

ФУТУРИЗМ

В двадцатом столетии живопись впервые последовательно порывает с тенденциями наивного реализма. В девятнадцатом столетии картина обязывается передать перцепцию, художник — раб рутины¹, опыт житейский и научный им сознательно игнорируется. Как будто то, что мы знаем о предмете, — само по себе, а непосредственное содержание представления предметов — само по себе, независимо. Как будто только с одной стороны, только с одной точки зрения мы знаем предмет, будто, видя лоб, забыли, что есть затылок, словно затылок — другое полушарие луны, неведомое и невиданное. Подобно тому, как в старых романах события нам даны постольку, поскольку они известны герою. Есть попытки усугубления точек зрения на предмет и в старой живописи, оправданные отражением пейзажа или тела в воде либо в зеркале. Сравните также прием древнерусской живописи изображать мученика на одной картине дважды или трижды в смежных этапах развертывающегося действия, но лишь кубизм канонизовал множественность точек зрения². Деформация осуществлялась в прежней живописи в незначительных размерах, так, например, терпелась гиперболо, или же деформация оправдывалась применением юмористическим (карикатура), орнаментальным (например, тератология) или, наконец, данными самой природы, например, светотенью. Освобожденная от оправдательных мотивов актами Сезанна, деформация канонизируется кубизмом.

Уже импрессионисты, применяя научный опыт, разложили цвет на составные³. Цвет переставал подчиняться ощущению изображаемой природы. Появляются цветовые пятна, даже хроматические сочетания, ничего не копирующие, не навязанные картине извне. Творческое овладение цветом естественно приводит к осознанию следующего закона: всякое нарастание формы сопровождается изменением цвета, всякое изменение цвета порождает новые формы (формулировка Глеза и Меценже)⁴.

В науке этот закон, кажется, впервые выдвинул Штумпф⁵, один из пионеров новой психологии, говоря о соотношении окраски и окрашенной пространственной формы: качество причастно к изменению протяженности. Путем изменения протяженности преобразуется и качество. Качество и протяженность по своей природе неотделимы друг от друга и не могут существовать в представлении независимо друг от друга. Этой необходимой связи противопоставляется эмпирическая связанность двух частей, не обладающая характером принудительности, например, голова и туловище. Таковые мы можем представить себе порознь.

Установка на природу создавала для живописца обязательность связи именно таких частей, которые по существу разъединимы, между тем как взаимная обусловленность формы и цвета не сознавалась. Обратное: установка на живописное выражение вызывала творческое осознание необходимости последней связи, между тем как объект свободно рассекается (так называемый дивизионизм⁶). Линия, плоскость сосредоточивают на себе внимание художника, он не может исключительно копировать границы природы, кубист сознательно режет природу плоскостями, вводит произвольные линии⁷.

Эмансипация живописи от элементарного иллюзионизма влечет за собой интенсивную разработку различных областей живописного выражения. Объемные соотношения, конструктивная асимметрия, цветовой

диссонанс, фактура всплывают на светлое поле сознания художника.

Результатами осознания являются:

1. Канонизация ряда приемов, что главным образом и позволяет говорить о кубизме как о школе.

2. Обнажение приема. Так, осознанная фактура уже не ищет себе никакого оправдания, становится автономной, требует себе новых методов оформления, нового материала. На картину наклеиваются куски бумаги, сыплется песок. Наконец, идут в ход картон, дерево, жость и т.п.⁸

Футуризм почти не приносит новых живописных приемов, широко пользуясь методами кубистическими. Это не новая живописная школа, а скорей новая эстетика. Самый подход к картине, к живописи, к искусству меняется. Футуризм дает картины-лозунги, живописные демонстрации. В нем нет отстоявшихся, выкристаллизовавшихся канонов. Футуризм — антипод классицизма.

Вне установки (термин психологии), вне стиля (термин искусствоведения) нет представления предмета⁹. Для девятнадцатого века характерно стремление видеть, как прежде видели, как принято — видеть по Рафаэлю, по Боттичелли¹⁰. Настоящее проецируется в прошедшее, будущему навязывают прошлое. Согласно знаменитому завету: «Вот день-то и прошел, и слава Богу. Дай Бог и завтра так»¹¹.

Какое искусство, если не изобразительное, могло бы с таким успехом послужить основной тенденции — закрепить момент движения, расчленить движение на ряд отдельных статических элементов. Но статическое восприятие — фикция. «В самом деле, все движется, все быстро трансформируется. Профиль никогда не бывает неподвижным перед нами, он беспрестанно появляется и исчезает. Ввиду устойчивости образа в сетчатой оболочке, предметы множатся, деформируются, преследуют друг друга, как торопливые вибрации в пробегаемом пространстве. Вот каким образом у бегущих лошадей не четыре ноги, а двадцать, и их движения треугольны» (Манифест художников-футуристов)¹².

Статическое, одностороннее, обособленное восприятие — живописный пережиток — нечто вроде классических муз, богов и лиры. Но мы не стреляем из пищаля, не ездим в колыхаге. Новое искусство покончило со статическими формами, покончило с последним фетишем статики — красотой. «В живописи ничто не абсолютно. Что для вчерашних художников было истиной, сегодня ложь», — говорит футуристический манифест¹³.

Изживание статики, изгнание абсолюта — главный пафос нового времени, злоба текущего дня. Негативная философия и танки, научный эксперимент и совдепы, принцип относительности и футуристский «дой»¹⁴ рушат огороды старой культуры. Единство фронтов изумляет.

«В настоящее время, — говорят нам физики, — мы вновь переживаем время ломки старого научного здания, но такой ломки, которой не знает история науки». Но это еще не все. Разрушаются такие истины, которые никогда и никем не высказывались, не подчеркивались, потому что они казались самоочевидными и потому что ими бессознательно пользовались и клали их в основу всевозможных рассуждений. Особенно характерною чертой нового учения является неслыханная парадоксальность многих из его даже простейших выводов: они явно противоречат тому, что принято называть «здравым смыслом»¹⁵. Напомним эти выводы!

«Из физического мира исчезает последний признак субстанции. Как мы представляем себе время? Как нечто непрерывное и равномерно

протекающее, с вечной, везде одинаковой скоростью. Одно и то же время течет во всем мире, нет, и, по-видимому, быть не может двух времен, которые в различных местах вселенной текли бы неодинаково быстро. Тесно с этим связаны наши представления об одновременности двух событий, с "раньше" и "позже", или эти три элементарнейших представления, доступные ребенку, имеют одинаковый смысл, кто и где бы ими ни пользовался. В понятии о времени кроется для нас нечто абсолютное, нечто вполне безотносительное. Новое учение отрицает абсолютный характер времени, а потому и существование мирового времени. Каждая из независимо движущихся систем имеет свое собственное время, быстрота течения времени для них не одинакова»¹⁶.

«Существует ли абсолютный покой, хотя бы в виде отвлеченного понятия, не имеющего реального осуществления в природе? Из принципа относительности вытекает, что абсолютного покоя не существует»¹⁷.

«Во все пространственные измерения замещивается время. Мы не можем определить геометрическую форму тела, движущегося по отношению к нам. Мы определяем всегда его кинетическую форму. Таким образом, наши пространственные измерения в действительности происходят не в многообразии трехмерном, а в многообразии четырехмерном»¹⁸.

«Эти картины в области философской мысли должны произвести переворот больший, чем смещение Коперником земли из центра вселенной. Не звучит ли мощно естествознание в переходе от несомненного опытного факта — невозможности определения абсолютного движения земли — к вопросам психики? Философ-современник в смущении воскликнул: "По ту сторону истины и обмана"»¹⁹.

«Открытое новое дает достаточное количество образцов для построения мира, но они ломают его прежнюю знакомую нам архитектуру и могут уложиться лишь в новый стиль, далеко убегающий своими свободными линиями за пределы не только старого внешнего мира, но и основных форм нашего мышления» (*проф. Хвольсон. Принцип относительности; проф. Умов. Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли*)²⁰.

Основные тенденции коллективистического мышления: разрушение отвлеченного фетишизма, разрушение остатков статики (*Богданов. Наука об общественном сознании*)²¹.

Итак, лейт-линии момента очевидны во всех областях культуры. Если кубисты, следуя Сезаннову завету, конструировали картину, исходя из простейших объемов — куба, конуса, шара, давая своего рода примитивы живописи, то футуристы в поисках кинематических форм вводят в картину кривой конус, кривой цилиндр, столкновения конусов остриями, кривые эллипсоиды и т.д., словом, разрушают стенки объемов (ср. манифест Карра²²).

Восприятия, множась, все механизуются, предметы, не воспринимаемаясь, принимаются на веру. Живопись противоборствует автоматичности восприятия, сигнализует предмет. Но, ветшая, принимаются на веру и художественные формы. Кубизм и футуризм широко пользуются приемом затрудненного восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение²³.

«В том, что даже наиболее чуткий глаз с трудом разбирается в предметах, вполне перевоплощенных, есть особое великое очарование. Картина, отдающаяся с такой сдержанностью, точно ждет, чтоб ее допрашивали еще

и еще. Предоставим Леонардо да Винчи слово в защиту кубизма по этому поводу:

— Мы очень хорошо знаем, — говорит Леонардо да Винчи, — что зрение при быстром движении охватывает сразу множество форм, но осознать мы можем сразу что-нибудь одно. Возьмем такой случай: ты, читатель, одним взглядом охватываешь эту исписанную страницу и сейчас же видишь, что она заполнена разнообразнейшими буквами, но ты не определишь сразу, какие это буквы и что хотят сказать. Тебе нужно будет переходить от слова к слову, от стиха к стиху, чтобы осознать эти буквы, как нужно бывает для достижения вершины здания подниматься со ступеньки на ступеньку, иначе ты не достигнешь вершины» (цитируют Глез и Меценже)²⁴. Частный случай затрудненного узнавания в живописи, т.е. построения типа *се лев, а не собака* — это загадки, намеренно ведущие нас к ложному ключу; ср. так называемое ложное узнавание классической поэтики или отрицательный параллелизм славянского эпоса²⁵.

Аристотель: «На изображение смотрят с удовольствием, потому что, взирая на него, приходится узнавать и умозаключать: что это? Если же смотрящий прежде не видал изображаемого предмета, то изображение доставит наслаждение не как воспроизведение предмета, но благодаря обработке, окраске или какой-нибудь причине»²⁶. Иными словами, уже Аристотелю было понятно: наряду с живописью, сигнализирующей восприятие природы, возможна живопись, сигнализирующая непосредственно наше хроматическое и пространственное восприятие (ибо неведом ли предмет, или же он просто съехал с картины — это, по существу, безразлично).

Когда критик, видя подобные картины, недоумевает: что, мол, это значит, не понимаю (а что он, собственно, собирается понимать?), он уподобляется басенному метафизику: его хотят вытащить из ямы, а он вопрошает: веревка вещь какая?²⁷ Коротко говоря: для него не существует самоценного восприятия. Он предпочитает золоту кредитки, как более литературные (осмысленные) произведения.

Впервые — в газ. «Искусство» (М., 1919, № 7, 2 августа), подписана инициалами Р.Я. Первоначальный вариант статьи, разделенной на две части, был напечатан в Петрограде: первая часть под заглавием «Приемы старой живописи» — за несколько дней до публикации в Москве («Жизнь искусства», Пг., 1919, № 199 — 200, 27 июля); вторая часть под заглавием «Футуризм как эстетическая и научная система» — уже после московской публикации полного текста (там же, № 226, 26 августа) и с добавлением пассажа, построенного на литературных параллелях. Обе «петроградские» статьи подписаны полной фамилией автора. Публикуется по тексту, выправленному Якобсоном для Собрания сочинений (SW, 1981, III, р. 717–722), и сверена первопечатной редакцией.

В предыдущем номере «Искусства» (М., 1919, № 6, 8 июля) была напечатана статья «Кубизм», подписанная инициалами Р.З., со следующей пометой: «Настоящей статьей редакция открывает ряд научно-популярных очерков по современному искусству». «Кубизм» и следующая за ним статья Якобсона «Футуризм» и были первыми очерками, открывающими этот ряд. Однако «Кубизм» написан предельно емким, «телеграфным» стилем, без «воздуха» и выходов в другие виды искусств, автор не позволил себе никаких параллелей или сравнений, характерных для аутентичных статей Якобсона. В «Кубизме» нет ни одного термина или формулы из областей лингвистики или литературоведения, которыми насыщены другие ранние статьи Якобсона, посвященные живописи. В «Беседах» с К. Поморской Якобсон вспоми-

нал: «В 1919 году, когда в Москве издательская секция Отдела Изобразительных Искусств при Комиссариате Просвещения обсуждала план энциклопедии искусств, и на вопрос о моем участии я ответил предложением статьи о семантике живописи, Василий Кандинский (1866 – 1944) был вынужден разъяснить недоумевающему форуму, что это за зверь – ”семантика”» (J a k o b s o n R., P o t o r s k a K. Op.cit., p. 126). В № 3 «Искусства» (1919, 1 февраля) было напечатано сообщение: при ИЗО учреждена Коллегия из В.В. Кандинского, Е.Д. Шора, И.В. Жолтовского и В.Г. Шершеневича по подготовке «Энциклопедии Изобразительных Искусств», включающей «как статьи общего характера по вопросам Изобразительных Искусств, так и терминологию и биографии художников, скульпторов, архитекторов». Если считать, что автором статьи «Кубизм» является Якобсон и она была первоначально написана для этой «Энциклопедии», то тогда понятна ее предельная лаконичность и ориентация на жесткие рамки, характерные для энциклопедических статей, и одновременно популяризаторский характер текста, адресованного «малоподготовленному читателю». Отметим еще один важный признак, говорящий в пользу авторства Якобсона, – в этой статье демонстрируются предпосылки, позволяющие «определить кубизм как одну из категорий реализма и назвать его критическим реализмом». Ср. ряд близких положений в ст. Якобсона «О художественном реализме» (наст.изд., с. 387) и сходную формулировку в «петроградском» варианте статьи «Футуризм»: «Кубизм впервые порывает с тенденциями наивного реализма» («Жизнь искусства», 27 июля). По свидетельству профессора С. Руди, в архиве Якобсона имеется библиография, составленная в 1941 г. самим ученым, в которой значится ранняя работа «Кубизм», но без указания места публикации. Итак, автором статьи «Кубизм», подписанной инициалами Р.З. (здесь не исключена опечатка – другие материалы, подписанные этим псевдонимом, при просмотре всех номеров «Искусства» не обнаружены), можно гипотетически считать Якобсона, но для окончательного решения этого вопроса требуются дополнительные разыскания.

¹ Ср. лозунг-шапку в следующем номере «Искусства» (1919, № 8, 5 сентября): «Художник, свободный от революции, – раб буржуазии».

² Ср. основные предпосылки кубизма в ст. Р.З. «Кубизм»: «1) Предмет изображается одновременно с различных точек зрения. 2) Вместо целого предмета берутся отдельные части его. 3) Группируются эти части (взятые с различных точек наблюдения) по закону контраста» («Искусство», 1919, № 6, 8 июля).

³ В «петроградском» варианте статьи после этих слов следует фраза: «Эта колористическая установка, это особое осознание цвета, не могли остаться без последствий» («Жизнь искусства», 1919, № 199 – 200, 27 июля).

⁴ Цитата из кн.: Г л э з А. и М е ц е н ж е Ж. О кубизме. Перевод с франц. Е. Низен, ред. М. Матюшина. СПб., 1913, с. 24. Эта теоретическая работа французских художников оказала влияние на теорию и практику русских кубофутуристов.

⁵ Штумпф Карл (1848 – 1936) – немецкий психолог, философ, музыковед, теоретик феноменологии, создатель системы эмпирического психологического исследования музыкальных восприятий; выдвинул учение о психических функциях, предвосхитил основные идеи гештальтпсихологии. Указанные положения учения К. Штумпфа разработаны в его работе: S t u m p f K. Über psychologischen Ursprung der Raumvorstellung. Leipzig, 1873. Впоследствии Якобсон возвращался к трудам К. Штумпфа – см., например, ст. «Звук и значение» и «Звуковые законы детского языка и их место в общей фонологии» (Я к о б с о н Р. Избранные работы. М., «Прогресс», 1985).

⁶ Дивизионизм (или пуантилизм) – одно из направлений в неоимпрессионизме, разработанное французскими художниками Ж. Сёра и П. Синьяком.

⁷ О линии как о графическом знаке см., например, в ст. художника и теоретика живописи В. Кандинского «Маленькие статейки по большим вопросам. II. О линии» («Искусство», 1919, № 4, 22 февраля); см. также: K a n d i n s k y W. Punkt und Linie zur Fläche. München, 1926.

⁸ Ср. в воспоминаниях Б. Лившица эпизод с «обработкой» картины художником-кубофутуристом В.Д. Бурлюком, относящийся к зиме 1911–1912 гг.: «Схватив свой последний холст, Владимир выволакивает его на проталину и швыряет в жидкую грязь. Я недоумеваю: странное отношение к труду, пусть даже неудачному. Но Давид лучше меня понимает брата и спокоен за участь картины. Владимир не первый раз "обрабатывает" таким образом свои полотна. Он сейчас перекроет густым слоем краски присташие к поверхности комья глины и песку и — *similia similibus* — его ландшафт станет плотью от плоти гилейской земли» (Л и в ш и ц Б. Полтораглазый стрелец. Л., 1933, с. 40). См. также в стих. В. Хлебникова «Бурлюк»: *Тяжко и мрачно багровые и рядом зеленые висели холсты, // Другие ходили буграми, как черные овцы волнуясь, // Своей поверхности шероховатой, неровной — // В них блестели кусочки заркал и железа* (Х л е б н и к о в В. Творения. М., 1986, с. 164).

⁹ После этих слов в «петроградском» варианте статьи следует фраза: «Уайльд хорошо сказал, что лондонские туманы созданы художниками» («Жизнь искусства», Пг., 1919, № 199–200, 27 июля). Речь идет об эссе О. Уайльда «Упадок лжи», в котором один из персонажей говорит: «В настоящее время люди видят туманы не потому, что туманы существуют, но потому, что поэты и живописцы показали им таинственную прелесть подобных эффектов» (У а й л ь д О. Собр.соч. в 4-х тт., т. 3. СПб., 1912, с. 180).

¹⁰ После этих слов в «петроградском» варианте статьи (там же) следует текст: «Отсюда подмена стиля стилизацией, отсюда омузеенная жизнь — делать под прошлое, делать переживание прошлым. Гоголь откровенно говорит, что легче всего изображать прошлое; оттого-то и пишут по большей части о прошлом, он же, стараясь живописать настоящее, и его трактует, как прошлое — "издалека". И вся пассаистская культура — быт (смотри Гончарова, Тургенева, Островского), пафос, лирика ("на свете счастья нет, а есть покой"; "безумный ищет бури, как будто в буре есть покой"; "спи, дитя мое, усни, сладкий сон к себе мани"), философия, государственное строительство — сводится к выделке покоя (выражение Гончарова). Абсолютизм явный или скрытый». Здесь цитаты из ст-ний А. Пушкина «Пора, мой друг, пора!..», М. Лермонтова «Парус» (неточная) и А. Майкова «Колыбельная песня».

¹¹ Цитата из романа И.А. Гончарова «Обломов» (сон Обломова).

^{12,13} Цитаты из манифеста, подписанного художниками У. Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Д. Балла, Д. Северини (11 апреля 1910 г., Милан), — см.: Манифесты итальянского футуризма, М., 1914, с. 11 (перевод В. Шершеневича).

¹⁴ Имеются в виду максималистские лозунги русских и итальянских футуристов. Ср. в ст-нии Маяковского «Той стороне» (1918): *Мы // мир обложили сплошным "долоем"*.

^{15,16,17,18,19,20} Здесь Якобсон приводит монтаж цитат (с неточностями и значительными купюрами внутри них, которые в каждом отдельном случае не помечаются и не оговариваются) из кн.: Х в о л ь с о н О.Д. Принцип относительности. СПб., 1914, с. 6–8, 31, 34, 45; У м о в Н.А. Характерные черты и задачи современной естественно-научной мысли. СПб., 1914, с. 41–43, 6. См. также: К о я л о в и ч Н. Обзор литературы по теории относительности на русском языке. — Журн. «Книга и революция», 1922, № 9–10, с. 29–34; № 11–12, с. 26–32. О связи новейших открытий в науке (теория относительности и т.д.) с новаторскими тенденциями в живописи в работах Р. Якобсона см. во вступ.ст. Вяч.Вс. Иванова «Поэтика Романа Якобсона» (наст.изд., с. 12). Якобсон писал в ст. «О поколении, растратившем своих

поэтов» (1930): «Весной 1920 г. я вернулся в закупоренную блокадой Москву. Привез новые европейские книги, сведения о научной работе Запада. М<аяковский> заставил меня повторить несколько раз мой сбивчивый рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг нее в то время дискуссии. Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени, — все захватывало М<аяковского>. Я редко видел его таким внимательным и увлеченным. — А ты не думаешь, — спросил он вдруг, — что так будет завоевано бессмертие? <...> Вскоре он рассказал, что готовит поэму — "Четвертый Интернационал" (потом она была переименована в "Пятый"), и что там обо всем этом будет. "Членом этого Интернационала будет Эйнштейн. Это будет куда важнее "Ста пятидесяти миллионов". М<аяковский> носился в то время с проектом послать Эйнштейну приветственное радио — науке будущего от искусств будущего. Мы никогда впоследствии не возвращались в разговорах к этим темам. "Пятый Интернационал" остался незавершенным» (SW, V, p. 367). Ср. об этом также в ст.: Х а р д ж и е в Н.И. Маяковский и Хлебников. — В кн.: Х а р д ж и е в Н., Т р е н и н В. Поэтическая культура Маяковского. М., 1970, с. 119–120.

²¹ Здесь приведены два основных признака (из четырех общих черт) идеологии коллективизма из кн.: Б о г д а н о в А. Наука об общественном сознании (Краткий курс идеологической науки в вопросах и ответах). М., 1918, с. 204–205. Богданов А. (А.А. Малиновский, 1873–1928) — философ, экономист, социолог, писатель, идеолог и теоретик Пролеткульта, выступил с идеей создания «всеобщей организационной науки» — тектологии, автор утопических романов «Красная Звезда» (1908) и «Инженер Мэнни» (1921).

²² См. положения художника К. Карра (1881–1966) в манифесте «Живопись звуков, шумов и запахов» (11 августа 1913, Милан). — В кн.: «Манифесты итальянского футуризма», с. 69–70.

²³ Согласно В. Шкловскому, «к ступенчатому построению относится — повтор, с его частным случаем — рифмой <...>, тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные обряды, перипетии и многие другие приемы сюжетности» (Ш к л о в с к и й В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля. — В сб.: «Поэтика», Пг., 1919, с. 122).

²⁴ Неточная цитата с купюрой из кн.: Г л э з А. и М е ц е н ж е Ж. О кубизме, с. 29–30. Примечательно, что этот же фрагмент из указанной книги имеет в виду режиссер К.М. Миклашевский (1886–1943), доказывающий в своем труде, что кубисты «производят свое искусство от импрессионистов и даже Леонардо да Винчи» (М и к л а ш е в с к и й К.М. Гипертрофия искусства. Пг., 1924, с. 72).

²⁵ О приеме «ложного узнавания» Якобсон пишет также в статье о Хлебникове (наст. изд., с. 287) и отсылает к «Поэтике» Аристотеля (гл. XVI). Об «отрицательном параллелизме» см. в указанной статье В. Шкловского (сб. «Поэтика», с. 125).

²⁶ Цитата из «Поэтики» Аристотеля (IV, 1448в, 15–19); вероятно, Якобсон приводит цитату в собственном переводе.

²⁷ Цитата из басни И. Хемницера «Метафизический ученик».

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 стихотворении Хлебникова «Случай» см.: Парнис А. Новое из Хлебникова. – "Даугава", 1986, № 7, с. 112 – 113).

По предложению Якобсона, для задуманного собрания произведений Хлебников написал литературную автобиографию «Свои», 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 |