием «Новейшая русская поэзия. набросок первый» (см. наст.изд., с. 272 – 316), возможно, ориентированным на название одного из первых докладов Маяковского «О новейшей русской поэзии» (1912). Маяковский назвал это исследование Якобсона «единственной прекрасной брошюрой о Хлебникове».

В этой работе Якобсон определил футуризм как новое движение в европейском искусстве, однако точного описания футуризма как художественного направления он не дал. Именно существенную недостаточность характеристики футуризма как эстетической системы в работе Якобсона отметил Н.С. Трубецкой в письме к нему, познакомившись с его исследованием о Хлебникове (см. фрагмент из этого письма от 7 марта 1921 г. во вступ. статье Вяч.Вс. Иванова – наст.изд., с. 14).

Между тем еще летом 1919 г., продолжая развивать свою концепцию футуризма как новой эстетической системы, намеченную в работе о Хлебникове, Якобсон посвятил этому направлению в искусстве специальную статью – «Футуризм», в которой сформулировал основные эстетические принципы течения, но уже на материале визуального искусства, связывая свои идеи с достижениями и открытиями в точных науках, в частности, с теорией относительности Эйнштейна.

Статья «Футуризм» была написана летом 1919 г. на даче под Москвой, в Пушкине, где Якобсон жил вместе с Маяковским и О. Бриком, там, где «вскоре родился разговор Маяковского с солнцем». Якобсон, надо думать, обсуждал с друзьями текст своей статьи (см., например, о его беседах о живописи в это время с О. Бриком –

SW, V, 1979, p. 558). «Футуризм» был напечатан в газ. «Искусство» под псевдонимом «Р.Я.» (1919, № 7, 2 августа).

В этой статье Якобсон развивал и ряд других идей, заявленных им в исследовании о Хлебникове. Ср., например, тезис "обнажение приема от оправдательных мотивировок", провозглашенный им как главный принцип поэтики Хлебникова, со сформулированным в статье «Футуризм» принципом деформации, «освобожденным от оправдательных мотивировок Сезанна».

Якобсон особенно ценил эту свою раннюю статью о футуризме, так как некоторые ее идеи были развиты позднее в его работах в области лингвистики: «Время как таковое было и, думаю, остается насущной темой нашей эпохи. <...>Нашей непосредственной школой в помыслах о времени была ширившаяся дискуссия вокруг новорожденной теории относительности, с ее отказом от абсолютизации времени и с ее настойчивой увязкой проблем времени и пространства. Другим обликом той же школы был футуризм, с ударными лозунгами его манифестов и живописными экспериментами. "Статическое восприятие — это фикция", — отвечал я в той же статейке <"Футуризм". — А.П.> на традиционные усилия живописи "разломить движение на серию обособленных стилических элементов". Таковы были предпосылки моей первой встречи с учением Соссюра об антиномии состояния, то есть синхронии, и истории языка, то есть диахронии» (J a k o b s o n R., P o t o r s k a K. Op. cit., p. 56).

С недолгим периодом сотрудничества в ИЗО Наркомпроса (в августе Якобсон, заболев тифом, оставил службу) связаны фактически первые его выступления в печати — статьи о живописи в газ. «Искусство», органе ИЗО Наркомпроса.

Якобсон, как свидетельствует В.О. Роскин, принимал также участие (вероятно, в качестве переводчика) в работе Международного Бюро, организованного при ИЗО для связи с зарубежными художниками. Это Бюро запланировало издание теоретического журнала «Интернационал искусства», для которого были заказаны статьи Луначарскому, Маяковскому, Хлебникову, В. Татлину, К. Малевичу, М. Матюшину и другим. Были написаны и разосланы воззвания, обращенные к художникам Западной Европы, Америки и Азии. «Интернационал искусства» был собран, но по техническим причинам издать его не удалось. В том же номере «Искусства», где появилась статья Якобсона «Футуризм», была напечатана передовая статья Д. Штеренберга «Художникам всего мира», предназначавшаяся для журнала «Интернационал искусства». Сохранились и другие материалы этого нереализованного издания. В апреле 1919 г. Хлебников написал для него четыре статьи. Статья «Художники мира!» (первоначальное заглавие «Письменный язык земного шара: система иероглифов, общих для народов планеты») была напечатана лишь в 1933 г. в Собрании произведений В.В. Хлебникова (т. V, с. 216 — 221), три другие — «Ритмы человечества», «Голова вселенной. Время в пространстве», «Колесо рождений» — остались неизданными. По всей видимости, Хлебников обсуждал с Якобсоном некоторые положения своих статей, в частности, в ст. «Ритмы человечества» он писал: «Р.О. Якобсон сообщил мне, что насчитывается 365 звуковых типов частушек, то есть каждая частушка была именем особого дня в году — какая удивительная исходная точка. День года, как туловище <e> одухотворенной частушки» (см.: Х а р д ж и е в Н. Новое о Велимире Хлебникове. — «Russian Literature», Amsterdam, 1976, № 9, p. 16).

Второй работой Якобсона, напечатанной в газ. «Искусство», была полемическая статья «Задачи художественной пропаганды» (под псевдонимом «Алягров» — 1919, № 8, 5 сентября), в которой он выступил с программой художественного просвещения и провозгласил «обострение борьбы художественных течений» как основной принцип «жизни и развития искусства». В этом же номере «Искусства», который оказался последним, выступил сподвижник Якобсона В. Шкловский со статьей «Пространство живописи и супрематисты».

Известно, что Якобсон, с лета 1920 г. работавший сотрудником постпредства РСФСР в Праге, продолжал сотрудничать в московской печати. По дороге в Прагу в июле 1920 г. он остановился в Берлине и посетил «Первую международную Дада-ярмарку». Вскоре он прислал в московский журнал «Вестник театра» свою статью, посвященную самому радикальному направлению в международном авангарде — дадаизму, о котором в то время в Советской России почти ничего не было известно.

Это «всеотрицающее и всеутверждающее», по слову Маяковского, направление современного искусства, провозгласившее «пространство относительности», в некоторых своих тенденциях и формах перекликалось с русскими заумниками. Н. Харджиев назвал А. Крученых, автора пьесы-оперы «Победа над Солнцем» (1913), «первым дадаистом», «на три года опередившим возникновение этого течения в Западной Европе» («Памир», 1987, № 2, с. 165).

К дадаистам примыкали жившие во Франции русские: поэт и драматург И. Зданевич (1894—1975), прозаик и художник С. Шаршун (1888—1975) (см.: Шаршун С. Мое участие во французском дадаистическом движении. — «Воздушные пути», Нью-Йорк, 1967, № 7, с. 168 — 174), работавший в Германии композитор и художник Е. Голышев (1897—1970), член «Ноябрьской группы» немецких дадаистов. Группа ростовских поэтов-«ничевоков» в конце 1921 г. объявила себя русскими дадаистами (см. сб. «Собачий ящик», М., 1922).

Как удалось установить, Якобсон написал еще одну статью о живописи. Находясь весной 1920 г. в Ревеле, он познакомился с обширной литературой о немецком экспрессионизме и написал обзорную статью для московского журнала «Художественная жизнь», который издавался при ИЗО Наркомпроса и в редколлегия которого входил О. Брик. Статья была опубликована под псевдонимом «Р.Я.» (см. атрибуцию в комментарии к этой статье). Новонайденный текст становится в ряд ранних статей Якобсона, посвященных новым течениям в живописи, и как бы заполняет пустующее место: «Футуризм», «Задачи художественной пропаганды», «Новое искусство на Западе. (Письмо из Ревеля)», «Письма с Запада. Дада».

Таким образом, Якобсон в 1919—1921 гг. напечатал под псевдонимами «Р.Я.» и «Алягров» четыре статьи о живописи.

Историческая обусловленность появления этих статей Якобсона подтверждается хотя бы тем, что тот же путь почти одновременно (через полтора года после Якобсона) прошел молодой Ю. Тынянов, задумав и реализовав цикл статей, покрывающих те же темы, но на материале литературном — об экспрессионизме («Записки о западной литературе»), футуризме и дадаизме (две последние не сохранились — см. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977, с. 124 — 131).

* * *

Публикуемые здесь четыре статьи Якобсона, посвященные поэтике живописи, представляют своеобразный цикл. Три из них на русском языке впервые вводятся в научный оборот.

Орфография и пунктуация в публикуемых текстах унифицированы по современным нормам с сохранением индивидуального стиля автора, в ряде случаев даны конъектуры, опечатки исправлены без оговорок.

В подготовке к печати этих текстов нам оказали большую помощь различными сведениями Б. Янгфельдт, С.Ю. Завадовская, Г.Г. Суперфин, В.В. Вебер, М.С. Петровский, А.А. Стригалева, Н.А. Богомоллов, которым считаем приятным долгом выразить свою благодарность. Особую признательность выражаем Р.Д. Тименчику, обнаружившему неизвестную статью Якобсона «Новое искусство на Западе. (Письмо из Ревеля)» и предоставившему ее для публикации.

Александр Парнис

Роман Яacobсон

РАБОТЫ ПО ПОЭТИКЕ

ВСТУПИТЕЛЬНАЯ СТАТЬЯ
ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
ВЯЧ. ВС. ИВАНОВА

СОСТАВЛЕНИЕ И ОБЩАЯ РЕДАКЦИЯ
ДОКТОРА ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
М. Л. ГАСПАРОВА



МОСКВА
ПРОГРЕСС
1987

ББК 83.3Р
Я 46

Редакционная коллегия серии «Языковеды мира»

Г. В. Степанов (председатель)

*А. К. Авеличев, Т. В. Гамкрелидзе, В. А. Дыбо, Вяч. Вс. Иванов,
В. П. Нерознак (ответственный секретарь), М. А. Оборина,
Н. И. Толстой, Н. А. Слюсарева, Ю. С. Степанов, В. Н. Ярцева*

Якобсон Р.

Я 46 **Работы по поэтике: Переводы / Сост. и общ. ред. М. Л. Гаспарова. -М.: Прогресс, 1987. 464 с., [12] л. ил. — (Языковеды мира).**

Сборник трудов выдающегося филолога нашего времени Романа Якобсона содержит работы по проблемам поэтики художественной литературы и фольклора, которые иллюстрируются преимущественно на русском и советском классическом материале. Наряду с работами фундаментальными, такими, как «Основа сравнительного славянского литературоведения», «Грамматический параллелизм и его русские аспекты» и др., в сборник включены работы, анализирующие творчество Пушкина, Тургенева, Блока, Хлебникова, Пастернака, Маяковского, а также Гёльдерлина и Блейка.

Я $\frac{4603000000 - 546}{006 (01) - 87}$ 73-87

ББК 83.3Р

Редакция литературы
по философии и лингвистике

© Вступительная статья, составление и перевод на русский язык — «Прогресс», 1987

СОДЕРЖАНИЕ

Поэтика Романа Якобсона. <i>Вступительная статья Вяч. Вс. Иванова</i>	5
Основа сравнительного славянского литературоведения. <i>Перевод с английского В. В. Туровского</i>	23
Вопросы поэтики. Постскрипtum к одноименной книге. <i>Перевод с французского В. А. Мильчиной</i>	80
Грамматический параллелизм и его русские аспекты. <i>Перевод с английского А. И. Полторацкого</i>	99
Аксиомы системы стихосложения (на примере мордовской народной песни). <i>Перевод с английского Н. В. Перцова</i>	133
«Скорбь побиваемых у дров»	140
Статуя в поэтической мифологии Пушкина. <i>Перевод с английского Н. В. Перцова</i>	145
Стихи Пушкина о деве-статue, вакханке и смиреннице	181
О «Стихах, сочиненных ночью во время бессоницы»	198
Пушкин и народная поэзия. <i>Перевод с английского Н. В. Перцова</i>	206
Фактура одного четверостишия Пушкина. <i>Перевод с французского В. А. Мильчиной</i>	210
Заметки на полях лирики Пушкина. <i>Перевод с английского Н. В. Перцова</i>	213
Заметки на полях «Евгения Онегина». <i>Перевод с английского Н. В. Перцова</i>	219
Р. С. (заметки к альбому Онегина)	225
Пушкин в свете реализма. <i>Перевод с английского Н. В. Перцова</i>	231
Раскованный Пушкин. <i>Перевод с английского Н. В. Перцова</i>	235
Тайная осведомительница, воспетая Пушкиным и Мицкевичем. <i>Перевод с английского Н. В. Перцова</i>	241
Заумный Тургенев	250
Стихотворные прорицания Александра Блока	254
Новейшая русская поэзия	272
Из мелких вещей Велимира Хлебникова: «Ветер—пение...»	317
Заметки о прозе поэта Пастернака. <i>Перевод с немецкого О. А. Седаковой</i>	324
Из комментария к стихам Маяковского «Товарищу Нетте — пароходу и человеку»	339
О стихотворном искусстве Уильяма Блейка и других поэтов-художников. <i>Перевод с английского В. В. Туровского</i>	343
Взгляд на «Вид» Гёльдерлина. <i>Перевод с немецкого О. А. Седаковой</i>	364
О художественном реализме	387
<i>Вяч. Вс. Иванов.</i> Комментарии	394

Приложение

Ранние статьи Р. О. Якобсона о живописи. <i>Вступительная заметка, подготовка текстов и комментарии А. Е. Парниса</i>	409
Футуризм	414
Задачи художественной пропаганды	421
Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля)	423
Письма с Запада. Дада	430
Предметный указатель. <i>Составила А. А. Зализняк</i>	440
Указатель имен. <i>Составила А. А. Зализняк</i>	450