

Wiener Slawistischer Almanach
Literarische Reihe
Herausgegeben von Aage A. Hansen-Löve

SONDERBAND 77
UNTERREIHE INTERMEDIALITÄT BAND 7

ИЛЬЯ КУКУЙ

КОНЦЕПТ «ВЕЩЬ» В ЯЗЫКЕ РУССКОГО АВАНГАРДА

Wiener Slawistischer Almanach
Sonderband 77
München 2010

На обложке:

Деталь экспозиции Последней футуристической выставки картин
«0-10» (Петроград, 1915) // Приключения «Черного квадрата» / Сост.
И. Карасик. – СПб. : Palace Editions, 2007. С. 4.

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

Tatjana Zaotschnaja

REDAKTIONSADRESSE

Institut für Slavische Philologie, Universität München,
Geschwister-Scholl-Platz 1, 80539 München
Tel. +49/89/2180 2373, Fax +49/89/2180 6263
e-mail: aage.hansen-loeve@slavistik.uni-muenchen.de

EIGENTÜMER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)
Lichtensteinstraße 45A/10, A-1090 Wien
Tel. +43/1/310 70 08

VERLAG

Verlag Otto Sagner, c/o Kubon & Sagner
Heßstraße 39/41, D-80798 München
verlag@kubon-sagner.de, Fax: +49/89/54 218-226

DRUCK

Difo-Druck GmbH
Laubanger 15
D-96052 Bamberg

© Gesellschaft zur Förderung Slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-86688-103-7

СОДЕРЖАНИЕ

<i>От автора</i>	7
0. Введение	9
1. О понятии «концепт»	18
2. Семантика вещи: именной компонент концепта	23
2.1. Этимология слова «вещь»	24
2.2. Слово «вещь» в дореволюционных толковых словарях	25
2.3. Слово «вещь» в толковом словаре Ушакова	26
3. Биография вещи: понятийный компонент концепта	30
3.1. Вещь, ее «внутреннее» и «внешнее»	30
3.2. «Вещественность»: pro et contra (Н. Надеждин, Н. Чернышевский, В. Соловьев)	34
3.3. Концепция вещественности Николая Федорова	40
3.4. Вещь в литературе Серебряного века (Символизм и акмеизм)	44
4. Восстание вещей	51
4.1. Восстание вещей в кубофутуризме	51
4.2. Футуристический апокалипсис и детская литература	55
4.3. «Вне закона» кинематографа (Киносценарий Л. Лунца «Восстание вещей»)	60
5. «Вещь для нас»: производственное искусство	69
5.1. «Помощные вещи»: производство искусства (для) пролетариата	70
5.2. Искусство и жизнь: к проблеме утилитарной формы	75
5.3. «Идея» против «Вещи»: журнал «Вещь – Objet – Gegenstand» на фоне одной мистификации А. Ремизова	83
5.3.1. Биография «Цвофирзона»	86
5.3.2. Биография «Вещи»	88
5.3.3. «Внутренняя сущность вещи» у А. Ремизова	94

6. Вещь – факт: Владимир Маяковский	98
6.1. «Скидывать лохмотья изношенных имен»: семантика вещи у Маяковского	99
6.2. «Писатель берет факт»: прагматика концепта	102
7. Вещь – конструкция – материал: Владимир Татлин	114
7.1. Беспредметный предмет	115
7.2. Отказ от искусства: материал и конструкция	122
7.3. Материальная культура	127
7.4. Принцип органической формы	133
8. Вещь – явление: Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн	138
8.1. В поисках «жизни врасплох»: «Киноправда» Д. Вертова	140
8.2. Между киновещью и словом	146
8.3. Строение вещей С. Эйзенштейна	151
9. Уничтожение предметов и управление вещей: поэтика ОБЭРИУ	156
9.1. «Левый фланг» и «Левый фронт»: ленинградские «вещи» против московских «фактов»	156
9.2. Предметы и вещи в философской рефлексии чинарей и художественной практике ОБЭРИУ	160
9.3. «Стихи, ставшие вещью»	165
10. Заключение	175
<i>Приложение:</i>	
11. «Новая вещественность» внеисторического авангарда: Ры Никонова и Сергей Сигей	179
11.1. Лаборатория авангарда: журнал «Транспонанс»	179
11.2. «Маня Фест»: идеологемы трансфуризма	187
11.3. «Соединить всё»: авангардный экфрасис как визуальная транспозиция	192
Список литературы	204

О Т А В Т О Р А

Данная работа родилась из ряда наблюдений за отдельными сюжетами из истории русской культуры первой трети XX века. Метасюжет, связанный с проблематикой вещественности, возник не сразу, но, по-видимому, присутствовал на заднем плане давно как организующий стержень моей работы последнего десятилетия. Поэтому некоторые главы стали переработкой предшествующих публикаций в периодике и сборниках научных статей; я позволил себе не ограничиваться ссылкой на них, а включить в текст (как правило, в переработанном виде). В этом случае указание на первопубликацию дается в сноске к соответствующему разделу (главе).

Я необыкновенно признателен Хансу Гюнтеру, под руководством которого имел счастье работать над этой темой; без его многолетней поддержки и долготерпения книга бы не состоялась. Хочу выразить глубокую благодарность за помощь и консультации Ренате Дёринг, Юрию Мурашову, Ры Никоновой, Сергею Сигею, Наталье Скворцовой, Габриэлю Суперфину, Майе Туровской, Владимиру Эрлю. Особая благодарность – Оге Ханзену-Лёве, второму научному руководителю моей диссертации; ему я обязан тем, что предмет моих долгих научных, читательских и зрительских интересов обрел в рамках приложения к *Wiener Slawistischer Almanach* свое вещественное воплощение.

Илья Кукуй

0. Введение

Целью данного исследования является ретроспективный анализ формирования концепта «вещь» в поэтике русского авангарда 1907-1932 годов. В определении термина «авангард» работа следует позиции А. Крусанова, дефинировавшего его как конкретно-исторический круг «синхронных и родственных идейно-художественных явлений (левого искусства и литературы левых устремлений) XX века, имеющих нижнюю хронологическую границу» (Крусанов 1996: 4). За эту границу принят 1907 год – именно тогда в Москве проходят художественные выставки «Голубая роза» (18.03 – 29.04.1907) и «Στέφανος» (27.12.1907 – 2.02.1908), которые были оценены рядом критиков как «новое направление в живописи», как желание «сказать что-то особенно новое, и иногда такое, чего не сказали даже модернисты Западной Европы» (там же: 11). «Верхняя граница» левого искусства отнесена к 1932 году, ознаменованному в истории русского авангарда целым рядом символических событий: выходом в свет печально известного постановления ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций», положившего конец всяким надеждам на «революцию духа» и продолжению работы в традициях авангардного искусства; «Делом Детгиза» № 4246, по которому среди прочих были арестованы Даниил Хармс и Александр Введенский; вынужденным возвращением из Америки Сергея Эйзенштейна после телеграммы Сталина и т. д.

Эти двадцать пять лет оказали огромное влияние на развитие не только русской, но и всей мировой культуры XX века. Наряду с художественной практикой «армия искусств»¹ ставила перед собой задачу теоретического осмысления целей и методов творчества; результатом этой работы стал целый ряд манифестов, статей и теоретических исследований, отразивших формирование нового типа художника. Творчество Владимира Татлина, Казимира Малевича, их коллег и учеников заложило основу для новых отраслей искусства – теории материальной культуры, проектной деятельности и дизайна; Лев Кулешов, Сергей Эйзенштейн, Дзига Вертов писали на пленке и бумаге первые главы истории кинематографа; русские поэты-кубофутуристы – в большинстве своем профессиональные художники – осуществили на практике переход от живописного «смещения плоскостей» к теории сдвига и самовитого слова. Разрабатывались синтетические учения, выводящие художественное творчество в область познания общих законов бытия и утверждающие за произведением искусства права самобытного, «природного» орга-

¹ Милитаристский дискурс авангарда, нашедший выражение в этом образе Маяковского, наиболее отчетливо был сформулирован Маринетти в «Первом манифесте футуризма»: «Да здравствует война – только она может очистить мир» (Маринетти 1986: 160). Об истории термина (в частности, его происхождении из военной терминологии и его политических коннотациях) см. Keith 2005: 19-41.

низма – теории беспредметности², самовитого слова³, свободной музыки⁴ и других схожих концептов, подчеркивающих автономию формального языка искусства.

Что касается содержательного наполнения понятия «авангард», следует прежде всего упомянуть мысль Д. Сарабьянова о своеобразном «триединстве» необходимых импульсов авангардного течения – новаторстве (ориентация на техническое изобретение и художественное открытие), проективности (и программности как его неотъемлемой части) и концептуальности, порождающей перформативный акт, в котором «стиралась грань между объектом изображения и субъектом-творцом» (Сарабьянов 2000: 89). Кроме социокультурного измерения, охваченного Бюргером (Bürger 1974), в контексте настоящей работы продуктивным оказывается понятие ван Баака о «деиерархизации» (van Baak 1987: 2)⁵, отражающее (де)конструктивную природу авангарда⁶. Авангард понимается здесь, однако, не как знак определенной стилиевой принадлежности или акт культурной (само)идентификации, а в первую очередь как интенция, определяемая перечисленными выше факторами, в рамках которой отношение к вещи и соответствующее понимание функции и места искусства оказываются едва ли не определяющими.

Значительной составляющей русского авангарда по сравнению с параллельными течениями западной культуры⁷ оказывается также его радикальность в редукции базовых художественных форм, декларировавших в качестве единственной «основы» нового искусства, и в то же время расширение аппарата саморефлексии и самоописания. То «ненормальное художественное мышление» (Крусанов 1996: 12), в котором обвиняли представителей русского авангарда многие критики, заключалось прежде всего в отказе принимать на веру прежние аксиомы и вело к аналитическому подходу к художественному творчеству. Разрушительная деятельность нового искусства была направлена на расчистку лексикона культуры от балласта полагав-

² «Беспредметное творчество – движение духа, протест против узкого материализма и натурализма, которые начали владеть жизнью. Беспредметное творчество – это новое миро-созерцание во всех областях жизни и искусства» (Степанова 1994: 50).

³ «Через мысль шли художники прежние к слову, мы же через слово к непосредственному постижению. [...] Наши новые приемы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и др. „идеалистов“, где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой» (Крученых 1999: 50-52).

⁴ «Мы – малые органы живой земли, клетки ее тела. Прислушаемся к ее симфониям, составляющим часть общего космического концерта. Это – музыка природы, натуральная, свободная музыка. Пора обратить внимание на естественное искусство и на законы его развития» (Кульбин 1995: 17).

⁵ См. также указанную автором связь деиерархизации и «такой установки на материал, к которой относится термин „вещизм“ (ср. Jensen 1984)» (van Baak 1987: 2).

⁶ Принципиальным представляется различие между (де)конструкцией, являющейся стилиеобразующим принципом различных авангардных течений и подчеркивающей свойственное этим течениям в целом напряжение между порядком и хаосом, и *деструкцией* (см. Flaker 1989).

⁷ К проблеме пересечений авангарда Восточной Европы и Запада см. Drews 1983.

шихся мертвыми понятий, и в более широком плане – на создание «лысого языка», в котором «новое слово не только должно быть названо, но и быть направленным к называемой вещи»⁸. Декларируемое авангардным искусством размежевание с традицией прошлого было осуществлено с редкой радикальностью. Само возникновение термина «футуризм» показывало качественно иное отношение к проблеме времени в современном искусстве. Война была объявлена не какому-либо отдельному канону, как нередко случалось и раньше, но всему искусству прошлого. Под сомнение было поставлено само понятие культуры, а произведение искусства вырывалось за рамки собственно текста и принимало образ жизнестроительного акта. Границы искусства расширялись до размеров реальной жизни, и напротив – жизнь становилась произведением искусства; в этом художники авангарда доводят до прагматичного завершения жизнестроительство романтизма и модернизма.

В подобном «клокочущем котле прекрасных задач» (Хлебников 2005: 6.1/246) заново выкристаллизовывались базовые константы культуры, освобождаясь от груза традиций и канонов. Делалась попытка создания словаря нового «государства молодежи» (Хлебников 2005: 6.1/250), основанного на иных, оппозиционных к прежним отношениях между знаком, значением и понятием. Слово переставало быть прикованным к вещи, а вещь освобождалась от связи с определенным понятием о ней. Революция в искусстве началась как «восстание вещей» во имя «воскрешения слова», и целью искусства было объявлено создание языка, способного описать этот процесс освобождения мира. Язык стал одновременно и методом, и целью творчества – в нем начиналась и в нем же закончилась эстетическая революция русского авангарда.

При этом теоретические установки ведущих деятелей русского авангарда представляют собой яркий пример того, как одни и те же положения могли приобретать различный смысл в зависимости от социального, эстетического и философского контекста их употребления. Один из текстов Дзиги Вертова назывался «По-разному об одном» – антологию программных текстов русского авангарда можно было бы назвать «Одинаково о разном». Интенции Льва Кулешова, предсказывавшего в статье «Кинематограф как фиксация театрального действия» (1922), что «театр и театральные работники не принесут на кинематограф ничего, кроме вреда» (Кулешов 1987: 1/87), были совершенно иными, чем у Дзиги Вертова, писавшего в манифесте «Киноки. Переворот» (1923), что «сегодня не нужны театральные постановки, снятые на киноленту» (Вертов 1966: 58). Оба художника пользовались одним словарем, но представления о театре и кино у них были разные и разными оказались выводы: у Кулешова – призыв к созданию проамериканского трюкового фильма, у Вертова – пропаганда кинохроники. Когда Казимир Малевич в статье «Государственникам от искусства» в 1918 году декларировал, что «техник – истин-

⁸ Хлебников В. Наша основа (1919) // Хлебников 2005: 6.1/168, 172. – Здесь и далее при ссылке на многотомное издание ссылка дается как: *автор + год издания: номер тома/страница*. – И.К.

ный деятель нашего времени» (Малевич 1995: 1/85), а Владимир Татлин в одноименной статье 1932 года призывал «Искусство – в технику!», они также говорили о разном, поскольку у них были разные представления как о роли техники в новом искусстве, так и о значении самого слова «техника»⁹. Тем самым в контексте русского авангарда задача определения специфики творческих задач представляется осуществимой лишь при анализе словоупотребления, основанном на комплексном изучении теоретических текстов, художественных произведений и документальных свидетельств.

Проблематика вещественности в различных исследованиях по истории и теории русской культуры затрагивалась не раз. А. Чудаков в ряде работ рассматривает явленность вещи в реальности и литературе, отводя искусству задачу анализа предметного мира: «Первичная единица мышления-видения писателя – не слово, не мотив, не сюжет, не конфликт и т. п., но вещь, предмет. [...] Главная задача всякого изучения – найти единицу анализа. Такой единицею при анализе важнейшего ингредиента мира писателя – вещного, материального мира его произведения – мы и считаем *художественный предмет*. *Художественные предметы – это те мыслимые реалии, из которых состоит изображенный мир литературного произведения и которые располагаются в художественном пространстве и живут в художественном времени*» (Чудаков 1986: 17-18. – *Курсив автора*)¹⁰. Схожую трактовку вещи как художественного образа в литературе мы находим в работах А. Гинзбург об И. Анненском (Гинзбург 1974), В. Топорова о Н. Гоголе (Топоров 1995), Т. Цивьян об А. Ремизове (Цивьян 1999), И. Роднянской об образе вещи в лирической поэзии XX в. (Роднянская 2006) и др. Особое место в искусствоведении занимают исследования, связанные с беспредметностью в изобразительном искусстве и различными модусами вещественности в этом контексте. Не останавливаясь на подробном перечислении фактически необозримой библиографии на эту тему, отметим, что и здесь мы имеем дело в основном либо с мотивным анализом¹¹, либо с исследованиями соотношения реальной и художественной вещи и их взаимодействия¹².

В европейском литературоведении начало исследования вещи в авангардной парадигме было заложено в рамках проекта «*Pojmovnik ruske avangarde*» (1984-93)¹³. Ханс Гюнтер в статье «Вещь» последовательно прослеживает

⁹ В случае Малевича и Татлина зачастую невозможно разделение между личной враждой и конкуренцией художников (об этом см. гл. 7.3).

¹⁰ Принцип анализа предметного уровня художественного произведения был применен автором в кн. «Слово – вещь – мир» (Чудаков 1992).

¹¹ Так, исследованию натюрморта был посвящен сборник докладов «Випперовских чтений-84», приуроченный к выставке в ГМИИ им. А. С. Пушкина «Натюрморт в европейской живописи XV – начала XX вв.» (см. Данилова 1986).

¹² См. Андреева 2004.

¹³ Кроме периодических выпусков в Загребе, см. публикации отдельных исследований проекта в журнале «*Russian Literature*» (Vol. XVII-1, XVIII-2, XIX-1, XX-1, XXI-1, XXII-1, XXIII-2, XXIV-2, XXVI-1, XXVII-1, XXIX-1, XXXII-1, XXXVI-1, XL-1), а также отд. изд. «*Glossarium der russischen Avantgarde*» (Graz-Wien 1989).

генезис соответствующего авангардного концепта. Отмечая как асимметизм раннего авангарда и агрессивное отношение футуристов к предметности, так и гетерогенность их «вещественных» концепций, Гюнтер определяет «общее семантическое ядро» в различных представлениях о вещи: «Это всегда эстетически воспринимаемый факт, будь он природного или художественного порядка» (Гюнтер 1988: 153). Исследователь наблюдает две разнонаправленные тенденции – десемантизацию знаковой конструкции, ее овеществление¹⁴ и в то же самое время возможность «воскрешения вещи» лишь путем ее острашения. Это противоречие кульминирует в послереволюционном авангарде установкой¹⁵ на прагматизацию: «Если ранний футуризм стремился к превращению знаковых конструкций в докультурные вещи, то намерение левых идет в сторону переработки природных и художественных вещей в общественно-полезные конструкции» (там же: 155). Тем самым центральное место в анализе эстетики «вещей» русского авангарда занимает феномен, отмеченный Гюнтером вслед за Я. Мукаржовским, – двойственная природа художественного произведения как вещи и эстетического построения (там же: 158).

В последние годы следует отметить исследовательский проект Freie Universität Berlin «Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste» (SFB 626), в рамках которого проводится в том числе и работа по сведению разнообразных наблюдений о роли вещи в системах различных искусств (Koch/Voss 2005). Во «Введении» к разделу «Spannungen im ästhetischen Objekt» в указанном томе Георг Витте определяет конфликт между знаковостью и вещественностью как основное напряжение эстетического дискурса модерна: «Die Materialität des Artefakts und das sinntragende Werk komplementieren sich nicht mehr. Das Ding gerät nun in Konkurrenz zum Werk. Die „Faktur“¹⁶ des Artefakts begründet dessen Selbstevidenz. [...] Das treibt in ein schematisches Exklusionsverhältnis hinein: Je weniger das Werk thematisch, narrativ, mimetisch gefasste Gegenstände vermittele (je „gegenstandsloser“ es sei), desto „dinglicher“ werde es, je weniger es repräsentierte, desto absoluter sei seine situative und physische Präsenz»¹⁷. Анализируя категорию «эстетического объекта» как термина на грани семиотики и феноменологии (Р. Ингарден, М. Бахтин, Я. Мукаржовский), Витте отмечает его противоречивость¹⁸, характерную и для понятия знака, и для понятия вещи. Здесь важную роль играет языковое поле: если

¹⁴ «Реализацией» десемантизации знаковой конструкции становится овеществление художественного произведения, его дискурсивная презентация как «вещи». Теоретическая основа описана А. Hansen-Löve (1985, 1990), частный случай в поэтике ОБЭРИУ см. в гл. 9 наст. работы.

¹⁵ О формалистском концепте установки см. Hansen-Löve 1978: 212-226; Hansen-Löve 1988.

¹⁶ Об этом центральном для авангарда концепте (Марков 1914) см. Hansen-Löve 1985; Henning u.a. 2006.

¹⁷ Witte G. Einführung // Koch/Voss 2005: 115.

¹⁸ «Die begriffliche Reduktion liegt gerade darin begründet, dass es in dieser Teleologie erst das Ergebnis einer solchen synthetisierenden und transzendierenden Leistung ist, das den Namen des ästhetischen Objekts verdient. Die eigentlich ästhetische Seite des Prozesses, die vorsynthetische und vielleicht auch „formlose“ Wahrnehmung des Artefakts, scheint aus diesem Objekt ausgeschlossen oder im besten Falle zu dessen Anlass degradiert» (Witte G. Op. zit. S. 116).

во французском языке «эстетический объект» (Objet) изначально вещественен, то в других языках – и не в последнюю очередь в русском – указанный Витте конфликт разрешается по-разному¹⁹. Феномен «эстетического объекта» как вещи, его осуществление в искусстве исторического авангарда и в его рецепции во второй половине XX века²⁰ – центральные темы нашего исследования.

Продолжением работы берлинского коллектива стал том, вышедший в серии приложений к Wiener Slawistischer Almanach (см. Hennig/Witte: 2009). Основной темой сборника «Der dementierte Gegenstand: Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit» стало исследование напряжения между беспредметностью и «вещизмом» авангарда на материале русского искусства 1920-30-х годов. Особое внимание было уделено роли художественного артефакта и различным интенциям тех течений авангарда, в которых проблематика вещественности и беспредметности являлась основополагающей. Анализ художественных практик В. Татлина (С. Kiaer), А. Чичерина (R. Grübel), Л. Лисицкого и И. Эренбурга (G. Stemmrich), проведенный авторами сборника, непосредственно пересекается с предложенным в данной книге обзором.

Методологически проблема исследования вещи не как предмета изображения, а как категории искусства была поставлена в диссертации О. Щедраковой «Функционирование категории вещи в поэзии постсимволизма: На материале ранней лирики Б. Пастернака» (2006). Справедливо отмечая отсутствие работ, «посвященны<х> категории вещи и содержащи<х> ее сущностное определение, описание ее структуры и генезиса» (Щедракова 2006: 3), автор выстраивает типологию вещи в различные эпохи (в терминологии О. Щедраковой – *вещецентричные*) и ставит своей целью «анализ ее <вещи – П.К.> моделирующих функций, роли в формировании культурного поля эпохи и в организации конкретных поэтических текстов» (Щедракова 2006: 4). Выделяя произведения, в которых вещь выступает одновременно как объект изображения и как конструктивный принцип, автор останавливается на поэзии акмеизма²¹ и футуризма, в частности – на творчестве раннего Пастернака, совмещающем в себе модернистский и авангардный дискурсы. В качестве методологии автор декларирует синтез литературоведческого и философского инструментария, где в качестве первого выбраны концепты формальной школы, а в качестве второго – аристотелевское представление о вещи как динамическом единстве формы и материи.

В предлагаемый ниже категориальный анализ вещи будут вовлечены примеры и других видов искусств, кроме литературы, в особенности тех, где вещь существует в реальном пространстве (изобразительное искусство) и времени (кинематограф). Существенную роль здесь играют не столько философские

¹⁹ О понятии «объект» в американском авангарде в сравнении с журналом Лисицкого/ Эренбурга «Вещь» см. Stemmrich 2008.

²⁰ См. заключительную главу.

²¹ Об акмеизме как «третьем авангарде» см. Hansen-Löve 1993.

константы эпохи, в той или иной степени актуальные для всех художников в синхронном срезе, сколько особенности идиолекта авторов, а также идиостилей групп и течений, поскольку – как будет показано далее – лексема «вещь» обладает многообразием зачастую взаимоисключающих проявлений. В силу этого методом и предметом настоящей работы является не столько чистый текстуальный анализ и обзор идеологических установок, сколько именно момент перехода – трансформация идеологических понятий и представлений в различные структурные единицы языковой системы художественного текста, и напротив – переход образа во внешнюю, идеологическую и прагматическую сферу творчества. Общеизвестно, что авангард как никакое иное течение русского искусства был чувствителен к словотворчеству, к потенциальным возможностям языка. Не только в литературе, но и в других видах искусств проблема соотношения выражения и смысла была объектом эстетической рефлексии. Как уже указывалось выше, «воскрешение слова» осуществлялось не только в художественных вещах, но и в теоретических текстах. В своем стремлении к «нулю форм» (К. Малевич), в предельной редукции базовых категорий языка и мышления художники русского авангарда подходили к многозначности слова по-разному, и в каждом конкретном случае выявлялась определенная ячейка смысла, существенная для творческой системы каждого художника.

Можно сказать, что слово в языке русского авангарда представляло собой концептуальный комплекс, состоящий из семантической стороны, выраженной в лексическом значении слова-имени, и прагматической стороны, которую представляет художественная функция слова-образа. Если в дискурсе традиционного эстетического теоретизирования актуализируется денотативная функция слова ради точного раскрытия некоего понятия, а в художественном тексте – коннотативная функция как отсылка к образности слова, то русский авангард выработал такую стратегию коммуникации, при которой обе функции слова актуализировались одновременно, отсылая к своей концептуальной сущности. Так, словотворчество означало не что иное, как создание слова-вещи, где имя, образ и понятие были нерасторжимо слиты в единый организм, для обозначения которого наиболее адекватным оказывался термин «концепт».

В искусстве русского авангарда концепт «вещь» оказывается одной из центральных ячеек. Вещь была не только объектом творческой деятельности – создание вещей объявлялось конечной целью революционного искусства. В этом контексте остается установить главное: что же, собственно, понималось под вещью в каждом конкретном случае? Идентична ли была киновещь Вертова соответствующему концепту Эйзенштейна? Насколько буквально следует понимать лозунги производственников и конструктивистов, призывавших к «творчеству вещей» (Б. Арватов)? Какие оттенки смысла этого многозначного слова и комплексного понятия актуализировались авангардом и почему?

В первой части работы будет обоснована методология исследования, дан краткий экскурс в теорию концепта и его применимость по отношению к

проблеме вещественности в авангардной культуре. Сообразно со специфической концептуальной анализом, предполагающего неразрывную связь художественной теории и практики с механизмами функционирования языка, в дальнейшем будет прослежена краткая «биография вещи» (С. Третьяков) в русской культуре и языке XIX – начала XX вв. В плане языка динамика развития концепта будет показана на основе анализа различных словарных статей до 1934 года включительно. Что касается многообразия культурных практик, акцент будет поставлен на специфике эстетических исканий того времени, в особенности на переходе к представлению о знаковой природе языка и искусства, окончательно сформировавшемся, по нашему убеждению, именно в языке авангарда, и к интермедиальности как существенном достижении авангардных поисков, превратившем «конец русского авангарда» (Ж.-Ф. Жаккар) в «мирсконца» и обеспечившем переход от «исторического» к «внеисторическому» авангарду²². Основную часть работы будет составлять анализ различных смыслообразующих ячеек, демонстрирующих полисемантику концепта «вещь» в языке левого искусства. Задача дать общий обзор того, чем являлась вещь в искусстве русского авангарда, в данном случае не стоит. Идеологические и теоретические конструкты русского авангарда в целом и отдельных художников в частности – в том числе и в контексте вещественности – достаточно подробно прослежены в исследовательской литературе и описываются в данной работе лишь постольку, поскольку они имеют отношение к определенным сюжетам, в которых выявляется столкновение различных прагматических, художественных и медиальных стратегий, и конкретным персонажам, диктующим эти стратегии и участвующим в происходящем одновременно на правах авторов и действующих лиц. В остальных случаях мы отсылаем к богатому исследовательскому материалу по вещественной проблематике, отказываясь от неосуществимой задачи его полного охвата в пользу анализа отдельных текстов и сюжетов. Наша основная цель – показать авангардную вещь в многообразии и антагонизме выявлений концепта, прежде всего в сфере авангардного языка. В качестве примеров выбраны медиальные сферы кино, изобразительного искусства и литературы, поскольку в них наиболее радикально актуализируются противопоставление абстрактности и конкретности языкового знака (литература), монтажа абстрактных «кинем»²³ и смыслопорождение «киновещи» в реальном времени (кинематограф) и (бес)предметность в реальном пространстве (изобразительное искусство). Призыв к разрушению старой и созданию новой вещи рассматривается в данной работе как проблема идиостиля, как актуализация различных методов, с помощью которых художник русского авангарда стремился найти свой «нуль форм». Тем самым общая динамика авангардного искусства – утверждение идентичности знака и вещи, дальнейшее постепенное расхождение их и рождение системы новых значений как основы нового

²² Термин С. Бирюкова (см. Бирюков 2006: 281)

²³ Термин П. П. Пазолини (см. Пазолини 1984). О значении термина см. Иванов 1973: 97-98.

эстетического канона – анализируется как с точки зрения «героя» (описание образа), так и с точки зрения «приема» (его концептуализация). Этот подход кажется оправданным еще и потому, что для многих течений авангарда, в том числе и для футуризма, он декларировался как единственно возможный: «Если наука о литературе хочет стать наукой, она принуждается признать „прием“ своим единственным „героем“» (Якобсон 1998: 124).

1. О понятии «концепт»

Древнее значение греческ. *ov̄mata* ближе к современному «концепты», чем к современному «имена».

Вяч. Вс. Иванов (1999: 613)

Появление термина «концепт» впервые было отмечено в когнитивной лингвистике и связано в основном с проблемой анализа и определения лексического значения слова в его отношении к понятию и другим ментальным сущностям²⁴. Практически во всех известных определениях значения слова содержится указание на обобщающий характер словесного знака, на единство в слове материального и идеального, на проявление в значении слова связи мыслительной деятельности и языка. Этот тезис не является заслугой новейших лингвистических изысканий: так, еще А. Потебня в своей работе «Мысль и язык» писал:

В слове есть [...] два содержания: одно, которое мы выше называли объективным, а теперь можем назвать ближайшим этимологическим значением слова, всегда включает в себе один признак; другое – субъективное содержание, в котором признаков может быть множество. Первое есть знак, символ, заменяющий для нас второе. (Потебня 1989: 97-98)

Мысль Потебни была развита в 1920-е годы С. Аскольдовым, определившим термин «концепт» как «мыслительное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода» (Аскольдов 1997: 269), расширив тем самым понятие значения слова до ментального конструкта. Проблема соотношения значения и знака тем самым выводится в рамках концептного анализа за чисто лингвистические рамки и оказывается актуальна всякий раз, когда рассматривается индивидуальный творческий акт именования, осуществленный на любом языке, в том числе и на языке искусства (вне зависимости от его медиальной и знаковой системы). Поэтому введение такого обобщающего операционного термина, как концепт, обоснованно не только в лингвистике и философии, но и при любом анализе всякого высказывания, будь то литературное произведение, картина или музыкальная форма.

По справедливому выражению М. Бабуриной (1998: 9), «термин „концепт“ четкого определения до сих пор не имеет, и лингвисты используют его по-разному, подразумевая под этим обозначением всякий раз новое содержание». Основа этого понятия – без ввода термина²⁵ – была впервые разра-

²⁴ Об истории формирования термина и его наполнении см. Воркачев 2003.

²⁵ Об отсутствии однословных эквивалентов термина «концепт» в других языках (за пределами русской лингвистической парадигмы) и его несводимости к производящей основе *concept* (-um/-us) см. Нерознак 1998: 85.

ботана немецким математиком и логиком Готтлобом Фреге. В своей работе «Über Sinn und Bedeutung» (1892) он писал следующее:

Es liegt nun nahe, mit einem Zeichen (Namen, Wortverbindung, Schriftzeichen) außer dem Bezeichneten, was die Bedeutung des Zeichens heißen möge, noch das verbunden zu denken, was ich den Sinn des Zeichens nennen möchte, worin die Art des Gegebenseins enthalten ist. (Frege 1969: 41)

Тройственная связь вещи (предмета, явления действительности – денотата), знака (слова, символа – имени) и концепта (понятия, образа, смысла имени) получила в семиотике именование «треугольника Фреге». В этом треугольнике концепт представляет собой одну из вершин, связанную одновременно со знаком и с самой вещью. Тем самым концепт имеет две стороны: семантическую (связь со знаком), выраженную в понятийном компоненте значения слова-имени (иначе – в его лексическом понятии), и прагматическую (связь с вещью), где концепт оказывается элементом мировоззренческой системы человека, отражающим его знания и опыт²⁶.

В языке концепт связан с вещью посредством имени. «Имя неотделимо от вещи [...], оно есть оформление самой вещи в ее объективном существовании», – писал в 1929 году А. Лосев (1997: 169). В каждом конкретном случае (высказывании) имя играет роль знака, обозначая непосредственно мыслимое субъектом содержание вещи. Тем самым мы можем определить языковой концепт как понятие, связанное именем.

Однако при анализе высказывания уже сами отношения вещи и знака оказываются необыкновенно сложными, поскольку точность высказывания теряется из-за многозначности слова как языкового имени²⁷. По справедливому замечанию Фреге, «derselbe Sinn hat in verschiedenen Sprachen, ja auch in derselben verschiedene Ausdrücke. [...] Gewiß sollte in einem vollkommenen Ganzen von Zeichen jedem Ausdrücke ein bestimmter Sinn entsprechen; aber die Volkssprachen erfüllen diese Forderung vielfach nicht, und man muß zufrieden sein, wenn nur in demselben Zusammenhange dasselbe Wort immer denselben Sinn hat» (Frege 1969: 42).

Именование вещи в данном случае регулируется понятийной стороной коммуникативного контекста, и напротив – содержание высказывания напрямую зависит от конкретного словоупотребления. Очевидно, что избежать подобного тупика в узких рамках системы языка невозможно, и именно

²⁶ С. Неретина, анализируя становление концепта в средневековой культуре (прежде всего у П. Абеляра), определяет его как единство универсального значения и индивидуального, контекстуального смысла, выраженного в неразрывной связи вещи и имени. Эта связь предполагает одновременно обращение и к слушателю (реципиенту), и к «трансцендентному источнику речи – Богу» (Неретина (1999: 30).

²⁷ О невозможности структурного моделирования т. н. «калейдоскопических концептов» – «многокомпонентных ментальных объектов, обозначаемых абстрактными именами» (Воркачев 2003) – см. Бабушкин 1996: 63-67; Стернин 2000: 15. К числу подобных концептов относится и «вещь».

концепт, осуществляющий посредничество между языком и мышлением, сводит это противоречие в синтез. Отношения вещи и имени устанавливаются в рамках так называемого «концептуального поля», где смысл выявляется не в точном обозначении, а в многообразии семантики концепта.

Вышесказанное позволяет утверждать, что в основе языка всякого произведения искусства лежат отношения не слов и не понятий, а концептов, которые, вступая друг с другом в связи, создают в синхронном плане так называемые «эволюционные семиотические ряды» (Степанов 1998: 80), строящиеся в совокупности в пространство художественного текста. В диахронном плане сочетание концептуальных полей на микроуровне составляет то, что обычно именуется «идиостилем», а на макроуровне – «концептосферу» культуры (термин Д. С. Лихачева)²⁸. В основе обоих вышеуказанных процессов лежат ассоциативные связи самых различных уровней – парадигматических, синтагматических, тематических и др.

Таким образом, концепт отражает не только языковую, но и материальную реальность, являясь важнейшей единицей ментального лексикона человека. В узком понимании концепт идентичен понятийному компоненту содержания значения слова, называемого в зависимости от перспективы анализа по-разному: денотат, десигнат, сигнификат, референт и др. Однако в отличие от понятия, репрезентирующего лишь определенное знание о вещи, концепт конденсирует всё многообразие не только лексических значений определенного семантического поля, но и любых коннотаций, составляющих образ вещи в сознании человека, образуя «своего рода культурный слой, посредничающий между человеком и миром» (Арутюнова 1993: 3). В качестве понятия обыденного сознания концепт фигурирует в сборниках «Логический анализ языка» под редакцией Н. Д. Арутюновой. За счет своей ассоциативной природы концепт оказывается максимально приближен к образу, что дает возможность использовать концептуальный анализ не только в лингвистике, но и в искусствоведении при анализе художественного текста, выявляя тем самым двустороннюю связь человека и культуры. Подобная возможность широкой трактовки термина «концепт» закреплена и в «Кратком словаре когнитивных терминов»:

Концепт – термин, служащий объяснению единиц ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знания и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга, всей картины мира, отраженной в человеческой психике. (Кубрякова 1996: 90)

²⁸ «В совокупности потенции, отраженные в словарном запасе отдельного человека, как и всего языка в целом, мы можем назвать концептосферами. [...] Концептосфера языка – это в сущности концептосфера русской литературы» (Лихачев 1993: 284).

Выше уже отмечалась роль концепта в формировании идиостиля. Кроме того, если «нимя вещи есть сила самой вещи» (Лосев 1997: 169), то концепт демонстрирует потенциал этой силы, составляющей действенные возможности языка в частности и культуры в общем. Художнику предоставлена свобода маневра в области, где смыкаются рациональный, языковой и психический планы, и от того, насколько осознанно и с какой долей ответственности осуществлен его выбор, зависит судьба его творения – ибо «концепт всегда обладает той истиной, которую получает в зависимости от условий своего создания» (Делез/Гваттари 1991: 40).

В нашем случае концептный анализ представляется перспективным по нескольким причинам. В отношении интермедиальной авангардной вещи, составляющей сложный синтез творческой интенции и теоретической/идеологической установки, термины «семиозиса», «структуры», «идеологии», «образности» и т. д. захватывают каждый раз отдельные значимые сегменты рассматриваемого объекта, но представляются недостаточными для целостного описания художественного языка. В известной степени признавая правоту С. Воркачева, критически отметившего, что «„лингво/культурный концепт“ представляет собой в достаточной мере „фантомное“ ментальное образование как в силу своей эвристичности [...], так и в силу того, что он является своего рода „ментальным артефактом“ – рукотворен и функционален, создан усилиями лингвокогнитологов для описания и упорядочения всё той же „духовной реальности“» (Воркачев 2003), мы считаем возможным воспользоваться им как обобщающим оперативным термином, поскольку, на наш взгляд, именно в рамках авангардной парадигмы «фантомность» концепта получает свою материальную и смысловую реализацию.

В западной традиции концепт понимается в первую очередь как «идея, лежащая в основе целого класса вещей», а также «обобщенная репрезентация объекта»²⁹, тем самым являясь непременной составляющей смысла вещи. При этом концептуальная природа самой вещи и ее образа тематизируется в культуре на этапе осознания собственной знаковой природы – в тот момент, когда, по мысли Фуко, «язык становится объектом» (Фуко 1994: 319). В своей «Археологии знания» Фуко, анализируя западно-европейскую культуру, относит зарождение этой третьей, современной эпистемы истории к началу XIX века, когда «язык замыкается на самом себе, приобретает собственную плотность, развертывает собственную историю, собственные законы и объективность» (Фуко 1994: 320). В истории русской культуры этот этап наступает, на наш взгляд, в начале XX века и кульминирует в теории формализма, в значительной степени основывавшейся на футуристической практике. Раз-

²⁹ Обзор западных теорий концепта см. Зусман 2003: 4-6. Зусман отмечает также «потенциальную субъективность» концепта, актуализирующую индивидуальные художественные стратегии авторов: «одновременно и индивидуальное представление, и общность. Такое понимание концепта сближает его с художественным образом, заключающим в себе обобщающие и конкретно-чувственные моменты. Смысловое колебание между понятийным и чувственным, образным полюсами делает концепт гибкой, универсальной структурой, способной реализовываться в дискурсах разного типа» (Зусман 2003: 6).

личные концептуализации вещи за пределами литературы – идея происхождения языка из материальной культуры (Н. Я. Марр), теория беспредметности в живописи, медиальная авторефлексия киноавангарда 1920-х годов, движение производственного искусства, в значительной степени стимулировавшее развитие архитектуры и дизайна, – оказываются имманентными авангардной интенции, ставящей своей целью сворачивание семиотического треугольника (предмет – знак – понятие) в силовой узел вещей нового искусства. Анализу некоторых этих «вещей» – концептам авангардного языка – и посвящена настоящая работа.

2. Семантика вещи: именной компонент концепта

В разделе «Введение» указывалось на тот факт, что основной интенцией авангардного искусства являлось, по выражению Виктора Шкловского, «воскрешение слова»³⁰. Необходимой предпосылкой этого выступал акт предельной редукции значения, доведение его до неделимой основы, которая затем использовалась в качестве строительного элемента языка нового искусства. «Наука о искусстве должна, подобно позитивной науке и в сотрудничестве с ней, изучать явления искусства, разлагая их на первоначальные и, в частности, основные элементы, искать законы сочетания этих элементов, дающих в сумме произведение», – писал в 1920 г. В. Кандинский (1998: 144).

Каждый компонент слова как единицы языка – лексема, фонема, графема и т. д. – воспринимался при этом как самостоятельная значимая сущность, смысл которой каждый раз должен был заново актуализироваться в творческом акте: «Слово лишь настолько имеет значение для передачи предмета, насколько представляет собой хотя бы часть его качеств. В противном случае оно является лишь словесной массой и служит поэту вне значения своего смысла» (Бурлюк 1999: 56). Общеизвестен интерес футуристов к почерку³¹, к звуку³², к грамматической форме³³. Отношение к лексическому значению слова было более сложным: несмотря на провозглашенный Алексеем Крученых в 1913 году тезис «Слово шире смысла» (1999: 50) и стремление кубофутуристов и их последователей к заумному языку, нужно было по меньшей мере сначала понять старый смысл, прежде чем отказаться от него во имя нового. Как писал Крученых, путь к непосредственному постижению лежал именно *через*, а не мимо слова, и анализ словоупотребления многих «разрушителей» показывает их чуткость к оттенкам смысла «оскопленных слов» (Крученых 1999: 50).

В конечном счете, сами художники признавали, «что сколько бы ни представлялся поэту свободным и случайным выбор того или иного выражения его поэтической энергии, этот выбор всегда будет определяться некоторым подсознательным комплексом, в свою очередь обусловленным совокупностью внешних причин» (Лившиц 1999: 54-55). В этой связи представляется немаловажным упомянуть здесь о тех «внешних причинах», которые повлекли за собой развитие концепта «вещь» в искусстве русского авангарда, и в первую очередь – о словарном портрете вещи на момент зарождения нового искусства.

³⁰ Исчерпывающий анализ связи формалистской теории и авангардной практики см. Nansen-Löve 1978 (редукционизм как методологическое проведение феноменологического принципа в модели FI, принцип острашения на уровне синтагматики в модели FII и прагматика литературного быта в модели FIII).

³¹ «Иные слова никак нельзя печатать, т. к. для них нужен почерк автора» (Бурлюк 1999: 56).

³² «Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике» (Садок Судей-II: 42).

³³ «Несовпадение падежей, чисел, времен и родов подлежащего и сказуемого» (Крученых 1999: 52).

2.1. Этимология слова «вещь»

In Wahrheit steht es darum hier und in den übrigen Fällen nicht so, daß unser Denken von der Etymologie hebt, sondern daß die Etymologie darauf verwiesen bleibt, zuvor die Wesensverhalte dessen zu bedenken, was die Wörter als Worte unentfaltet nennen.

Martin Heidegger «Das Ding»
(1967: 173)

П. Черных (1993: 149) выводит основу слова вещь от корня *цек^u – «говорить». В качестве других родственных форм словарь Фасмера предлагает греч. «επος» – «слово», лат. «Vox» – «голос», др.-инд. «Vajas» – «сила» и др. (Фасмер 1973: 309-310). Интересно, что в некоторых славянских языках лексема «вещь», порождающая также прил. «вещевой» и сущ. «вещество», отсутствует, и сохраняется генетическая связь понятий «вещь» и «речь» (см. «вещь»: польск. «rzecz», укр. «річ», блр. «рэч»). Подобная коннотация в русском языке существует лишь в инвариантных значениях «вещий» и «вещать». Так у Хлебникова: «Мои сейчас вещеобразно разверзлись зеницы»³⁴, а также соответствующие неологизмы «вещаться», «вещва», «веще-старикатый», пара «вещва»/«молва» и т. д.³⁵ В стихотворении «Гатлин, ясновидец лопастей...» (1916) Хлебников выделяет эту связь рифмой: «Так неслыханны и вещи // Жестяные кистью вещи» (Хлебников 2000: 1/374). Характерно, что неологизм «вещета», основанный на значении «вещественность», употребляется Хлебниковым в негативном смысле – например, «власть мировой вещеть» как «низвера, низлом и надло имеев»³⁶ – и порождает слово «людовещи» (ср. «людогусь» в «Пятом Интернационале» Маяковского).

Подобные явления отмечены и в других языках. Так, Мартин Хайдеггер в уже цитированном докладе «Das Ding» выводит этимологию немецкого слова «Ding» из верхненемецкого «Thing» в значении «собрание, собрание, вече»³⁷. Дальнейший родственный корень – латинское «res» (от «res publica» – «вече»), то есть «то, о чем идет речь; то, что касается, затрагивает человека». По одному из своих значений («обстоятельство, казус») «res» вступает в отношения синонимии со словом «causa» («причина», а также «падение; то, что выпало людям, положение дел»): отсюда романское «la cosa» и французское «la chose» – «вещь». Английское «a thing» является прямым заимство-

³⁴ Хлебников В. Числа (1911/14) // Хлебников 2000: 1/239.

³⁵ Более подробную справку см. Перцова 1995: 113, 424. О соотносительности «вещего» и «вещи» в пророческом дискурсе Хлебникова см. Hansen-Löve 1996: 337-339.

³⁶ «Имеев» – от «иметь». См. Хлебников В. «Неговольцы неч<и>тава...» (1921). Цит. по: Перцова 1995: 113. Скорректировано (без комментария) как «власть мировой нищеты» в: Хлебников 2004: 5/56.

³⁷ См. также: Karg-Gasterstädt 1958.

ванием из верхненемецкого (см. англ. «He knows his things» – «он понимает в своих делах, в том, что его задевает»).

Тем самым этимологически вещь отнюдь не противопоставляется человеческому сознанию, скорее наоборот: лишь в неразрывной слитности предметного и духовного возможно то воскрешение вещи, о котором позже писали русские формалисты³⁸.

2.2. Слово «вещь» в дореволюционных толковых словарях

В русском языке долгое время не наблюдалось того разрыва в слитности идеи и материальности вещи, который Хайдеггер называет «Nichterscheinen des Dinges als Ding» (Heidegger 1967: 319). В «Материалах для словаря древнерусского языка» Срезневского значение слова «вещь» толковалось как «дело, поступок, происшествие, естество» (Срезневский 1958: 1/252-254). «Словарь Академии Российской» (1806) дает главным значением «всякое творение, бытие вещественное», вторым значением «искусственное всякое изделие, к употреблению служащее» и лишь пятым «пожитки, имущество» (Академия 1806: 472). П. Черных (1993: 149) отмечает, что прилагательное «вещевой» отмечено в словарях с 1847 года. С этого момента лексема «вещь» постепенно приобретает уже знакомый нам облик. Так, у В. Даля вещь – это «нечто, предмет, отдельная единица, всякая неодушевленная особь», и лишь с пометкой *менее правильно* – «дело, поступок, случай, происшествие» (Даль 1978: 189), в то время как В. Колесов (1976: 260-264) считает определяющим значением слова «вещь» в древнерусском языке именно «духовное дело», «поступок», «свершение». Более того, слово «вещество» Даль толкует как «всё доступное чувствам нашим и, следовательно, всё противоположное существу, духу» (цит. соч.). В «Словаре русского языка Императорской Академии Наук» (1895) значения «обстоятельства, свойства, действия» и «дела, сущности» стоят уже на последних, соответственно третьем и четвертом местах словарной статьи (Академия 1895: 389).

К концу XIX века в языке закрепляется диффузное понятие о вещи, когда ранее нераздельные семантические атрибуты выделяются в отдельные лексические значения по их способности образовывать семантические ряды; при этом наибольшей валентностью обладает значение «предметности», которое с этого времени становится главным значением слова «вещь».

³⁸ «Сейчас старое искусство уже умерло, новое еще не родилось; и вещи умерли, – мы потеряли ощущение мира; мы подобны скрипачу, который перестал осязать смычок и струны, мы перестали быть художниками в обыденной жизни, мы не любим наших домов и наших платьев и легко расстаемся с жизнью, которую не ощущаем. Только создание новых форм искусства может вернуть человеку переживание мира, воскресить вещи и убить пессимизм» (Шкловский 1990: 40).

2.3. Слово «вещь» в толковом словаре Ушакова

«Толковый словарь русского языка» под редакцией Д. Н. Ушакова был первым изданием подобного типа при советской власти³⁹. Составители, в число которых среди прочих входили бывший левовец Г. О. Винокур и стиховед Б. В. Томашевский, сформулировали в редакционной статье особенности своего издания следующим образом: «Выпускаемый теперь словарь – попытка отразить процесс переработки словарного материала в эпоху пролетарской революции, полагающей начало новому этапу в жизни русского языка, и вместе с тем указать установившиеся нормы употребления слов» <4>⁴⁰. Тем самым подчеркивалось итоговое значение проделанной работы и вместе с тем попытка создания новых языковых норм.

Приняв ленинское указание создать «краткий (*малый* „Лярус“ образец) словарь русского языка (от Пушкина до Горького). Образцового, современного. По новому правописанию» <3>, составители вынуждены были работать фактически над словарем *литературного* языка. Об этом свидетельствует также и ряд эскапад в адрес словаря Даля, в котором «упор делается на разговорную речь – буржуазное просторечие и крестьянский язык» <2>. Изящный обходной маневр, предпринятый в преамбуле к основному словарному корпусу («Как пользоваться словарем»), продемонстрировал лишь то, на какого пользователя ориентировалась редакционная коллегия при отборе материала⁴¹. В этой связи словарь служит неоценимым справочным пособием для исследования языка работников искусств первых послереволюционных лет.

Если следовать ленинской «теории отражения», изменения в языке были следствием смены основных категорий в ментальности победившего пролетариата. Показательно, что составители словаря декларативно устранились от дискуссии по этому поводу: «Толковый словарь – не энциклопедический словарь, задачи того и другого не совпадают: первый есть словарь языка и толкует слова, второй – объясняет предметы, понятия»⁴². Тем самым словарь

³⁹ Словарь начал готовиться в 1928 году и выходил на протяжении семи лет. Первый том был сдан в производство 9 мая 1933 г., вышел в 1934 г.; второй – сдан 15 апреля 1937 г., вышел в 1938 г.; третий – сдан 16 августа 1938 г., вышел в 1939 г.; четвертый – сдан 22 июля 1940 года, вышел в том же году.

⁴⁰ Пагинация и деление на полосы в редакционной статье 1-го издания отсутствуют. – Здесь и далее в угловых скобках в тексте дается порядковый номер страницы редакционной статьи.

⁴¹ Словарь «дает объяснение значений слов современного русского литературного языка, причем под литературным языком понимается не собственно язык художественной литературы, но вообще книжная и разговорная речь образованных людей» (Ушаков 1934: 1/XXI).

⁴² Ушаков 1934: 1/XXIV. Ср. замечание составителей в адрес Словаря Даля: «Словарь Даля не всегда отражает то, что есть в языке, а предписывает ему нормы, стремится его изменить» (Ушаков 1934: 1/<2>).

Ушакова предоставлял читателю анализ словарного запаса русского языка, оставив его понятийный багаж за своими пределами.

Словарная статья «Вещь» распадается по своему составу на две части – значения 1-4 актуализируют «предметную» парадигму, значения 5-8 – область «внематериальности»⁴³. Так, слово «предмет» присутствует в трех из четырех значений первой группы, а во второй – лишь в первом исходном значении («Всякий предмет чувственного восприятия»), имеющим характерную помету *филос.* Все значения, связанные с вещью как «предметом физического мира», содержат ключевые слова «имущество», «собственность», отсутствующие во второй группе. Значение «художественное или научное произведение» (с пометой *разг.*) появляется здесь впервые и занимает с этого момента должное место во всех последующих словарных статьях, а ключевое слово «факт» в значении «Факт, случай // Обстоятельство, дело, явление // Что-то, нечто» (также с пометой *разг.*) встречается только в этом словаре. Выражение «вещь в себе» отнесено к области фразеологии и толкуется как «предмет в своей сущности, независимо от субъективных форм познания».

То, что задачей составителей словаря являлось создание именно «малого» Лярусса, повлекло за собой необходимость излагать «толкования возможно кратко в расчете на то, что слова, входящие в толкование, все могут быть найдены в словаре на своем месте» (Ушаков 1934: 1/XXIV). Это давало возможность не доходить в раскрытии каждого значения до неделимой лексической основы, прочерчивая лишь связи между отдельными гнездами единого понятийного поля. Обычно такая связь представляла из себя двучленную структуру, замкнутую на третий элемент⁴⁴. Такое «короткое замыкание» устанавливало сферу бытования слова, однако в очень незначительной степени толковало его.

В некоторых случаях представляется возможным выстроить достаточно интересные ряды, актуализирующие неявные, но от того не менее существенные оттенки значения слова. Так, толкование слова «предмет», замыкающее его на «вещи»⁴⁵, отсылает к крайне важной ячейке в семантическом поле вещи – «материальное», которое в толковании слова «вещь» эксплицитно отсутствует. Само же прилагательное «материальный» толкуется в словаре в том числе как «вещный, вещественный, физический, в противоп. духовному (*книжн.*)» (2/160), концентрируя все те аспекты, которые существенны для первой группы значений слова «вещь».

⁴³ Здесь и ниже ссылки на словарную статью «Вещь» в: Ушаков 1934: 1/268.

⁴⁴ Так, например, «Вещь – [...] 2. Имущество, пожитки»; «Имущество – [...] 2. Вещи, составляющие чью-н. собственность, пожитки» (1/1198). – Здесь и далее ссылки в скобках на том и полосу словаря Ушакова.

⁴⁵ «Предмет – 1. [...] // Вещь, обслуживающая ту или иную потребность, составляющая принадлежность какой-н. области материального быта, движимого имущества» (4/716).

При анализе второй группы можно установить, в частности, что ключевое слово «явление» толкуется как «то, в чем проявляется, обнаруживается сущность; феномен», а в качестве иллюстрации этого значения приведено небезынтересное высказывание Ленина, который утверждал, что «всякая таинственная, мудреная, хитроумная разница между явлением и вещью в себе есть сплошной философский вздор. На деле каждый человек миллионы раз наблюдал простое и очевидное превращение „вещи в себе“ в „вещь для нас“» (4/1452). «Всякий предмет чувственного восприятия» как исходное значение второй группы мотивируется толкованием предмета как «тем<ы>, то<го>, что служит содержанием мысли, речи, на что направлена деятельность познания» (4/716). В толковании слова «факт» актуализируется значение «материал»⁴⁶, а для слова «случай», кроме лапидарного «то, что случилось», составители находят также оборот «положение вещей» (4/283).

Конечно, «вещь» в словаре языка русского авангарда обладала гораздо более богатым смысловым полем, чем это было представлено в словаре Ушакова. Причина этого, с одной стороны, в том, что русский авангард вообще был склонен в своей деятельности добираться до самих основ – до мельчайших неделимых частиц смысла. С другой стороны, подобная неполнота в принципе является неотъемлемым свойством каждого словаря. Г. Г. Шпет в «Эстетических фрагментах» (1923) определял словарь как «перечисление имен языка, называющих вещи, свойства, действия, отношения, состояния [...] – всё то, следовательно, что обозначается философским термином *res* или *ens*» (Шпет 1989: 390). Слово раскрывается здесь как «номинативная возможность», *λεξιτόν*, а собственно значение, несущее в себе смысл, *λόγος*, остается за его рамками. В своей номинативной функции, представленной в словаре, слово «есть эмпирическая, чувственно-воспринимаемая вещь» (там же: 391). Эта вещь сама по себе ничего не значит, она есть голая потенция, инструмент к раскрытию значения-смысла, и от того, каким образом человек использует этот инструмент, зависит в конечном счете «воскрешение слова».

Тем не менее, анализ словарных статей в словаре Ушакова позволяет выявить своеобразные ключевые моменты, могущие служить опорными пунктами языковой рефлексии. Это, в первую очередь, безусловная связь вещи с предметным окружением человека, его имуществом. В этом аспекте «воскрешение» вещи предполагает ее апроприацию, трансформацию в «вещь для нас» (В. И. Ленин) и, тем самым, делает необходимым анализ возможных методов производства и утилизации, адекватных сущности вещи. Во-вторых, «предметность» вещи обязывает к обостренной восприимчивости к ее материальной стороне, выраженной, в зависимости от медиальной сущности вещи, в категориях композиции, конструкции и фактуры. И, в-третьих, отдельную сферу составляет со-бытийная сторона вещи, ее толкование как

⁴⁶ «Данное, являющееся материалом для какого-н. заключения, вывода или служащее проверкой предположения, теории» (4/1051).

«явление», «факт» и «случай». Эти лексические гнезда оказываются особенно актуальными для различных течений русского авангарда – семантика вещи предоставляет художнику возможность выделить при создании своих «вещей» существенные для его миропонимания оттенки смысла. Продукт творчества оказывается тем самым концептуализацией не столько идеологических установок, сколько потенций, заключенных в самом языковом имени.

3. Биография вещи: понятийный компонент концепта

3.1. Вещь, ее «внутреннее» и «внешнее»

Мы видим в вещах, кроме внешнего, нечто внутреннее. Знаем, что это внутреннее составляет неразрывную часть вещей, обыкновенно их главную сущность. И вполне естественно, мы спрашиваем себя, где находится это внутреннее и что оно собой представляет.

П. Успенский «Tertium organum»
(1999: 47)

Поскольку любое мышление ориентировано на некий объект, постольку комплекс проблем именно вокруг вещи являет собой исходный пункт всякого анализа – ведь вещь представляет из себя идеальный объект⁴⁷. Основной вопрос, который возникает при попытке атрибуции вещи с самого зарождения философских дисциплин⁴⁸ – проблема соотношения идеи (содержания) и материи (формы). «Что такое каждая вещь, мы уже обозначаем соответственно единой идее, одной для каждой вещи», – пишет Платон (1994: 289) в шестой книге «Государства» и в десятой книге развивает знаменитую мысль о мимесисе – создании вещей как искусстве подражания идее: «Мастер изготавливает ту или иную вещь, всматриваясь в ее идею: один делает кровати, другой – столы, нужные нам, и то же самое и в остальных случаях. Но никто из мастеров не создает самое идею» (там же: 390). Тем самым в вещи выделяются всегда два плана – абстрактная сущность и конкретное существование, идейное содержание и материальное выражение, общее значение и частный знак.

В интересующем нас хронологическом отрезке эту двуплановость вещи наиболее ясно сформулировал А. Ф. Лосев (1997: 171):

Уже младенец знает, что в вещах есть нечто внутреннее и нечто внешнее. [...] Еще до всякого философствования, до всякого методического размышления мы уже замечаем, что в вещах наличествуют именно эти две стороны и что они находятся в разных отношениях между собою.

В дальнейшем Лосев определяет эти стороны как «идею» и «материю» и пишет о действительности как о «полном, абсолютном, совершенно нерушимом тождестве идеи и материи» (там же: 173). В реальной жизни человек имеет дело не с веществом и не с идеей, и даже не с их тождеством, а с тем, что Лосев называет «образом действительности» (там же: 175). Признавая

⁴⁷ Ср. франц. *Objet* (вещь).

⁴⁸ Обзор философских концепций вещественности см. Коськов 2004: 8-35.

раздробленность образа вещи в человеческом сознании, философ формулирует необходимость введения обобщающего термина, сводя противоречие материи и идеи воедино:

Необходимо [...] найти такой термин, в котором подлинно и „действительность“, и ее „образ“ слились бы в одно целое, в котором то и другое было бы дано сразу, без разделения уже на „действительность“ и „образ“. Таким термином является „выражение“. [...] В категории выражения синтезируется момент внутреннего и момент внешнего, но не просто внутреннего и внешнего, а еще и такого внутреннего и внешнего, которое реально есть, существует в действительности. (Там же: 174-175)

К началу XX века синтетичность выражения в культуре декларировалась как утерянная: выразительная сторона высказывания тематизировалась в одном случае как самоутверждение формы (в искусстве модернизма), в другом – как примат содержания (в позитивистской научной мысли). Эта разорванность «выражения» (в терминологии Лосева) привела, по мысли Хайдеггера (1950: 168), к гибели вещи в современном мире:

Das in seinem Bezirk, dem der Gegenstände, zwingende Wissen der Wissenschaft hat die Dinge als Dinge schon vernichtet, längst bevor die Atombombe explodierte. Deren Explosion ist nur die größte aller groben Bestätigungen der langher schon geschehenen Vernichtung des Dinges: dessen, daß das Ding als Ding nichtig bleibt. Die Dingheit des Dinges bleibt verborgen, vergessen. Das Wesen des Dinges kommt nie zum Vorschein, d. h. zur Sprache.

Причину этого Хайдеггер видел в постепенном отсоединении воспринимающего сознания от сущности вещи. Уже Аристотель в своей «Метафизике» характеризует вещь как *πραγμα* («то, с чем можно или нужно иметь дело»), то есть как сторонний повод к действию⁴⁹. При этом из платоновской идеи о мимесисе, о подражании как непрерывном процессе существования-порождения вещей из идей (закрепление связи идеи и вещи было осуществлено Платоном в понятии эйдоса), Аристотель выводит лишь конечный результат, а именно – что мимесисом зовется не стремление, не состояние, а осуществление подражания. Таким образом, вещь – лишь слепок с шаблона, существующего помимо ее.

Это представление было утверждено позднее Кантом. В его трансцендентальной метафизике истинная природа вещи определяется как «Ding an sich», целиком находящаяся вне сферы сознания и принципиально непостижимая в

⁴⁹ См. примечания В. Бибихина к русскому переводу доклада Хайдеггера (Хайдеггер 1993).

своей сути⁵⁰. Если в религиозном сознании цельность мира сохраняется в акте безрассудочной (а в экзистенциализме – безрассудной) веры, то социум, основанный на понимании вещи как операционной единицы сознания и действительности, «hat nicht nur die sichtbaren Formen von Kult und Ritus an den Rand unseres Daseins gedrängt, sie hat aber darüber hinaus das, was ein Ding ist, zerstört. [...] Es gibt keine Dinge mehr, mit denen wir umgehen. Ein jedes ist ein Stück, das man beliebig oft kaufen kann, weil es beliebig oft – bis die Produktion dieses Modells ausgelaufen ist – hergestellt wird» (Gadamer 1967: 25).

То, что чаемое Лосевым единение «действительности» и «образа» вещи изначально существовало, показали исследования Н. Я. Марра и последователей «яфетической школы», в первую очередь – О. М. Фрейденберг и И. Г. Франк-Каменецкого. Главным операционным методом этой школы являлся так называемый палеонтологический метод или, иными словами, диахронный анализ всех пластов человеческой деятельности. Н. Я. Марру, по его утверждению, удалось открыть «сначала в языках яфетической группы, а позднее в языках всех известных систем следы сформировавшего их дологического мышления, что обеспечивало семантический подход ко всем формальным элементам и установление полного параллелизма семантики в таких культурных рядах, как верования, обряды, материальная культура, язык, сюжет, образный схематизм поэтической речи, – иными словами, одинаковое мировоззренческое содержание было обнаружено под полиморфно выраженными представлениями» (см. Полякова 1997: 364)⁵¹. Генезис представлений о вещи был проанализирован О. М. Фрейденберг – в частности, в книге «Поэтика сюжета и жанра» (1936) и лекциях «Введение в теорию античного фольклора» (1954) – со следующими выводами:

1) Каждая вещь в мире дологического сознания представляла собой отдельную значимость. Вещь была равна человеку, поскольку «появилась у человека не в силу его потребностей» (Фрейденберг 1978: 63) и на правах участника присутствовала во всех важнейших процессах самоосуществления человеческого тела – рождении, воспроизведении, еде, смерти и т. д. В силу слитности дологического сознания вещь тем самым «содержит в себе процессуальность образа о переходе из смерти в жизнь, – образа, который всегда может быть для нас транскрибирован в движение и действенность поступка или сюжета» (Фрейденберг 1997: 180).

2) Язык вещи – ее «веществование», молчаливое бытование в мире, понимание которого сейчас утрачено. «То, что мы воспринимаем как обстановку и ее элементы, есть первоначально персонаж. [...] Всякая вещь, до самой мельчайшей и обыденной, представляла собой семантическую единицу» (Фрей-

⁵⁰ О кантовской проблематике вещи см. Heidegger 1936.

⁵¹ Вопрос о научной ценности теорий Марра в данном случае остается за скобками; показательно характерная именно для того времени интенция его поисков.

денберг 1997: 181). Отсюда следует основополагающая для яфетической школы идея о происхождении языка из материальной культуры и его характеристика как «создание коллектива в производстве» (Март 1931: 37).

3) Остранение вещи было осуществлено при переносе ее на правах соучастника в античную драму, где вещь выполняла три функции: атрибута при человеческом персонаже, значимой составляющей обстановки, двигателя сюжета и интриги. Еще более ярко вещь начинает жить в фольклоре, где «вещный жанр занимает такое же место в литературном жанре, как поэтический язык в прозе или танец в словесной драме» (Фрейденберг 1997: 198).

По Фрейденбергу, на более поздних стадиях развития человеческой культуры вещь переходит из реальной категории в мифологическую, а затем, путем метафоры, и в поэтическую. Отношения сущности вещи и ее образа строятся на основе аналогий различных родов (уподобление, метафора, символ), создавая тем самым базовые оппозиции человеческого сознания и культуры: предмет и образ, идея и материя, форма и содержание. Мир оказывается разбит на две сферы – сферу жизни и сферу культуры. Вещь сама по себе, однако, неразъемна, и бытие ее в обеих сферах невозможно. Она оттеснена в некую промежуточную область, и присутствие ее в мире осуществляется лишь посредством набора знаков – кодов той или иной культурной традиции.

В России подобное расслоение концепта «вещь» на независимые сферы «внутреннего» и «внешнего» закрепилось к концу XIX века. Понятие мыслилось в данном случае не на основе отношения предмета к своей сущности, которое латентно выражено в языке (в первую очередь этимологически), но в соответствии с возможностью классификации предметов на роды и виды. От диахронической связи вещи и имени лингвистика переходит к поиску более реальных, действенных в момент анализа знаковых связей. Жизнь слова оказывается заключена, таким образом, в сложной системе отношений между его внешней и внутренней стороной, причем в большинстве случаев, как стали говорить несколько позже, «материя определяет сознание».

3.2. «Вещественность»: pro et contra (Н. Надеждин, Н. Чернышевский, В. Соловьев)*

Ты червь земли, не сын небес;
Тебе бы пользы всё – на вес
Кумир ты ценишь Бельведерской.
Ты пользы, пользы в нем не зришь.
Но мрамор сей ведь бог!... так что же?
Печной горшок тебе дороже:
Ты пищу в нем себе варишь.

А. Пушкин «Поэт и толпа»
(1948: 3/141-142)

Несмотря на то, что заострение проблематики вещественности в русской культуре связывают обычно с критическим творчеством революционных демократов, прежде всего Д. Писарева и Н. Чернышевского, саму постановку проблемы следует отнести к первой трети XIX века, когда впервые в русской традиции был сформулирован вопрос о положительном основании искусств. Под влиянием эстетики Шеллинга с ее постулатом тождества субъективного и объективного формируется – прежде всего у Д. Веневитинова и Любоуморов – метод философского историзма и идея о синтетическом искусстве будущего⁵².

Еще более отчетливо эта мысль звучит в работе Н. И. Надеждина «О современном направлении изящных искусств» (1833), в которой классическому стилю противопоставляется стиль романтический как «обращение к незримому, бестелесному миру, где почивает таинственный первообраз невещественной красоты, владевает бесплотная гармония идей» (Надеждин 2000: 332) и объявляется необходимость синтеза обоих начал в культуре нового времени. Этот синтез Надеждин видит в нисхождении «изящных искусств в сокровеннейшие изгибы бытия, в мельчайшие подробности жизни, соединенно<го> со строгим соблюдением всех вещественных условий действительности» (там же: 345). В «Лекциях по эстетике 1832-33 учебного года» Надеждин прокламирует преодоление разделения на «духовную» и «вещественную» природу в творческом акте посредством «умственного видения» (там же: 379)⁵³. Это умственное видение Надеждин полагает необходимой предпосылкой для возникновения эстетического чувства – «для состав-

* Переработанная и дополненная версия публ. Кукуй 2000.

⁵² О формировании русской философской эстетики см. Манн 1998.

⁵³ Ср. «умственное видение» Надеждина с концепцией «герменевтической интуиции» Г. Шпета.

ления полного понятия об изящном надобно отнести во внутрь себя» (там же)⁵⁴.

Понятие изящного у Надеждина не было техническим термином⁵⁵ – под ним он понимал согласие «мелких форм с неистощимым богатством идей», соблюдаемое в оксюморонном понятии «идеальной вещественности» (там же: 390). Отсюда и последовательный антиматериализм Надеждина – в статье «Вещественники» (1837) для «Энциклопедического лексикона» он называет материализм «философским заблуждением» (там же: 584). Возможно, эта статья была скрытым уколом в адрес Белинского, в статье «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835) провозгласившего движение русской литературной школы в сторону реализма. Позднее этот лозунг был подхвачен и претворен в жизнь последователями натуральной школы, чьей основной доктриной, в отличие от «вещественного идеализма» Надеждина, стало положение о необходимости подражания действительности и переходе от «идей изящного» к «физиологии искусства».

Парадоксальным образом первым, кто отозвался на смерть «идеалиста» Надеждина и необычайно высоко оценил его, был Чернышевский, который писал, что Надеждин «один тогда понимал вещи в их истинном виде» («Очерки гоголевского периода русской литературы» // Чернышевский 1947: 3/157)⁵⁶. Решающее значение для Чернышевского имело пограничное позиционирование Надеждина – между «метафизической трансцендентальностью» Шеллинга, к которому Чернышевский (не без оснований) возводил эстетику Надеждина, и системой Гегеля, благодаря которой философия, «в первый раз достигнув положительных решений, сбросила свою прежнюю схоластическую форму метафизической трансцендентальности и, признав тожество своих результатов с учением естественных наук, слилась с общей теорией естествоведения и антропологию» (там же: 179).

Поиск «положительных решений» и «общей» эстетической теории в России с середины XIX века занимает прочное место в философских и эстетических исканиях. Бурное развитие науки и, вслед за этим, философии позитивизма, а также укрепление позиций реалистической школы в искусстве создали на какое-то время иллюзию, что разрыв между человеком и природой преодолим, и путь к тому – познание материальной стороны вещей.

⁵⁴ Определенную антитезу направленному вовнутрь «умственному видению» Надеждина составляет в эпоху авангарда концепция «расширенного смотрения» М. Матюшина, предполагающая – в прямом, визуальном смысле – выход человека за пределы своего горизонта. Ср. также: «Дай мне глаза твои! Растворю окно на своей башке!» (Хармс Д. На смерть Казимира Малевича (1935) // Хармс 1997: 1/271).

⁵⁵ Условием «изящности» искусства, по Надеждину, является «эстетическ<ая> деятельность<ь>, но не умственн<ая> или ремесленн<ая>, хотя и доведенн<ая> до возможной степени совершенства; а имеющ<ая> своей целью красоту» (Надеждин 2000: 421).

⁵⁶ Речь идет об эстетических статьях Надеждина до его ссылки и закрытия «Телескопа».

Научное знание считалось самодостаточным, и вопросы формы во всех отраслях человеческой деятельности жертвовались в пользу содержания. Не в последнюю очередь это касалось представлений о языке:

Слово рассматривалось лишь как средство передачи мысли, указатель, простой денотат. Структура речевого знака представлялась иррелевантной. „Форма“ рассматривалась лишь как внешняя оболочка „содержания“ или – в произведении художественной литературы – как некоторое украшение, которое вполне можно отбросить без существенного ущерба для коммуникативного акта. (Эрлих 1996: 35)

Представляется, что именно подобная концептуализация основных дихотомий – внешнего и внутреннего, формы и содержания, материи и идеи – повлекла за собой то распадение значений слова «вещь» на сферы «предметности» и «внематериальности», на которое указывалось выше. В борьбе с позитивизмом как следствием бурного развития капиталистических средств производства зарождается оригинальная русская философия, многие представители которой были разочаровавшимися марксистами, пришедшими к вере в Божественное первоначало от столь же сильной веры в социалистические идеалы, к эстетике прекрасного – от утверждения целесообразности, а к общим онтологическим проблемам бытия – от исследования частных законов развития социума.

Одним из переломных пунктов на пути к «положительной» эстетике и своеобразным водоразделом по отношению к концепту вещи в искусстве стала магистерская диссертация Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», в которой тот, полемизируя с основным положением гегельянской эстетики «Прекрасное есть не самый предмет, а чистая поверхность, чистая форма (die reine Oberfläche) предмета» (Чернышевский 1949: 2/45), отдает действительности решительное предпочтение перед искусством и формулирует свой знаменитый тезис «Прекрасное есть жизнь», а «воспроизведение жизни» считает «общ<им>, характеристическ<им> признаком искусства» (там же: 90, 92). Многие положения диссертации, сейчас воспринимаемые как анекдотичные, содержали в себе, тем не менее, крайне важную для того времени составляющую: вопрос о соотношении мира вещей и мира культуры⁵⁷. У Чернышевского эта проблема находила свое решение в концепции радикального мимесиса, в которой фактически не проводилось различия между предметом и его знаком. В основе творчества лежало чувственное познание с целью «вознаграждения человека в случае отсутствия полнейшего эстетического наслаждения, доставляемого действительностью» (там же: 90). Возможность непосредственного перенесе-

⁵⁷ Влияние эстетики Чернышевского на литературу факта отмечено, в частности, В. Обермаур (2008: 97f.).

ния опыта познания как явлений «материального», так и «нравственного порядка»⁵⁸ в культурный план сомнению не подвергалась. Это влекло за собой типичный для философски-критического мышления того времени позитивистский энтузиазм, порождало непоколебимую веру в силу прогресса и давало возможность утверждать, что «метод анализа нравственных понятий в духе естественных наук, отнимая у предмета всякую напыщенность, переводя его в область явлений очень простых, натуральных, дает нравственным понятиям основание самое непоколебимое» («Антропологический принцип в философии» // Чернышевский 1950: 7/291).

Позитивистский уклон в эстетизировании предметной вещественности был свойственен целому ряду русских критиков, в первую очередь кругу «Современника» (М. Антонович и Н. Добролюбов) и в своем особо радикальном варианте – вплоть до «разрушения эстетики» у Писарева – кругу «Русского слова» (Г. Благосветлов, В. Зайцев и Д. Писарев). Своеобразное подкрепление теории позитивизма получили в 1865 году с публикацией русского перевода последнего труда П.-Ж. Прудона «Искусство, его основания и общественное назначение». В вопросе о статусе предметного мира и его месте в эстетическом каноне Прудон решительно принимает сторону Чернышевского. Особенно бурную полемику вызвало толкование Прудоном понятия прекрасного: «Всё в жизни служит предметом для искусства: залетный голубь, мертвый воробушек, раздавленная муха, всё может подать повод к вдохновению, к творчеству. [...] самые отвратительные предметы преобразуются под его влиянием в предметы роскоши [...]. Наши крестьяне знают, сколько героизма и вкуса сельских девушек выражает красиво сложенный навоз перед нашими фермами»⁵⁹ (под «нашими» Прудон, разумеется, имел в виду французских крестьян и французские фермы).

Своеобразной реакцией на позитивистскую эстетику явилась другая магистерская диссертация – «Кризис западной философии. Против позитивистов» Владимира Соловьева, основные положения которой автор затем последовательно развивал в своих эстетических работах. В словаре Соловьева мы наблюдаем то же двойное бытование слова «вещь»: как объект материального

⁵⁸ См. ст. «Антропологический принцип в философии» (Чернышевский 1950: 241-242). О проблеме адекватности познаваемого и познанного и, соотв., об отсутствии в теории Чернышевского концепта знака как такового см. его раннюю статью «Обманывают ли нас чувственные органы?» (ок. 1845), в которой автор методом «доказательства а priori» приходит к выводу, что «Бог [...] не дал нам чувственных органов, устроенных так, чтобы они нас обманывали» (Чернышевский 1953: 374-375). Похожее утверждение мы встречаем и в одной из последних работ Чернышевского «Характер человеческого знания» (1885): «Говорить, что мы имеем лишь знание наших представлений о предметах, а прямого знания самих предметов у нас нет, значит отрицать нашу реальную жизнь» (Чернышевский 1951: 724).

⁵⁹ Цит. по: Егоров 1991: 39. См. обзор Егоровым основных тенденций русской эстетической критики того времени.

мира, «физическое тело», и в сугубо философском смысле – как «метафизическая субстанция»⁶⁰. Значение вещественности, предметности коннотировано у Соловьева резко отрицательно – он с редким постоянством пишет об «обмане вещественности», о «мертвой и слепой вещественной необходимости» (Соловьев 1999: 118), о веществе как о «косност<и> и непроницаемость<и> бытия – прям<ой> противоположность<и> идее как положительной всепроницаемости или всеединству» (Соловьев 1966: 6/46). Подобную агрессию по отношению к материи и материализму можно объяснить тем, что Соловьев, по воспоминаниям друзей и родственников, начинал как «совершенный нигилист 60-х годов»⁶¹. Изучение западноевропейского скептицизма, и прежде всего Милля, убедили его в несостоятельности веры в абсолютную реальность вещества. Подробную ретроспекцию движения европейской мысли по вопросам реальности материального и идеального начал Соловьев и дает в своей магистерской диссертации. В ней он подвергает критике одностороннее предметное познание, противопоставив ему познание метафизическое: «Если сущность мира не заключается в его предметности, которая сама по себе совершенно пуста, то в чем же эта сущность? Таков основной вопрос метафизики» (Соловьев 1999: 83). Позднее философия метафизического знания становится краеугольным камнем теории познания Соловьева. Итог развития человечества Соловьев видит в «уничтожении<и> явлений вещественных, механических, [...] чудовищного призрака внешней реальности вещественной отдельности» – «уничтожение исключительного самоутверждения частных существ в их вещественной розни и восстановление их как царства духов, объемлемых всеобщностью духа абсолютного» (Соловьев 1999: 137).

Всё творчество Соловьева первого периода строится затем в этом направлении – создание на базе метафизики теории всеединства, направленной на преодоление человечеством своей «вещественной» природы в достижении состояния Богочеловечества. Мысль Соловьева ориентирована на абсолютное начало вещей – см. характерное присутствие слова «начала» в титулах его крупных работ «Критика отвлеченных начал» и «Философские начала цельного знания».

По Соловьеву, идеальной причиной существования материи является красота. Она занимает особое место в стройной системе логических категорий, сформулированных в «Философских началах цельного знания», и, по мысли Соловьева, играет особую роль в процессе одухотворения материи: «Вещественное бытие может быть введено в нравственный порядок только через свое

⁶⁰ См. статью Соловьева «Вещь» для Энциклопедического словаря Брокгауза и Ефрона (Соловьев 1970: 12/555).

⁶¹ См. Лопатин 1995: 109.

просветление, одухотворение, т. е. только в форме красоты»⁶². Очевидно, что искусству тем самым уделяется огромная роль теургического делания, преобразования вещественности. «Совершенное воплощение [...] духовной полноты в нашей действительности, осуществление в ней абсолютной красоты или создание вселенского духовного организма есть высшая задача искусства. Ясно, что исполнение этой задачи должно совпасть с концом всего мирового процесса» (Соловьев 1966: 6/83).

В конце мирового процесса «дурная вещественность» снимается, и у вещи появляется шанс вновь приобрести первоначальную неразделенность внешнего и внутреннего, свое истинное бытие – «не в своей отдельности, а равно и не в своей внешней совокупности, а в своей единой основе, общей для всех, и, таким образом, предметом истинного знания является природа вещей» (Соловьев 1966: 6/61). Краеугольным камнем подобной эстетики является то, что Соловьев декларативно называет ее «положительной». Это обозначение характерно для всего философского дискурса Соловьева и связывается обычно с положением о всеедином – так, свою «Критику отвлеченных начал» Соловьев объявляет положительной, поскольку она «основывается на некотором положительном понятии того, что есть подлинно целое, или всеединое» (Соловьев 2001: 11). О том, что в отношении к своей эстетике он применяет тот же принцип, Соловьев пишет в примечании к статье «Первый шаг к положительной эстетике». В письме Фету от 20 июля 1889 года Соловьев характеризует красоту с положительной стороны «как духовную телесность» (Соловьев 1911: 121), а в статье «Поэзия Ф. И. Тютчева» дает исчерпывающую формулировку своей эстетической программы: «Дело поэзии, как и искусства вообще – [...] в том, чтобы воплощать в осязательных образах тот самый высший смысл жизни, которому философ дает определение в разумных понятиях, который проповедуется моралистом и осуществляется историческим деятелем как идея добра» (Соловьев 1966: 7/124).

Эстетика Владимира Соловьева завершает тот путь, который был начат в русском шеллингианстве (Веневитинов, Надеждин), развит в гегельянстве и позитивизме шестидесятников и был оспорен русской религиозной философией рубежа веков. Концепту вещи в спорах о роли и сущности искусства отводится одна из центральных ролей, и не случайно в культуре XX века все эти течения сходятся воедино, определенным образом разрешая отмеченное Соловьевым противоречие, в философском дискурсе XIX века укорененное в дихотомической организации базовых категорий, а в языке – на явлении энантиосемии: «Общий термин вещь, относимый одинаково и к той и к другой категории бытия (и к сущностям, и к явлениям), теряет всякий определенный смысл и совпадает с неопределенным местоимением *что-то, что-*

⁶² Соловьев В. Общий смысл искусства (1890) // Соловьев 1966: 6/77.

нибудь (как это особенно ясно выражается в английском и французском языках: *something, quelque chose*)» (Соловьев 1970: 12/555).

3.3. Концепция вещественности Николая Федорова

Оригинальный синтез различных представлений о вещественности в России второй половины XIX века являет собой концепция вещи у Николая Федорова – требование деятельного, «положительного» творчества жизни, вера в технические возможности человечества и признание ценности предметного мира как носителя памяти и свидетеля небратского состояния. Известно, что отвлеченный характер теории Соловьева вызвал резкую критику Николая Федорова в статье «Проект соединения церквей». Мысль Соловьева в реферате «Об упадке средневекового мирозерцания» о том, что весь ход человеческой истории, от начала и до конца, есть «фактический компромисс между осуществляющимся в мире высшим идеальным началом и тою материальною, не соответствующею ему средою, в которой оно осуществляется» (Соловьев 1966: 6/386)⁶³, Федоров назвал «буддизмом» и противопоставил этому «фактическому компромиссу» дело всеобщего воскрешения как борьбу со злом, связанным не с жизнью (как, по Федорову, мыслил Соловьев), а со смертью. Федоров сосредоточил свое внимание на критике чуждых ему положений, оставив вне поля зрения собственно «деятельный» момент теургического учения Соловьева, во многом пересекающийся с активным и проективным учением самого Федорова.

Роль Федорова в разработке концепта вещи представляется чрезвычайно важной, несмотря на то, что в его рассуждениях вещь как таковая даже в сугубо «вещном» контексте (как, например, музей) занимала рядом с антропологическими проблемами периферийное место. Так, в статье «Музей, его смысл и назначение» Федоров пишет: «Для музея человек бесконечно выше вещи» (Федоров 1995: 2/371) – и далее: «Музей есть *не собрание вещей, а собор лиц*: деятельность его заключается не в накоплении мертвых вещей, а в возвращении жизни останкам отжившего, в восстановлении умерших, по их произведениям, живыми деятелями» (Федоров 1995: 2/377). Федоров постоянно подчеркивает, что вещь имеет для него значение лишь в ее отношении к человеку – в той же мере и человек проявляет себя в своем истинном или неистинном отношении к вещи. По Федорову, вещь должна служить человеку как носитель памяти об умершем и средство к его полному воскрешению, поскольку она заключает в себе неповторимые черты своего создателя. Вещь – это меднум, скрывающий в своей глубине своего творца, могущего и

⁶³ Этот реферат, по соглашению между философами, должен был стать первым «выходом в свет» учения Федорова. Подробно об этом см. Федоров 1995: 1/507-508, 511-512.

должного быть вызванным к жизни путем научного изучения вещественных следов пребывания человека на земле в музее – индивидуализированном хранилище всех памятников материального мира.

Медиальные свойства вещи для Федорова – не метафора. Он пишет о том, что каждый предмет материального мира несет в себе и на себе мельчайшие частицы рассеянной по планете жизни, и поэтому каждая вещь должна учитываться в общем деле как материальный носитель памяти и возможный инструмент воскрешения предков. Поэтому музей играет в концепции Федорова столь важную роль⁶⁴.

Тотальный характер федоровской концепции музея и ее внешняя невыполнимость часто навлекали на себя критику, хотя философ в своих трудах четко оговаривает, какие именно вещи и с какой целью должны найти свое место в музее будущего. Очевидно, что ценность в проекте воскрешения имеет вещь сотворенная – та, что несет в себе индивидуальные черты своего творца. Вещи же нового времени, современной Федорову эпохи индустриализации и фабричного производства, такого свойства лишены. Федоров последовательно называет их игрушками, иллюстрацией несовершенности человека, инструментом вытеснения живых людей. Именно производство мертвых вещей является отличительной чертой прогресса, с которым философ ведет неутомимую борьбу, причем поводом для этой борьбы становится именно вытеснение человека вещью: «Прогресс, правильнее сказать, борьбу, поставляющую столько жертв музею, избавляющему сдаваемое в него от небратской деятельности, можно было бы не считать носящею боль и смертоносною, если бы каждое произведение не имело своего автора-творца и если бы прогресс не был вытеснением живого. Но прогресс есть именно производство мертвых вещей, сопровождаемое вытеснением живых людей; он может быть названным истинным, действительным адом, тогда как музей, если и есть рай, то еще только проективный, так как он есть собиранье под видом старых вещей (ветоши) душ отшедших, умерших» (Федоров 1995: 2/371).

Поскольку задача музея, по словам Федорова – «*воскрешение* всего умершего, а не вещественное только или мнимое его *изображение*» (Федоров 1995: 2/382), то музей становится активной, творящей инстанцией в противовес пассивному музею настоящего, основанному на принципе каталогизации и системности – а именно тотальный каталог, по Федорову, является утопическим проектом. Каталог же неполный есть иллюстрация вытеснения и небратского состояния, должных быть преодоленными в общем деле воскрешения предков.

Двойственный характер вещей – поработителей и одновременно поработанных – Федоров объясняет через специфику отношения человека к вещи.

⁶⁴ Реанимацию федоровской идеи о музее вещи см. Эпштейн 1987.

Отпечаток человеческого труда закрывает от человека истинную сущность вещи и искушает его к нарушению восьмой заповеди – к именованию вещи своей и, тем самым, к краже того, что человеку изначально не принадлежит, а лишь взято в займы у предков⁶⁵. Федоров призывает к оплате этого долга посредством труда на ниве общего дела и выходом из своего индивидуального мирка, в котором над человеком царит вещь, в храм воскресения предков.

Важную роль в концепции вещественного музея у Федорова играет категория «перевода». Под ним Федоров подразумевает добровольное изъятие сынами человеческими предметов, служащих вражде и раздору, и передачу их в музей, где вещи хранятся с целью изучения на них причин небратского состояния. Перевод – первая стадия совершеннолетия человека, сознательный и самодеятельный процесс, служащий общему делу – в отличие от перехода, синонимичного прогрессу, о котором Федоров пишет так:

Переход есть исторический закон, по коему, независимо от воли человеческой, т. е. по розни и бездействию совокупной воли человеческого рода, и не по Божественному, конечно, плану, а по собственному несовершенству, все вещи, все учреждения делаются неудовлетворительными, негодными для употребления, а потому или бросаются (по небрежности человеческой), или же истребляются (по человеческой злобе), а если и сохраняются, то (по бездействию мысли) без всякого предварительного плана. Этот переход, фатальный и слепой, сопровождается болью, сожалением одних (старшего поколения) и радостью других (младшего поколения), и называется он прогрессом. (Федоров 1995: 2/397)

Искусство эпохи прогресса олицетворяют собой художественно-промышленные выставки, которые Федоров саркастически называет «художество<м> нашего времени» (Федоров 1995: 1/453). Выставки, по Федорову, служат делу усугубления вражды между людьми, поскольку выставляют в выгодном свете вещи, являющиеся излишками и предметами роскоши, производящимися массово и лишены индивидуального характера своего творца. Выставленные вещи заменяют человеку Бога и служат объектом преклонения и вожделения; человек отводит взор от неба и устремляет его на предметы праздности и роскоши, уводящие человека от отца к женщине.

Выставка и музей находятся друг с другом в отношениях кажущегося и действительного, того, что не должно быть и того, что должно быть. Тем не менее, художественно-промышленная выставка как целостный феномен становится важным экспонатом Музея, поскольку является наиболее ярким

⁶⁵ См. «Вопрос о братстве, или родстве, о причинах небратского, неродственного, т. е. немирного, состояния мира и о средствах к восстановлению родства (Записка от неученых к ученым, духовным и светским, к верующим и неверующим)» (Федоров 1995: 1/288-289). Далее в тексте заглавие дается в сокращении как «Записка от неученых к ученым».

свидетельством небратского состояния человека, «последн<им> искажени-е<м> птолемеевского искусства» (Федоров 1995: 1/457). Тем самым вещь несет в системе музея у Федорова двойную функцию: с одной стороны, «всё вещество есть прах предков» (Федоров 1995: 1/290) и с этой точки зрения нуждается в сохранении и последующей витализации; с другой стороны, «мертвые вещи» как «предметы чувственного удовольствия» (Федоров 1995: 1/56) должны быть сохранены и «переведены» в музей с целью их изучения как орудия розни и небратства.

Характерным для нового времени является и овеществление человека. Виной тому, по Федорову, не в последнюю очередь служит позитивизм, подробно разбираемый философом в разделах 14 и 15 первой части «Записки от неученым к ученым». Признавая смерть неизбежной, позитивизм «оказывается очень снисходительным к искусственным потребностям» (Федоров 1995: 1/49), на удовлетворение которых работает машина мануфактурного производства и вся система городской цивилизации. Как следствие, вещам оказывается перед человеком предпочтение, а человек, в свою очередь, уподобляется вещи как в системе производства, где рабочий в силу однообразия и бессмысленности выполняемого им труда превращается в машину или, по словам Федорова, «действительную вещь» (Федоров 1995: 1/49), так и в философской рефлексии, когда «каждое существо может быть воспринято другим существом только как материя, как вещь, одаренная способностью движения» (Федоров 1995: 1/49). Одной из причин обращения неученых к ученым является трагическое вовлечение ученого сословия в укрепление городской культуры, направленность знания «на производство вещей, возбуждающих разделение и вражду» (Федоров 1995: 1/53). Дело всеобщего воскрешения отцов и музей как деятельная инстанция общего дела должны привести, по мысли Федорова, к тому, что человек станет «разумом вещей» (Федоров 1995: 1/121); в процессе регуляции материи дух одержит победу над плотью и антагонизм между человеческим и Божественным будет снят в силу сопричастности человека акту творения.

Мы видим, тем самым, что Федорову оказывается чуждой и апология вещественности русских позитивистов с ее гедонизмом и безграничной верой в прогресс, и отрицание вещественности во имя «духовной телесности» у В. Соловьева. Это синтетическое начало оказалось заявкой на ту деятельную позицию художника по отношению к вещи – и вместе с тем на отношение к производству искусства как вещи – которые мы встречаем в разнообразных течениях русского модернизма.

3.4. Вещь в литературе Серебряного века (Символизм и акмеизм)

За внешностью вещей и обличий надо
угадать их вечно прекрасную сущность.

В. Брюсов «Бальмонт» (1990: 80)

Любите существование вещи больше
самой вещи и свое бытие больше самих
себя – вот высшая заповедь акмеизма.

О. Мандельштам «Утро акмеизма»
(1990: 189)

Искусство модернизма⁶⁶ также стремилось положить конец механистично понимаемой дихотомии содержания и формы. Познание и наблюдение выводятся из художественной практики как бесперспективные; их сменяют «три кита» европейского модернизма конца XIX – начала XX века: «мистическое содержание, символы и расширение художественной впечатлительности» (Мережковский 1995: 538). Сверхчувственное восприятие становится единственным инструментом постижения действительности, а слово – носителем герметического символического значения, непостижимого аналитическим разумом. Интуиция сменяет рациональный эмпиризм, эстетическое чувство – логику здравого смысла. Слово «знание» всё чаще приобретает эпитет «мистическое», а искусство начинает постепенно отбирать у науки, казалось бы, навсегда потерянные позиции.

Пограничность этого периода русской культуры зафиксирована уже в самом его названии – «серебряный век»⁶⁷. В этом имени заключено как представление о преемственности «золотому веку», так и идея о сравнительном нисхождении, упадке – не случайно первые провозвестники русского модерна называли себя вслед за французскими «проклятыми поэтами» декадентами. Серебряный век ассоциируется прежде всего с его двумя наиболее влиятельными течениями – символизмом и акмеизмом, многими осознаваемыми

⁶⁶ Под «модернизмом» здесь подразумевается комплекс течений, в историческом отношении наследующих европейскому декадансу и остающихся – в отличие от авангарда – в рамках традиционных эстетических представлений о роли Прекрасного. О проблеме разграничения понятий «модернизм» и «авангард» см. Hansen-Löve 1987, 1993.

⁶⁷ Обзор дискуссий о происхождении термина и «ключ» к ним см. Ронен 2000. Показательно, что концептуализация течения культуры осуществлялась здесь не внутри, а (по формуле Шкловского «от дяди к племяннику») рядом с магистральной линией – непосредственно возле символизма (В. Пяст), акмеизма (Н. Оцуп) и футуризма (Г. Марев).

как антиподы, но являвшимися исторически последовательными ступенями развития одного и того же типа эстетического мышления⁶⁸.

Хотя символистами декларировалась неразрывная связь формы и содержания, наиболее распространенным упреком в их адрес было то, что объектом творческой мысли они выбрали форму⁶⁹. Реальная сущность вещей объявлялась непостижимой: человеку дарован лишь образ, воплощающий в себе частицу Неведомого⁷⁰. Апокалиптическая эстетика Ницше и философия интуитивизма Анри Бергсона стали основой теоретической платформы нового искусства. «La matière, pour nous, est un ensemble d' „images“. Et par „image“ nous entendons une certaine existence qui est plus que ce que l'idéaliste appelle une représentation, mais moins que ce que le réaliste appelle une chose», – писал А. Бергсон (1970: 161). Символистская формула «A realibus ad realiora» как нельзя лучше выражала подлинное отношение символистов к вещам:

И нам недолго любоваться
На эти здешние пиры:
Пред нами тайны обнажатся,
Возблещут дальние миры⁷¹.

За покровом реальности мыслилось иное, высшее содержание. Художник осознавал себя Теургом, создающим новые формы, вмещающие в себя частицу неведомой истины. Проблема соотношения вещи и знака была перенесена в область герменевтики – поисков возможных толкований имени. Четкая связь знака и предмета при этом терялась. «Nommer un objet, c'est supprimer les trois quarts de la jouissance du poème qui est faite de deviner peu à peu; le suggérer, voilà le rêve», – писал С. Малларме (1945: 869). Вещь не высвобождалась из мертвой зоны своего пребывания – ее недостижимость провозглашалась как догмат.

⁶⁸ В литературоведении подобная преемственность получила свое воплощение в термине «постсимволизм», хронологические рамки которого и содержательное наполнение варьируются в зависимости от предмета исследований авторов. Истоки термина см. Жирмунский 1916. Впервые теория постсимволизма была вербализована И. П. Смирновым (1977). Обзор и анализ различных модификаций постсимволизма см. Богомолов 2001.

⁶⁹ В. Брюсов в статье «Новые течения в русской поэзии. Акмеизм» (1913) отмечает этот упрек (в данном случае со стороны Н. Гумилева), однако показательным образом уклоняется от конструктивной защиты: «Мы не будем оспаривать старого упрека, давно делаемого символизму, будто он „выдвигал на первый план чисто литературные задачи“, т. е. форму ставил выше содержания, – не будем потому, что самое название „символизм“ опровергает это, и потому, что тогда пришлось бы много места посвятить выяснению отношения „формы“ и „содержания“ в искусстве» (Брюсов 1990: 395).

⁷⁰ См. в той же дискуссии Брюсова с акмеизмом: «Человеческий интеллект никогда не познает (предполагаемой) сущности вещей, и всякое познание, научное и творческое, обречено познавать лишь явления, истинная (опять-таки предполагаемая) причина которых останется неведомой» (Там же).

⁷¹ Блок А. «И нам недолго любоваться...» // Блок 1997: 92.

Акмеисты призывали вывести слово из «леса символов» и поставить его лицом к вещи⁷². «Прекрасная ясность» парнасцев и Теофила Готье акмеистам была ближе, чем мистические озарения Владимира Соловьева. Символический фартук братства «вольных каменщиков»⁷³ был сдернут с чресел литератора и взамен предлагалась реальная одежда мастерового каменщика:

Камень Тютчева, что „с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой или низвергнут мыслящей рукой“, – есть слово. Голос материи в этом неожиданном падении звучит как членораздельная речь. На этот вызов можно ответить только архитектурой. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания. (Мандельштам 1990: 188)

В качестве контраргумента критики писали, что акмеисты ограничили сферу творческой мысли областью постижимого. «Вчерашний сын неба стал рабом вещей», – писал В. Львов-Рогачевский в статье «Символисты и наследники их»⁷⁴. Реальность вещи приравнивалась к ее осязаемости; что касается слова, то главное внимание уделялось совершенству его «телесного» бытия в пространстве искусства. «Преодолевая» символизм, акмеисты остались его преемниками в самом существенном: в выделении слову универсальной области существования. Предмет в поэтике акмеизма как бы одухотворялся словом – распространенную аналогию души и тела следует считать наиболее уместной. Но поэт не был, подобно реалисту, анатомом тела или, подобно символисту, исследователем духа. Согласно интенции акмеизма, слово должно было начать жить заново, и его отношение к определяемому декларировалось как свободное и несвязанное:

Не требуйте от поэзии сугубой вещности, конкретности, материальности. [...] Зачем отождествлять слово с вещью, с травой, с предметом, который оно обозначает? Разве вещь хозяин слова? Слово – Психея. Живое слово не обозначает предметы, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещь, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела. (Мандельштам 1993: 125)

Примером различного подхода к вещи в области художественных практик символизма и акмеизма могут служить два стихотворения: программное «Творчество» В. Брюсова (1895) и «На бледно-голубой эмали...» О. Мандельштама (1909):

⁷² О различном подходе символистов и акмеистов к вещи см. Hansen-Löve 1998: 8, 28.

⁷³ Ср. название первого сборника О. Мандельштама – «Камень».

⁷⁴ Цит. по: Лекманов 1998: 54.

Тень несозданных созданий
Кольхается во сне,
Словно лопасти латаний
На эмалевой стене.

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

И прозрачные киоски
В звонко-звучной тишине
Вырастают, словно блески,
При лазоревой луне.

Всходит месяц обнаженный
При лазоревой луне...
Звуки реют полусонно,
Звуки ластятся ко мне.

Тайны созданных созданий
С лаской ластятся ко мне,
И трепещет тень латаний
На эмалевой стене.

(Брюсов 1961: 70)

На бледно-голубой эмали,
Какая мыслима в апреле,
Березы ветви поднимали
И незаметно вечерели.

Узор отточенный и мелкий,
Застыла тоненькая сетка,
Как на фаянсовой тарелке
Рисунок, вычерченный метко, –

Когда его художник милый
Выводит на стеклянной тверди,
В сознании минутной силы,
В забвении печальной смерти.

(Мандельштам 1990: 9)

Эмаль у Брюсова выполняет роль своеобразного экрана и все три раза является атрибутом кафельной печи⁷⁵, на которую проецируются фиолетовые тени – формы, возникающие в видении⁷⁶ лирического Я («Тень не созданных созданий / Кольхается во сне») и активно порождаемые им («Фиолетовые руки / На эмалевой стене / Полусонно чертят звуки»). Наличие творческого акта подчеркивается внутренним сюжетом стихотворения (от «теней несозданных созданий» в первой строке до «тайн созданных созданий» в семнадцатой, где роль посредника между тенью и тайной выполняют

⁷⁵ Анализ предметного мира стихотворения В. Ходасевичем см. в его статье 1914 г. «„Juvēnīa“ Брюсова» (Ходасевич 1990: 136-139) и главе «Брюсов» из книги 1924 г. «Некрополь» (Ходасевич 1997: 20-21). Об истории создания ст-ния см. также воспоминания брата поэта А. Брюсова (1965).

⁷⁶ Ср. у Мандельштама: «Я знаю, что обман в видении немислим...» (1911) (Мандельштам 1990: 140)

прозрачные киоски⁷⁷), однако само творчество декларативно пассивно и бессознательно. Стихотворение построено на оксюморонах – как цветовых («лазорева луна»), так и звуковых («звонко-звучная тишина»), и в его предметном и телесном мире (эмалевые стены, фиолетовые руки, прозрачные киоски, лазоревая луна) акцент смещен с объекта на атрибут, обособляя категорию качества от ее конкретного носителя и делая ее самодостаточной.

То, что стихотворения первого сборника Мандельштама «Камень» несут на себе печать брюсовского мастерства, отметил в рецензии на первое его издание С. Городецкий: «Марка „делано по Брюсову“ уже не раз оказывалась хорошей» (Мандельштам 1990: 215). В то же время он отметил программное отличие двух поэтов: «Восстановленное в своих правах слово легче всего находит защиту против музыкальности – в архитектурности. Материей является его смысл. Избавление слова от смысла, производимое „музыкантами“, есть его облегчение, дематериализация. И обратно, приобщение слову смысла есть его отяжеление, воплощение, материализация. [...] Адвокатом этих прав слова является О. Мандельштам» (Мандельштам 1990: 215). Акцентируя внимание на «предметном смысле» слова, Городецкий возвращается здесь к претензиям в адрес символистов, сформулированным в пародийной форме Вл. Соловьевым в его знаменитых рецензиях на сборники «Русские символисты», где Соловьев – в частности, применительно к интересующему нас стихотворению Брюсова – педалировал как раз «предметные» противоречия в логической структуре текста: «Если я замечу, что обнаженному *месяцу* всходить при лазоревой *луне* не только неприлично, но и вовсе невозможно, так как месяц и луна суть только два названия для одного и того же предмета, то неужели и это будет „умышленным искажением смысла“?» (Соловьев 1966: 7/166. – *Курсив автора*).

Несмотря на то, что стихотворение Мандельштама относится к наиболее ранним его произведениям, возникшим задолго до появления акмеистических деклараций⁷⁸, в нем прослеживается заявленная Городецким установка

⁷⁷ «Киоски» в данном случае выполняют роль вместилища света и в качестве «блесток» (белое на темном) являются опрокинутым отражением теней на эмали (темное на белом), соединяя «горний» мир с «дольним». Ср. перевод Брюсова «Чась» из Э. Верхарна, где киоск (напольные часы) выполняет роль вместилища времени:

Деревянный киоск роковых откровений,
Взвизги напилка, и стук молотков,
И младенческий лепет мгновений, –
Часы и их зов!
(Брюсов 1994: 461)

«Чась» были первым стихотворением Верхарна, которое Брюсов начал переводить свободным стихом (в 1896 г.) и намеревался включить в четвертый сборник «Русские символисты» (см. комм. там же: 845).

⁷⁸ Датировано 1909, опубликовано в 1915 году в кн.: Альманахи стихов, выходящие в Петрограде. Пг., 1915. Вып. 1. С. 24.

на «смысл» и, тем самым, «материализацию» (т. е. наполнение предметным содержанием⁷⁹) слова. «Бледно-голубая эмаль» апрельского снега в первой строфе метонимически уподобляется (посредством рисунка веток берез на фоне неба или теней веток на фоне снега) фаянсовой тарелке с традиционной росписью сеткой. Художник здесь – не брюсовский медиум, а творец-мастерской, которому сознание собственной творческой силы помогает забыть о преходящем вещественной красоты⁸⁰. Это почти декларативное отталкивание от символизации вещного мира в полной мере осознавалось современниками – так, Э. Голлербах в посвященном фарфору эссе 1920-х гг. писал: «У Манделштама есть стихотворение, вскользь упоминающее о „фаянсовой тарелке“. В свое время казалось новым и неожиданным, после туманов символизма, это пристальное и бережное внимание к вещи как таковой, к конкретному рисунку, вычерченному на фаянсовой тарелке» (Манделштам 1990: 289).

В такой культурной ситуации рождались первые вещи русского авангарда. Не случайно представители разных левых течений последовательно называли продукты своей деятельности «вещами» – это был своего рода протест против предшествующей традиции негативно трактуемой вещественности и реакция на различную – зачастую противоречивую – расстановку акцентов в модер-

⁷⁹ Ср.: «Преодоление символизма молодой Манделштам понимал как отказ не только от „потусторонности“, но и от зыбкого субъективизма. Отсюда – и автор, скрытый за историческим и предметным миром, и структурная определенность этого поэтического мира. Самое искусство ранний Манделштам мыслит как начало архитектоники, внесенное художником в неупорядоченный материал жизненных явлений» (Гинзбург 1974: 365).

⁸⁰ К аналогии конечности вещного мира и преодолеваемой творчеством смерти ср. ст-ние Манделштама «Уничтожает пламень...» (1915):

Уничтожает пламень
Сухую жизнь мою,
И ныне я не камень,
А дерево пою.

Оно легко и грубо;
Из одного куска
И сердцевина дуба,
И весла рыбака.

Вбивайте крепче сваи,
Стучите, молотки,
О деревянном рае,
Где вещи так легки.

(Манделштам 1990: 90)

низме. В первом номере журнала «ЛЕФ» Н. Чужак (1923: 26) приводит слова О. Брика «Реальная вещь – цель всякого истинного творчества», а Николай Пунин в статье «Обзор новых течений в искусстве Петербурга», опубликованной в том же году в первом номере журнала «Русское искусство», отмечает, что «новая вещь и вообще вещь с некоторых пор стала фетишем нашей художественной молодежи» (Пунин 1994: 57). Какими языковыми ресурсами пользовались изобретатели новых вещей? Были ли мотивированы их установки на «сделанные картины» (П. Филонов), «железобетонные поэмы» (В. Каменский) и «музыку машин» (А. Мосолов) чисто идеологическими критериями, или «ухо словесника» (Хлебников 1988: 163-165) улавливало в вибрации смысла слова «вещь» отзвук тех архаических мифов, о которых писала О. Фрейденберг и которые оживали с наступлением нового века? Последующие наблюдения за преломлением одного из таких сюжетов в мифопозитике авангарда ставят вопрос о медиальной и культурно-философской специфике вещественной проблематики.

4. Восстание вещей

Злей не был и Кощей,
Чем будет, может быть, восстание вещей.
В. Хлебников «Журавль»
(2002: 3/19)

– Не боюсь тебя, вещь!
А. Лунц «Восстание вещей»
(2003: 302)

4.1. Восстание вещей в кубофутуризме

Восстание вещей является одним из стержневых русских культурных мифов начала XX века, основанным на чувстве глубокого кризиса коммуникации между человеком и окружающим миром. Замечание С. Семенович о том, что сюжет «бунта машин» берет свое начало в ощущении «разрыв<a> между слабостью человека как такового и невиданной мощью техники» (Семенова 2001: 26), в отношении восстания вещей нуждается в двух важных дополнениях. С одной стороны, это зачастую враждебное, отмеченное выше на примере Федорова отношение на рубеже веков к западному, «протезному» пути цивилизации, ведущему за собой кризис перепроизводства и в то же время углубление разрыва между мирами роскоши и нищеты, торжество мещанства и урбанизма⁸¹; с другой стороны – это ощущение кризиса автоматизированного языка и, соответственно, кризиса искусства, потерявшего свое живое, непосредственное содержание. Знаменитые тезисы В. Шкловского из статьи «Искусство как прием» – «Целью искусства является дать ощущение вещи как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием „остранения“ вещей и прием затрудненной формы [...]; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (Шкловский 1990: 63) – в концентрированной форме манифеста подводят итог тому, о чем размышляли и над чем работали в начале XX века художники самых разных направлений.

⁸¹ Показательной в этом отношении является позиция Николая Федорова по отношению к Всемирной парижской выставке 1889 года, высказанная им в статье с длинным, но важным в нашем контексте заглавием: «Выставка 1889 года, или наглядное изображение культуры, цивилизации и эксплуатации, юбилей столетнего господства среднего класса, буржуазии или городского сословия, и чем должна быть выставка последнего года XIX века или первого года XX, точнее же, выставка на рубеже этих двух веков; что XIX век завещает XX? К проекту юбилейной столетней выставки» (Федоров 1995: 1/442-463).

Мотив «восстания вещей» у раннего Шкловского разрабатывается в схожем ключе. Активное, деятельное отношение к вещи становится необходимым условием ее рождения – не в последнюю очередь за счет интеграции Шкловским в семантическое поле вещи значения «вещь искусства»: «Поэт снимает все вывески со своих старых мест, художник всегда зачинщик восстания вещей. Вещи бунтуют у поэтов, сбрасывая с себя старые имена и принимая с новым именем – новый облик» (Шкловский 1921: 10). В этой статье («Строевые рассказы и романы») Шкловский обобщает свои наблюдения над деавтоматизацией языка и указывает на два разных способа «воскрешения вещи»:

1. «Вырвать вещь из ряда привычных ассоциаций, в которых она находится» (там же)⁸³. Показательным примером у Шкловского становится пример из Чехова о том, как многолетнее неправильное прочтение вывески «Большой выбор сигов» исправляется на «Большой выбор сигар» лишь после того, как вывеска была снята и поставлена у стены боком – в результате иной, новой перспективы она читается правильно⁸⁴. Ср. стихотворение Маяковского «Вывескам» (1913), в котором также подспудно присутствует мотив восстания вещей:

Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
полезут копченые сиги
и золотокудрые брюквы.

А если веселостью песьей
закружат созвездия «Магги» –
бюро похоронных процессий
свой проведут саркофаги.

Когда же, хмур и плачевен,
загасит фонарные знаки,
влюбляйтесь под небом харчевен
в фаянсовых чайников маки!

(Маяковский 1955: 1/41)

⁸³ Ср. замечание М. Дюшана о проблеме авторства в современном искусстве применительно к его ready-made «Fountain» – писсуару, заявленному на выставку Салона независимых (1917) под псевдонимом R. Mutt: «Сделал ли м-р Матт фонтан своими руками – не важно. Он ВЫБРАЛ эту вещь. Он взял эту вещь из повседневности, развернул ее так, что под новым названием и с новой точки зрения ее функциональное назначение утратило смысл, – он создал для этого объекта новую идею» (Цит. по: Андреева 2004: 129).

⁸⁴ Ср. наблюдение Е. Андреевой о деконтекстуализации вещи путем лишения ее функциональной основы (на примере Р. Раушенберга и Д. Джонса) в кн.: Андреева 2004: 142-144.

2. «Создание ступенчатой формы⁸⁵. Вещь раздваивается и растранивается своими отражениями и противоположениями» (там же: 11). Метод деконструкции, обнажающий строение вещи, активно использовался кубистами, а в литературе может применяться в основном в нетрадиционных композиционных построениях (как на макроуровне – парадигма фабулы и сюжета, так и на микроуровне – поэтический синтаксис).

Из этих наблюдений Шкловского вытекает его знаменитая теория острашения – краеугольный камень русского формализма. Требование описания вещей как «первый раз виденных» в раннефутуристическую эпоху обосновывается необходимостью обновления поэтического языка, а в раннесоветское время – дидактическими целями образования читателя и выполнением социального заказа литературы факта.

Анной Хан было справедливо отмечено, что «ранний хлебниковский вариант интерпретации темы „восстания вещей“ существенно отличается от тех вариантов интерпретации, которые были даны в произведении Маяковского „Владимир Маяковский. Трагедия“ (1913) и в статье В. Шкловского „Воскрешение слова“ (1914) и стали основополагающими для поэтологической и культурологической мысли предреволюционного футуризма» (Нан 1989: 74)⁸⁶. Если у Шкловского и Маяковского акцент поставлен на акте реноминации, оживления вещи через постановку ее в новый, «острашенный» контекст (прежде всего языковой), то у Хлебникова на смену революционному пафосу выступает эсхатологический момент. Стремление к освобождению вещей и слов, попытка снятия антитезы в парадигме «природа/культура»⁸⁷ оказывается искушением, поддаться которому означает установить «союз трупа и вещи» и, тем самым, обречь мир на смерть.

Эта амбивалентность овеществления слова как литературной вещи и опасности ее последующего бунта, ведущего к «смерти автора», была затронута Р. Ивановым-Разумником в статье «Владимир Маяковский: „Мистерия“ или „Буфф“ (о футуризме)» (1922). В русле образности «Журавля» автор, разбирая «остов футуризма», ставит вопрос о его «душе» и делает неутешительный вывод: «Суть его <футуризма – И.К.> именно – в отсутствии „души“; и если былой футуризм, подобно былому „декадентству“, погиб, то именно потому, что массовая „душа футуризма“ – была *пустым местом*. [...] Чтобы стать своего рода „символистами футуризма“ – надо было преодолеть старческий „футуризм“, преодолеть „пустое место“; а ведь преодоление пустоты – самое

⁸⁵ Возможно, этот тезис стал толчком к переходу Маяковского в 1923 году к знаменитой «лесенке».

⁸⁶ См. также Гюнтер 1986.

⁸⁷ Об антитечности сюжета и всего художественного строя поэмы см. Ingold 1978. На основе наблюдений Ингольда о параллелизме как художественном и тематическом стержне поэмы Анна Хан пишет о «реализации сравнения» как одном из проявлений формалистического концепта «овеществления метафоры» (цит. соч.).

трудное для человека. Надо было, наконец, победить в футуризме внешнее, победить Вещь, тирана старчески-футуристических душ» (Иванов-Разумник 2006: 101). В анализе Иванова-Разумника заметно берущее начало в критических эссе Чуковского противопоставление в футуризме слова-звука и слова-смысла – именно в рамках этого противопоставления рождается тезис о «бездуховности» футуризма как течения, отрицающего в Логосе смысл, и его внешней революционности. Футуристическая одержимость вещественностью слова ведет, по Иванову-Разумнику, к своего рода «заклятию» поэта вещью⁸⁸. Символистская Мистерия, возрождаемая Ивановым-Разумником в идеологии скифства, оборачивается футуристической опера-буфф; мистериальное действие – футуристическим термином «деймо», введенным Крученых и получившим свое сценическое воплощение в постановке «Победы над солнцем». «Вещность» футуризма – и на уровне сюжета, и в плане его воплощения – оказывается «давящей» (там же: 724); спровоцированное футуризмом восстание вещей выходит из-под контроля и гасит то «слабое пламя мистерии», которое Иванов-Разумник – опять же вслед за Чуковским – проследживает в творчестве футуристов (там же: 728). Ответ на вопросы, поставленные Ивановым-Разумником – как «оседлать Вещь», оказаться на ней «верхом» – дает в своеобразном заочном диалоге с ним Корней Чуковский в своих «детских» произведениях.

⁸⁸ Критик сравнивает футуриста с Хомой Брутом, «оседланным Панночкой Вещью» (Иванов-Разумник 2006: 728).

4.2. Футуристический апокалипсис и детская литература

– И откуда такое чудовище?

К. Чуковский «Крокодил»
(2001: 1/94)

Вещественная тематика, получившая в 1910-е годы апокалиптическое освещение в мифе о восстании вещей, сохраняет свою роль и после революции, причем свое наиболее интенсивное развитие переживает именно к началу 1920-х годов. В 1922 году в Берлине начинает выходить журнал «Вещь», редактировавшийся И. Эренбургом и Л. Лисицким, а год спустя в Москве – журнал «ЛЕФ», трибуна советской «новой вещественности». В Петрограде открывается Государственный институт художественной культуры (ГИНХУК) под началом К. Малевича, а в московском ВХУТЕМАСе к 1923 году окончательно консолидируется фронт «производственников», в котором после смены ректора проходят активные дискуссии между сторонниками производственного искусства и приверженцами традиционных художественных форм. Сам миф о восстании вещей реанимируется, приобретая при этом порой весьма своеобразную медиальную окраску: так, Корней Чуковский издает в 1923 году книгу с иллюстрациями Ю. Анненкова «Мойдодыр. Кинематограф для детей», в котором футуристический миф о восстании вещей переосмысливается в пародийном ключе: «Представший глазам футуриста, приводящий его в состояние „транса“ бунт вещей, вихрем срывающихся со своих привычных мест, есть лишь следствие его же плохого поведения. Дело не в том, что вещи жаждут освободиться от своих „изношенных имен“, а в том, что они попросту не могут выдержать его неряшливого вида» (Гаспаров 1992: 309)⁸⁹. Этот подтекст в произведениях Чуковского представляется, однако, более комплексным. Кроме отмеченного в указанной статье мотива «бунта вещей» в «Федорином горе» и «Мойдодыре», небезынтересной представляется параллель сюжета «Краденого солнца» с футуристической оперой «Победа над солнцем» – не в последнюю очередь из-за ее «свинского» субтекста, справедливо связываемого Гаспаровым с соответствующими мотивами у Крученых⁹⁰, которые Чуковский осмеивает в «Краденом солнце»:

⁸⁹ Та же мотивация восстания вещей дается в сказке «Федорино горе». Ср. «железный, кисти руки подобный, крюк» в «Журавле» (Хлебников 2002: 3/18) и описание бегства предметов домашней утвари у Чуковского: «Но, как черная железная нога, / Побежала, поскакала кочерга» (Чуковский 2001: 1/68).

⁹⁰ Ср. своеобразный персифляж антитезы донисийства/аполлонизма в наблюдениях Чуковского о Крученых, материализованный в 1923 году в образе оказавшегося «чернее трубочиста» героя «Мойдодыра»: «Свиньи, навоз, ослы – такова его <Крученых – П.К.> тошнотная эстетика. Он и книжечку свою озаглавил: „Поросята“ [...] – этакий, простите меня, свинофил! Всякая грация, нежность, приветливость, всякая задушевность и ласковость отвратительны ему до тошноты. Если бы у него невзначай сорвалось какое-нибудь

Будешь ты, невежа, знать
 Наше солнце воровать!
 Ишь разбойничья порода:
 Цапнул солнце с небосвода
 И с набитым животом
 Завалился под кустом
 Да и хрюкает спросонья,
 Словно сытая хавронья.
 (Чуковский 2001: 1/80)

В контексте «бунта вещей» особенно интересны интертекстуальные связи произведений Чуковского с «Журавлем» – в первую очередь «Крокодила». Персонаж Чуковского – «яростный гад», пожирающий людей на улицах Петрограда и наказанный за это доблестным Ваней Васильчиковым, реинкарнацией Ванюши Цветочкина (Незабудкина) из поэмы Хлебникова:

– Хоть и жаль мне твоих крокодильчиков,
 Но тебя, кровожадную гадину,
 Я сейчас изрублю, как говядину.
 Мне, обжора, жалеть тебя нечего:
 Много мяса ты съел человеческого.
 (Чуковский 2001: 1/98)

Изгнанный в Африку Крокодил собирает звериное воинство и ведет его на Петроград, чтобы отомстить людям (и в первую очередь детям) за сооружение зоосада и издевательство над животными – явной аллюзии на «Зверинец» Хлебникова:

О, этот сад, ужасный сад!
 Его забыть я был бы рад.
 Там под бичами сторожей
 Немало мучится зверей,
 Они стенают, и зовут,
 И цепи тяжкие грызут,
 Но им не вырваться сюда
 Из тесных клеток никогда.

О Сад, Сад!
 Где железо подобно отцу,
 напоминающему братьям,
 что они братья,
 и останавливающему
 кровопролитную схватку.

поэтично-изящное слово, он покраснел бы до слез, словно сказал непристойность. Такие они все, эти московские: Петрарки навыворот, эстеты нанзанку. Срывы, диссонансы, угловатости, хаотическая грубость и неряшливость – только здесь почерпают они красоту. Оттого-то для них так прельстителен дикарский истукан-раскоряка, черный, как сапожная вакса, и так гадок всемирный красавец, снежно-мраморный бог Аполлон» (Чуковский 1969: 219). Не исключено, что ритмическая трехсложная формула Крученых «дыр бул щыл» легла в основу звучания имен «монструозных» персонажей Чуковского – Мойлодыр, Крокодил, Бармалей.

Там слон – забава для детей,
Игрушка глухих малышей.
Там человечья мелюзга
Оленю теревит рога
И буйволу щекочет нос,
Как будто буйвол – это пес.

[...]
Вставай же, сонное зверье!
Покинь же логово свое!
Вонзи в жестокого врага
Клыки, и когти, и рога!

(Чуковский 2001: 1/107-108)

[...] Где слоны, кривляясь, как
кривляются во время землетрясе-
ния горы, просят у ребенка
поесть, влагая древний смысл в
правду: – есть хоцца! поесть бы!
– и приседают, точно просят
милостыню.

[...] Где в зверях погибают какие-
то прекрасные возможности, как
вписанное в часослов «Слово о
полку Игореве» во время пожара
Москвы.

(Хлебников 2004: 5/41-46)

Антагонизм человека и вещи переводится Чуковским в план порабощения человеком животных и разрешается лишь тогда, когда Ваня Васильчиков открывает клетки и предлагает зверям мир, подобный гармонии «Мистерии-Буфф»:

Живите вместе с нами,
И будемте друзьями:
Довольно мы сражались
И крови пролили!

Мы ружья поломаем,
Мы пули закопаем,
А вы себе спилите
Копыта и рога!

[...]
И наступила тогда благодать:
Некого больше лягать и бодать.

(Чуковский 2001: 1/115-116)

Товарищи вещи,
знаете что?
Довольно судьбу пытаться!
Давайте, мы будем вас делать,
а вы нас питать.
А хозяин навяжется – не
выпустим живьем!

Заживем?
[...]
Труда громадой миллионной
тюрьму старья разбили мы.
Проклятьем рабства
заклейменный,
освобожден сегодня мир.

(Маяковский 1957: 3/352, 355)

Тем самым залогом мира человека и вещи (животные у Чуковского, как и в «Журавле» Хлебникова, выполняют функцию представителя порабощенного мира) оказывается заявленный еще Ивановым-Разумником отказ от машинного начала в пользу личностного: «Ибо идет „Человек“ (так и озаглавлена „вещь“ В. Маяковского), который сумеет освободить землю, освободить людей, освободить и его, несчастного Хому Брута XX-го века, от гнетущего духовного рабства. Пусть это будет „через горы времени“ – но это будет; и

всякая внешняя „революция“ – лишь новая медленная ступень к новому пришествию» (Иванов-Разумник 2006: 713).

Связь «Крокодила» и «Мойдодыра» с футуристической проблематикой восстания вещей и образами чудовищ, угрожающих всему живому, обнаруживается и на интермедialном уровне. «Крокодила» иллюстрировал художник Ре-Ми (Н. В. Ремизов), автор знаменитого изображения скелета, проносящегося в автомобиле над Петербургом⁹¹. И его Крокодил, глотающий людей и собак, и Мойдодыр автора иллюстраций к одноименной сказке Ю. П. Анненкова, фактически повторяющий описание полумеханического, полурганического монстра у Хлебникова, переводят апокалиптические видения авангарда в травестийный план, снимая тем самым напряжение футуристического мифа.

Особая роль визуальности подчеркивается еще и тем, что обе сказки – и «Крокодил», и «Мойдодыр» – задумывались Чуковским в кинематографическом жанре⁹². Эту специфику произведений Чуковского как «кинематографа для детей» отметил Ю. Тынянов, противопоставляя его «унылым, беспредметным стихам» дореволюционной детской литературы: «Детская поэзия стала близка к искусству кино [...]. Мощное сейчас и живое искусство кино, теперь близкое литературе, вызывало тогда сомнения, пренебрежение. Нужна была большая смелость, чтобы так открыть детскую литературу, распахнуть ее» (Тынянов 1977: 66). Однако расширение изобразительной перспективы и переход к языку кино были свойственны не только детской литературе и диктовались общим кризисом выразительных средств искусства на рубеже веков. Автоматизация языка и недоверие к слову как носителю истины и посреднику в обмене информацией и эстетическими ценностями неизбежно повышали акции невербальных видов искусства. С мысли об исчерпанности логоцентричной медialности начинается своя книга «Видимый человек» Бела Балаш: «Изобретение книгопечатания с течением времени сделало лицо людей недоступным чтению. Они так много могли читать с листа бумаги, что другие формы осведомления остались в пренебрежении» (Балаш 1994: 63).

Связь кинематографа и литературы в случае визуализации одного из базовых мифов авангарда прослеживается также в киносценарии «Восстание вещей» коллеги К. Чуковского по Студии поэтического перевода при петроградском Доме искусств Льва Лунца. Жанровые и стилистические особенности этого сценария, а также история его создания позволяют взглянуть на историю отношений зарождавшегося тогда кинематографа и литературы в

⁹¹ «Сатириконт», 1908 (№ 23 от 13 сентября). Ср. в «Журавле» Хлебникова: «Над городом восстал, грозя, костяк» (см. комм. к поэме: Хлебников 2002: 3/423).

⁹² Неопубликованная рукопись киносценария «Приключения Крокодила Крокодилевича» хранится в архиве Е. Ц. Чуковской (см. комм. Чуковский 2001: 1/581).

перспективе сублимации страха литератора перед ожившей на киноэкране вещью.

4.3. «Вне закона» кинематографа (Киносценарий Л. Лунца «Восстание вещей»)*

Киносценарий Льва Лунца «Восстание вещей» – один из последних его текстов. Он был написан в Германии, куда тяжело больной Лунц выехал на лечение в июне 1923 года по ходатайству А. М. Горького (в Гамбурге жила семья Лунца). Сценарий был закончен в июле 1923 года в санатории Кенигштайн в Таунусе, а через несколько недель Лунц впал в тяжелую кому, из которой вышел в октябре с частичным параличом мозга и утерей способности читать и писать. Несмотря на некоторое улучшение (Лунцу удалось закончить свою последнюю пьесу «Город правды», а также рассказ «Жождения по мукам» и записки «Путешествие на больничной койке»), 9 мая 1924 года писатель скончался и был похоронен на еврейском кладбище Гамбург-Бармбек.

«Восстание вещей» – один из двух киносценариев Лунца. Первый, «Завещание царя», был закончен еще до отъезда в Германию. О том, что «Восстание вещей» было написано уже в санатории, мы узнаем из переписки Лунца: «У меня масса литературных планов. Не знаю, как выйдет в санатории. В первую голову огромный киносценарий. „С философией“» (А. М. Горькому от 26 июня 1923 года); «Кончаю гигантский и гениальный киносценарий. Лидочка⁹³, конечно, скажет, что это дрянь» (Серапионовым братьям от 10 июля 1923 года); «Кончил гигантский кино-сценарий. Гениально! Но где продать? Сюжет всемирный! Чудеса техники» (Нине Берберовой от 14 июля 1923 года) (Лунц 2003: 575, 582, 583). По всей видимости, какое-то время Лунц всерьез думал о его воплощении на экране (об этом также можно судить по переписке писателя⁹⁴), однако после выписки из санатория Кенигштайн и паралича в конце лета – начале осени 1923 года следы этого замысла теряются, также как и сам сценарий. Рукопись была найдена в 1960-е годы амери-

* Переработанная версия публ. Кукуй 2004.

⁹³ Лидочка – Л. Б. Харитон, «приближенная» круга Серапионовых братьев и адресат многих писем Лунца.

⁹⁴ Из письма И. Эренбурга Лунцу от 25 июля 1923 года следует, что Лунц запрашивал Эренбурга о его контактах в мире кино: «Насчет кино спросите у Шкловского. В Германии я никого не знаю. Во Франции есть Delluc (автор книги о Чаплине). Если хотите, я могу Вас свести с ним» (Лунц 2003: 594). См. также письмо Лунца к Горькому из санатория от 5 августа 1923 года: «Всё ж написал большой сценарий. Не знаю, удастся ли пристроить: он очень труден технически для съемки» (Лунц 2003: 597).

канским славистом Гари Керном у сестры Лунца Е. Н. Горнштейн и опубликована в нью-йоркском «Новом журнале» в 1965 году⁹⁵.

Сценарий построен по принципу рамочного текста: в прологе в кабаке мы знакомимся с героем фильма, пьяницей Пребблем, и по реакции публики («Пьяницы тесно обступают странного человека. [...] Перемигиваются насмешливо». – 45⁹⁶) понимаем, что услышим уже тысячу раз рассказанную историю. В восьми частях фильма от первого лица (Преббль) ведется повествование о восстании вещей, поднятом профессором-физиологом Шедтом против человека: Шедт, научившийся понимать язык вещей («Я поднял вещи, я знаю их язык! Он прост, как вещь⁹⁷. Без гласных и слогов – свист и щелк!» – 62), надеется с помощью Преббля и своей дочери, «спокойной, как вещь, механической, как машина» Катрионы (70) зачать по образцу идеального мира послушных вещей новое племя людей – «точных, спокойных. Чтоб не было крови, убийств, беззаконий» (76). Однако план Шедта терпит фиаско. Порядок, наступивший в очищенном от людей городе, вскоре рушится. Поначалу жизнь идет как прежде: выходят газеты, открываются и закрываются в обычное время магазины, заводы производят свою продукцию. Но выясняется, что созданные для человека вещи не могут существовать без людей. В городе начинается распад, вещи перестают функционировать и жизнь замирает. Неудачей кончается и проект Шедта по производству нового человека: Катриона влюбляется в Преббля, и любовь убивает женщину-автомат, для которой такие сильные чувства оказываются смертельны⁹⁸. Шедт кончает жизнь самоубийством. В конце фильма, когда в город вступают английские войска, овладевшие секретом языка вещей, они не встречают сопротивления.

Как и в фильме Р. Вине «Кабинет доктора Калигари» (1919), который Лунц видел в Петрограде, правда открывается лишь в эпилоге. В ответ на насмешливые и недоверчивые вопросы слушателей («Значит, всё... И никаких следов... Всё как было». – 77) Преббль предрекает грядущую катастрофу: ведь власть над языком вещей теперь принадлежит военным («Война! Будет невиданная война!.. И голод!.. И мор!.. Смерть!» – 78). Но если в немецкой ленте

⁹⁵ См. Лунц 1965. Републикации в России: Лунц 2000: 203-224; Лунц 2003: 268-308. Е. Лемминг указывает, что в подготовленной им публикации «были сделаны достаточно значительные пунктуационные изменения, например, выведены в отдельное поле и выделены шрифтом надписи и титры, характерные для немого кино» (Лунц 2003: 448). В силу специфики текста принятое публикатором в данном случае решение представляется нам неудачным, о причинах чего ниже.

⁹⁶ Здесь и ниже цитаты даются прямо в тексте по первопубликации с указанием страниц.

⁹⁷ Очевидная аллюзия на сборник В. Маяковского «Простое как мычание» (1916).

⁹⁸ Смерть Катрионы от любви – своеобразная инверсия распространенного сюжета оживления любовью «искусственной женщины» в антиутопическом тексте 1920-х гг. (ср. «Р.У.Р.» К. Чапека и «Бунт машин» А. Н. Толстого).

зритель в конце выясняет, что весь рассказ был лишь бредом сумасшедшего⁹⁹ (каковым Преббля поначалу явно считает публика в баре – и, возможно, знакомый по немецкому фильму с законами «рамочной» композиции читатель), то в сценарии Лунца фантастический сюжет внезапно оказывается правдой: когда один из присутствующих требует доказательств, Преббля свистит, и палка Шедта, с представления которой начинался текст, бьет спрашивающего по голове – своеобразная метафора озарения, которое должно прийти к погрязшему во лжи и неверии человечеству.

Киносценарий Льва Лунца вписывается, на первый взгляд, в целый ряд антиутопий и других произведений того времени, темой которых становятся технократические и антропологические катастрофы. Среди них «Мь» Е. Замятина, «Р.У.Р.» и «Кракатит» К. Чапека, «Бунт машин» А. Н. Толстого, а в кинематографе, конечно же, более поздний фильм «Метрополис» Ф. Ланга. Образ Шедта, одержимого идеей нового миропорядка и владеющего магической властью над вещами, соотносится с доктором Мабузе из фильма Ф. Ланга «Доктор Мабузе – игрок», выпущенного на советский экран в январе 1923 года¹⁰⁰, а «американский» характер ведения действия (Преббля – гимнаст, и атлетическая подготовка спасает его во время погонь и сражений с восставшими вещами) отсылает к опыту «Фабрики эксцентрического актера», открытой в Петрограде 9 июля 1922 года¹⁰¹.

Несмотря на столь очевидный контекст, сценарий «Восстание вещей» примечателен во многих отношениях. Вопреки здравому смыслу, Лунц прак-

⁹⁹ Как известно, «вставная» структура фильма, в корне меняющая смысл основного сюжета, появилась на поздней стадии реализации фильма против воли сценаристов Г. Яновица и К. Майера. О значении «рамки» в композиции этого фильма см. наиболее известную концепцию в кн.: Кракауэр 1977: 72-73.

¹⁰⁰ См. следы впечатлений от этого фильма в цикле М. Кузмина «Новый Гуль». См. также письмо Л. Б. Харитон Лунцу от 8 августа 1923 года: «Смотрели „Мабузе“. „Калигари“ лучше» (Лунц 2003: 599).

¹⁰¹ Свидетельства о знакомстве Лунца с фэксами нам неизвестны, однако можно предположить, что активная деятельность «эксцентриков» в Петрограде 1922-1923 гг., критически отраженная в периодике того времени (диспут «Искусство на электрическом стуле», скандальные постановки «Женитьбы» и «Американского представления», а также выпуск сборника «Эксцентризмы» со знаменитым манифестом Г. Козинцева «АБ! Парад эксцентрика») не прошла мимо внимания драматурга и киномана Лунца. Об этом свидетельствуют и легкие «куколь» в тексте «Восстания вещей»: «К сожалению, Шедт за последние годы забросил науку и ведет в высшей степени эксцентрический образ жизни» (статья о Шедте в энциклопедическом словаре; С. 47); «Забавнейшая достопримечательность города. Чудо эксцентрики» (экскурсовод о доме Шедта; С. 48). Возможно, что реплика Шедта в письме к Преббля – «Ко мне можно запросто (но в брюках!)» (С. 47) – отсылает к «штанам эксцентрика, глубоким, как бухта» из манифеста Ф. Т. Маринетти «Мюзик-холл», соответствующей цитатой из которого открывалась статья Козинцева «АБ! Парад эксцентрика» (Козинцева; Бутовский 2002: 57). Характерно, что в первом киносценарии Козинцева и Трауберга «Женщина Эдисона» (осень 1923 года) значимым эпизодом сюжета является восстание вещей. Об истории текста киносценария см. Нусинова 1990: 83-96.

тически создает сценарий звукового фильма: вещи управляются свистком, а оркестр «восставших» музыкальных инструментов играет какофонию (визуальное изображение которой было бы в то время, конечно, весьма затруднительным). Многочисленные ремарки Лунца («Он – плачущим голосом»; «Получаются слова какой-то популярной энергичной песни»; «Было чудное августовское утро») наверняка вызвали бы ядовитую иронию профессионалов-кинематографистов. И главное: если руководствоваться правилом, что «на каждую строку надписи (2-3 слова) тратится один метр пленки – следовательно, надпись в 12 слов продержится на экране 12-18 секунд» (Пудовкин 1974: 66), и взять за основу издание «Восстания вещей» Е. Лемминга, последовательно выделившего *все* надписи (большинство из которых – прямая речь), то на одни титры ушло бы порядка 40 минут экранного времени!¹⁰²

Можно было бы предположить, что театральный драматург Лунц, ни разу не участвовавший в процессе кинопроизводства, просто не учел специфики кино. Однако первый сценарий Лунца «Завещание царя», законченный еще до отъезда в Германию, представлял собой весьма успешное упражнение в экранизации авантюрного сюжета с русским колоритом (речь в фильме должна была идти о противостоянии комсомольца Бориса Ткаченко бывшему флигель-адъютанту свиты Его Величества барону Фрейтаг-фон-Лорингофу в поисках сокровищ царской семьи). При напряженной фабуле в «Завещании царя» аккуратно расписаны смены планов, удачно соблюден баланс титров и действия, намечены возможные монтажные решения.

К тому же Лунц, кроме зрительского «пассивного» восхищения кино¹⁰³, был, подобно Кулешову, фактическим руководителем «киностудии без пленки» при Доме искусств. Николай Чуковский так описывал постановки «живого кино»: «Драматургом и режиссером был Лунц. Он мгновенно изобретал очередную сцену, за руки стаскивал со стульев нужных для него исполнителей, отводил их на несколько секунд в сторону, шепотом сообщал каждому, что он должен делать (слов действующим лицам не полагалось никаких, кинематограф был немой), и сцена исполнялась при всеобщем ликовании. Зрители от хохота падали на пол. И так чуть ли не каждый вечер в течение нескольких лет – ни разу не повторяясь» (Лунц 2003: 529)¹⁰⁴. По

¹⁰² В первоиздании Г. Керна и републикации О. Дмитриева прямая речь оформлена как диалог в рамках литературного произведения без выделения реплик в отдельное поле «титров». Не имея возможности ознакомиться с рукописью (текстологически грамотное издание которой – дело будущего), мы отдаем предпочтение такому оформлению текста как соответствующему, на наш взгляд, его меднальной «литературной» специфике.

¹⁰³ См. письмо А. М. Горькому из Петрограда от 26 февраля 1923 года: «Другое мое увлечение: „кинематограф“. Сюда завезли массу заграничных фильм, и я утопаю в блаженстве. Вот где – динамическое искусство!» (Лунц 2003: 563).

¹⁰⁴ По воспоминаниям Е. Полонской 1960-х гг., «сеансы» проходили еженедельно, по пятницам или субботам (Фрезинский 1995: 315). Кроме воспоминаний о «живом кино» Е. Полонской, М. Слонимского, К. Федина, Е. Шварца и др., см. также подробное беллетри-

всей видимости, именно Лунц был прототипом писателя Джима Доллара в «киноромане» М. Шагинян «Месс-Менд, или Янки в Петрограде»: «Вернувшись из кинематографа, где он смотрел примитивную драму из парижской жизни с благородным апашем и красоткой, Джим Доллар, как безумный, начинает имитировать кинематограф для своих товарищей по работе. Он собирает вокруг себя кучку молодежи, сочиняет пьесы, разыгрывает их в обеденный перерыв тут же на фабрике, используя для своих акробатических фокусов станки и машины» (Шагинян 1987: 12). Сходство с Лунцем усугубляется еще и тем, что одним из главных героев романа Шагинян является Мик Тингсмастер¹⁰⁵ – персонаж, соединяющий в себе американизм и авантюризм «Серапионовых братьев» с лозунгами производственного искусства: «Одушевите-ка вещи магией сопротивления. Трудно? Ничуть не бывало. [...] Хозяин вещей – тот, кто их делает, а раб вещей – тот, кто ими пользуется!» (там же: 17).

О том, что медиальная проблематика киносценария осознавалась Лунцем в полной мере, свидетельствует уже процитированное нами из письма Лунца Берберовой указание на «чудеса техники» в его произведении. По прочтении текста становится ясно, что эти слова могут относиться лишь к воплощению специфически кинематографических проблем по переносу оживших вещей с бумаги на экран. Мир Островной республики 1950 года (время действия фильма) в техническом смысле ничем не отличается от начала 1920-х годов. Отказ от изображения технических новинок в выбранном Лунцем жанре прагматичен с точки зрения экранной реализации, но не типичен: ведь «научная фантастика» дает писателю возможность беспрепятственно фантазировать на темы всевозможных технических проектов. Иллюстрацией может служить незаконченный рассказ В. Брюсова «Восстание машин» (1908), с которым сценарий Лунца тематически необыкновенно близок. Брюсов описывает мир будущего следующим образом:

Мы говорили по телефону и слушали в мегафон утреннюю газету или, вечером, какую-нибудь оперу; переговариваясь с друзьями, мы приводили в действие домашний телекинема и радовались, видя лица тех, с кем говорим, или в тот же аппарат любовались иногда балетом; мы подымались в свою квартиру на автоматическом лифте, вызывая его звонком, и так же подымались на крышу, чтобы подышать чистым воздухом... Вне дома я уверенно вспрыгивал в автобус, в вагон метрополитена и импернала или становился на площадку дирижабля; в экстренных случаях я пользовался мотоциклетами и аэропланами; в магазинах охотно передвигался по движущемуся тротуару, в ресторанах – автоматически получал заказанные порции, на службе – пользовался

зорованное описание одного из «сеансов» в романе О. Форш «Сумасшедший корабль» (1988: 92-93).

¹⁰⁵ От *things' master* – «мастер вещей».

электрической пишущей машиной, электрическим счетчиком, электрическими комбинаторами и распределителями. (Брюсов 1993: 92)

В рассказе Брюсова фигурируют подвесные дороги, телескопы, электро- и фонотеатры, автоматические лечебницы, станции по дистанционному управлению машинами и т. д. Показательно, что Брюсов прервал работу над рассказом на том самом месте, где перечень технических новшеств иссяк и нужно было развивать сюжет.

Лунц поступает строго наоборот: он начисто отказывается от изображения в деталях Brave New World и всё свое внимание уделяет фабуле. Вне всякого сомнения, это является последовательным проведением эстетической программы писателя, сформулированной им в первую очередь в статье «На Западе!», написанной для собрания Серапионовых братьев в декабре 1922 года и опубликованной в Берлине в третьем номере горьковского журнала «Беседа» в 1923 году. В статье Лунц критикует повесть Пьера Бенуа «Атлантида» за ее «экзотичность» и «авантюрные пустячки» и призывает собратьев по перу – в первую очередь Серапионовых братьев – «учиться фабуле» у Запада (Лунц 2003: 343): «На Западе могучая фабульная традиция, и там мы будем вне заразной близости Ремизова и Белого. Станем подражать – гимназистами младших классов – авантюрным романам: сперва рабски, как плагиаторы, потом осторожно – о, как осторожно! – насыщая завоеванную фабулу русским духом, русским мышлением, русской лирикой» (Лунц 2003: 350).

Иными словами, киносценарий Лунца представляет собой прозаическое *литературное* произведение, вся художественная структура которого работает на основную фабульную линию – восстание вещей. Отсутствием технической «клубнички» Лунц подчеркивает этот существенный для понимания его замысла момент: речь идет не о «восстании машин», как в одноименном рассказе Брюсова, не о «бунте машин», как в одноименном сценарии Ромена Роллана и одноименной повести А. Н. Толстого, не о мятеже роботов, как в «Р.У.Р.» Чапека, не о механизации и алгебраизации будущего, как в романе «Мь» Е. Замятина, не об общественном катаклизме из-за рокового научного открытия, как в «Роковых яйцах» М. Булгакова... Против человека в сценарии Лунца восстают не машины, а вещи – точнее говоря, предметы материального мира, используемые человеком в утилитарных целях. К ним относятся как машины (автомобили, станки, транспорт), так и предметы мебели, одежда, лестницы, рельсы и т. д. Характерно, что этот список Лунц оставляет открытым, внося время от времени ремарки типа «Все эти картины восстания вещей могут быть значительно расширены, сообразно с фантазией режиссера»¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Схожий прием мы встречаем в киносценарии Курта Пинтуса «Die verrückte Lokomotive oder Abenteuer einer Hochzeitsfahrt» (1913), где фантазии зрителя и режиссера представляется изображение столкновения «культурных вещей» и дикой природы: «Der Phantasie des Lesers und des Kinoregisseurs ist es nun überlassen, sich vielerlei spaßhafte oder rüh-

Себе для описания агрессии вещей Лунц оставляет чисто литературный прием осуществления метафоры («Платье давит людей. Воротнички душат, сапоги жмут и т. д.» – 61) – подобно тому, как банные аксессуары в «Мойдодыре» Чуковского устраивали «неумытому поросенку» головной убор.

«Кинематограф для детей» Чуковского, также как и его книга «Футуристы» (1922), были Лунцу, постоянному члену Студии поэтического перевода при ДИСКе, руководимой Чуковским, хорошо знакомы. Несмотря на то, что Серапионовы братья сами не были чужды известному «овеществлению» искусства¹⁰⁷, попытка его утилизации Лунца не волновать не могла: тезис автономии искусства был краеугольным камнем его статьи «Почему мы Серапионовы братья» (1922): «Мы верим, что литературные химеры – особая реальность, и мы не хотим утилитаризма¹⁰⁸. Мы пишем не для пропаганды. Искусство реально, как сама жизнь. И, как сама жизнь, оно без цели и без смысла: существует, потому что не может не существовать» (Лунц 2003: 333).

rende Szenen für die Robinsoniade auszusinnen, in denen das Zusammentreffen der Kulturmenschen, ihrer Lebensgewohnheiten und Kulturdinge mit dem primitiven Natur-Not-Zustande sehr komisch wirken muß» (Pinthus 1914: 80). Как позднее и Лунц, автор, описывающий фантастический сюжет «поезда-беглеца», словно отказывается от прерогативы «бумажной» визуализации конфликта «человек – вещь – природа», предоставляя эту честь медиальному пространству фильма.

¹⁰⁷ См. воспоминания К. Федина о кружке серапионов: «Здесь говорилось о произведениях как о „вещах“. Вещи „делались“. [...] Для делания вещей существовали „приемы“» (Лунц 2003: 538). Такой «вещизм» серапионов, сконцентрированный на «технической стороне» художественного процесса, берет свое начало в поэтике ОПОЯЗа, члены которого – в первую очередь Б. Эйхенбаум и В. Шкловский – принимали самое активное участие в деятельности ДИСКа и вели семинары в литературной студии при Доме искусств. Лунц активно посещал семинары обоих и в 1922 году, еще не закончив университет, был принят в Государственный институт истории искусств научным сотрудником по разряду «История словесного искусства». В «Чукоккале» сохранилась шутливая запись Лунца 1919 года, маркирующая его «шпатация» между скепсисом здравого смысла Чуковского и революционным формализмом Шкловского:

«Жил да был крокодил
Он по студии ходил
По-чуковски говорил
Шкловитистов учил
И меня в том числе очукокливал.
Гуда-шкловитянин Лева Лунц.
(Чуковский 1999: 207)

¹⁰⁸ Отношение Лунца к левому авангарду было скептическим, что прослеживается и в его отзыве на «Мистерино-буфф» Маяковского, особенно интересующем нас с точки зрения темы восстания вещей. В статье «Театр Ремизова» Лунц, анализируя плачевное состояние драматургии в начале 1920 года, писал: «О каких-либо открытиях в области драматургической формы не приходится и говорить. „Мистерия-буфф“ осталась единичным и в высшей степени неудачным явлением» (Лунц 2003: 319). Отголоски этого скепсиса в адрес «Мистерии-буфф» слышны в киносценарии Лунца: так, дом Шедта называется «Ковчег» (отмечено Е. Леммингом в комментариях к сценарию).

«Реальным, как сама жизнь», было и «живое кино», в котором Лунц принимал самое деятельное участие. В письме Нине Берберовой от 24 января 1923 года он описывал его как «новый род кинематографа, так сказать публицистического, где <мы со Шварцем> издеваемся над всеми местными литературными знаменитостями», и сожалел, что по состоянию здоровья «кинематографы и прочие игры» ему запрещены (Лунц 2003: 560). Об этом «кинematографическом» жизнетворчестве Лунца писала Е. Полонская: «Нам недостаточно было смотреть „Знак Зорро“ или „Кабинет доктора Калигари“, „Багдадского вора“ или „Интолеранс“, – мы должны были взять в руки свои настоящее и сделать из этого игру» (Фрезинский 1995: 316).

Шанс и повод возобновить игру без вреда для здоровья появился у Лунца при переезде в Германию. По рекомендации Полонской он встретился в Берлине с И. Эренбургом – в недалеком прошлом столпом утилитаризма в Германии, главным редактором журнала «Вещь», а в реальном настоящем – автором книги «Трест Д. Е. История гибели Европы», которую Лунц читал в санатории во время работы над сценарием и о которой в письме к Серапионовым братьям от 20 июня 1923 года высказался достаточно категорично: «Писатель – не очень. Прочел его новый роман „Д. Е.“ Плохо» (Лунц 2003: 570). 8 июля берлинская газета «Руль» писала в рецензии на роман Эренбурга следующее: «Если бы завтра был объявлен мировой конкурс на составление сценария „по Шпенглеру“, то несомненно первая премия достанется Эренбургу. Его новый роман есть не что иное, как Шпенглер, переработанный для понимания посетителей кинематографа всего земного шара от Парижа до Тамбуку. [...] „Трест Д. Е.“ – злая пародия на трактовку современности. Это своего рода философско-политическая Вампука, причем в данном случае и философия и политика взяты в весьма вампукическом разрезе» (Попов/Фрезинский 1993: 326)¹⁰⁹.

Как будто отвечая на эту рецензию, Лунц пишет свой киносценарий «по Шпенглеру», перенеся «публицистический кинематограф» в плоскость литературы. «Восстание вещей» читается в этом контексте как своеобразная пародия-«вампука»: на уровне формы – на штампы кинематографа и кинодраматургии (возможно, отсюда декларативные «ошибки» Лунца-сценариста и преувеличенно восторженная самооценка – «гениальный сценарий с „философией“»), а в плане содержания – на постфутуристическую концепцию приручения восставших вещей. Ведь Шедт поднимает вещи на восстание не столько из-за сочувствия к угнетенному людьми предметному миру, сколько из тоталитарного желания унифицировать хаотичный и не поддающийся формализации мир людей: «Зачем я поднял вещи? Потому что люди ни-

¹⁰⁹ «Вампука» была оперой, пародирующей условности и штампы оперных постановок и поставленной в петербургском театре «Кривое зеркало» в 1909 году. Слово «вампука» стало нарицательным обозначением пародийной саморефлексии жанра.

чтожны и незаконны. А вещи просты и одинаковы... Закон и порядок будут царить отныне... Царство мертвой вещи! Все погибнут – кроме нас!» (62). Сами вещи изображаются Лунцем без всякого сочувствия – так, на зрелище уничтожения крепости восставших собираются вещи-зеваки, среди них – киноаппарат, азартно снимающий всё происходящее. Показательна также и пародирующая авангардный бук-арт сцена, в которой Шедт после победы восстания демонстрирует Пребблю «искусство будущего» – своеобразную медальную революцию, чистое творчество без посредства человека: «Преббля берет одну газету, раскрывает. [...] Все колонны, заглавия, шрифты, „подвалы“, разбивка статей [...] – на месте, но смысла никакого: набор букв. [...] Новая книга. То же, что с газетой. [...] Бессмыслица. Стихи. Одинаковой длины строчки. Рифмы на конце строк! [...] Полотно. Кисти сами кладут на полотно краски – мазня! [...] Собираются в оркестре инструменты. Концерт. Преббля закрывает уши и выбегает» (68-69).

Подобно сказкам Чуковского, давно ставшим хрестоматийными детскими произведениями и потерявшим свою пародийную составляющую, возможный «вампукический разрез» сценария Лунца сегодня не читается. Безусловно, и для самого автора текст был шире простой пародии, о чем свидетельствуют попытки Лунца его «пристроить» (хотя отсылка текста именно Эренбургу и совет того обратиться к Шкловскому, бывшему кумиру Лунца и автору книги «Литература и кинематограф» (1923), невольно или осознанно продолжали «игру»). Тому факту, что киносценарий воспринимается нами как „eine der Arbeit von Dichtern würdige literarische Form, die ohne weiteres als Lektüre im Buchform publiziert werden kann“ (Balász 1949: 279), способствует наше разработанное в ходе истории XX «медального» века умение «читать» фильмы и «смотреть» письменный текст как фильм – умение, зачастую закрывающее нам медальную специфику текста. В те годы, когда создавался киносценарий Лунца, сюжет ожившей вещи еще осознавался как метафора для самого фильма: ведь предубеждение многих против кино было вызвано «тем особым страхом, какой мы испытываем от механизма, выдающего себя за организм»¹¹⁰. В этом смысле фиксация Лунцем именно в плоскости литературы ожившего киноаппарата, снимающего гибнущих от «руки» вещей людей, приобретает другое значение: своеобразная сублимация страха кинозрителя, подсознательное нежелание выходить за пределы телесного «живого кино» в технизированный мир того фильма, где литератор теряет свой голос и становится всего лишь «великим немым».

¹¹⁰ А. Крайний <З. Гиппиус>. Синема (1926). Цит. по: Цивьян 1984: 267.

5. «Вещь для нас»: производственное искусство

Описанный выше метасюжет восстания вещей аккумулирует в себе предпосылки к концептуализации вещи в левом искусстве как элемента революционной утопии. Акт реноминации оказывается недостаточным: он не оживляет вещь, а лишь мобилизует в ней некие архаические, противостоящие всему живому силы, приводя к «союзу вещи и трупа»:

Вещи выполняли какой-то давнишний замысел,
Следуя старинным предназначениям.
[...]
О, человек! Какой коварный дух
Тебе шептал, убийца и советчик сразу:
«Дух жизни в вещи влей!»
Ты расплескал безумно разум,
И вот ты снова данник журавлей.
(Хлебников 2002: 3/21-22)

Этот концептуальный сдвиг можно описать как переход от хлебниковского вопроса в поэме «Журавль» «Зачем же вещи мы балуем?» (Хлебников 2002: 3/19) к реплике «блюстителя метода» Энно из романа М. Шагинян «Месс-менд»:

Мы поставили себе задачей осуществление утопии. Лучшие из наших умов сидели над этим много дней. Полное счастье дают лишь две вещи; созидание и познание. Но до сих пор те, кто созидал, ничего не знали, а те, кто познавал, ничего не созидали. Уродливый ублюдок прошлого – рассеянный профессор и автомат-рабочий – должны были раз навсегда исчезнуть! Мы твердо решили сделать производство познавательным, а познание – производственным. (Шагинян 1987: 158)¹¹¹

Ведь именно в городе осуществленной (= овеществленной) утопии¹¹² происходит воссоединение «лучших вещей» с «нечистыми» в «Мистерии-буфф», и обращение футуристов от словотворчества и самовитого слова к идее производства слова как вещи, а также их требование производства вещей по законам искусства оказываются вызванными глубинными механизмами развития языка и культуры того времени.

Последующие наблюдения предполагают анализ трансформации концепта вещи на фоне тенденций производственного искусства. Эпизод с выходом

¹¹¹ В этом эпизоде отражена полемика Н. Чужака, проводившего в ЛЕФе линию жизнестроительства, и А. Воронского, сформулировавшего в статье «Искусство как познание жизни и современность» (Красная новь. 1923. № 4. С. 347-384) своеобразную теорию «жизнепознания».

¹¹² Ср. Арватов 1923а.

берлинского журнала «Вещь» и примыкающей к нему мистификацией А. М. Ремизова иллюстрируют амбивалентность новой прагматики искусства в отношении вещи и ее концептуализацию вне авангардной парадигмы.

5.1. «Помощные вещи»¹¹³: производство искусства (для) пролетариата

Искусство для пролетариата не священный храм, где лениво только созерцают, а труд, завод, который выпускает всем художественные предметы.

Н. Пунин (1918)

Под термином «производственное искусство» обычно подразумевается определенное направление в левом искусстве первого послереволюционного десятилетия, представители которого сгруппировались первоначально вокруг петроградской газеты «Искусство коммуны», политически оформились в виде группы «комфутов» и длительное время пропагандировали свою точку зрения на перспективы развития нового искусства на страницах таких журналов, как «ЛЕФ» (с 1927 года – «Новый ЛЕФ»), «АРК», «Кинофот», «Новая генерация» и т. д. В основе производственничества лежало утверждение эстетики целесообразности, акцент на жизнестроительной функции искусства и интерес к формальной стороне творчества – т. н. «мастерству». В соответствии с этим и была оформлена практическая деятельность «производственников». Их наиболее важными и интересными формированиями следует считать: в области изобразительных и пластических искусств – коллектив московских конструктивистов вокруг А. Родченко, пропагандировавших «отрицание искусства и непосредственность художественной культуры»¹¹⁴; в области литературы – приверженцев «литературы факта», выступавших «против литературы вымысла, именуемой беллетристикой» за «полн<ую> конкретизаци<ю> литературы» и «перенесение центра внимания литературы с человеческих переживаний на организацию общества» (Чужак 1929: 11, 20-21); в области кинематографа – группу кинодокументалистов «Киноки» во главе с Дзигой Вертовым, объявивших «старые кинокартины, романсистские, театрализованные и пр. – прокаженными» и искавших путь «от ковыряющегося гражданина через поэзию машины к совершенному электрическому человеку»¹¹⁵. Художественной практике конструктивистов, фактовиков и киноков (на примерах Татлина, Маяковского и Вертова) посвящены дальнейшие главы настоящего исследования; их теоретические позиции и художественные методы исследуются

¹¹³ Маяковский В. Мистерия-буфф (1956: 2/ 350).

¹¹⁴ Степанова В. Конструктивизм (1994: 166).

¹¹⁵ Вертов Д. Мы. Вариант манифеста (1966: 45, 47).

как в синхронном сравнении с коллегами (Татлин/Малевич, Вертов/Эйзенштейн), так и в диахронном развитии их творчества (Маяковский).

Производственное движение по праву считается одним из центральных направлений в истории русского авангарда первого послереволюционного десятилетия – в его рамках разрабатывались важнейшие для дальнейшего развития нового искусства концепции материальной культуры, прикладных искусств, документализма и фактографии. В центре внимания «производственников» всегда стояла вещь: для теоретиков – как базовый операционный термин для обозначения продукта искусства, для художников – как конечная цель творчества. «Все, кто любит живое искусство, кто понимает, что не идея, а реальная вещь – цель всякого истинного творчества; все, кто может творить вещное, должны принять участие в создании этих подлинно революционных центров художественной культуры», – писал О. Брик (1918: 1) в первом номере «Искусства коммуны», призывая всех художников к «дренажу искусств».

Производственное искусство оформилось после Октябрьской революции в качестве магистральной линии победившего пролетариата в вопросах культурного строительства. Однако его пролетарский характер и новизна поставленных задач были первоначально скорее риторическими жестами с целью закрепления на культурном фронте в новых исторических условиях, чем действительно революционным шагом в новую эпоху. Многие представители производственничества имели за спиной боевое футуристическое прошлое, и почти все сочувствовали формальным поискам левого искусства. Разумеется, внутри производственничества было достаточно резкое разделение «по интересам», однако в целом это направление можно считать преемником традиций дореволюционного футуризма. То технократическое и агитационное направление, которое принял футуризм после революции, В. Маяковский предсказывал еще в 1915 году в статье «Капля дегтя»:

Первую часть нашей программы – разрушение мы считаем завершённой. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погрешки шута чертеж зодчего, и голос футуризма, вчера еще мягкий от сентиментальной мечтательности, сегодня выльется в медь проповеди. (Маяковский 1999а: 61)

Акцент на вещь в художественном творчестве также был перенесен из футуристической практики. Так, во втором выпуске альманаха «Садок судей» группа кубофутуристов выдвинула свой «технический манифест», состоящий из 13 пунктов и описывающий принципы работы с «Самоценным (самовитым) Словом» (см. также декларацию «Пощечина общественному вкусу»). Во главу угла было поставлено «слово как таковое»¹¹⁶, выделенное тем самым

¹¹⁶ Выражение А. Крученых и В. Хлебникова (см. одноименную декларацию 1913 г. – Крученых/Хлебников 1999).

в самостоятельную, независимую сущность. Слово уравнивалось в правах с любой вещью и должно было функционировать на правах самобытного организма. Основным средством связи слова и вещи объявлялась номинация, в основе которой лежит не привычная, благословенная культурой традиция «поведения слова», но процесс творческого оживления имени: «застывший язык» декларируется мертвым и на смену ему приходит личный язык художника, увидевшего мир по-новому и давшего вещам свои имена.

Многими художниками Октябрьская революция воспринималась как чаемая «революция духа», предвестниками которой были «разрушители» предреволюционных лет. «Прометеев духовный огонь есть очаг революции в предреволюционное время; он – бунт против фальши подмены», – писал Андрей Белый в статье «Революция и культура» (1994: 2/452). По его мнению, социальная революция была лишь внешним знаком начала внутреннего обновления человеческой души, находящего свое выражение в переходе к новому, «соборному» творчеству:

Первый акт творчества есть создание мира искусств; акт второй: созидание себя по образу и подобию мира; но мир созданных форм не пускает творца в им созданное царство свободы; у порога его стоит страж: наше косное „я“; борьба с собственной брэнной формой, со стражем порога и есть встреча с роком, трагедия творчества; во время этой трагедии происходит отказ наш от творчества, уход из искусства [...]. Акт третий: вступление в царство свободы и новая связь безусловно свободных людей для создания общины жизни по образу и подобию новых имен, в нас таинственно вписанных духом. (Белый 1994: 2/465)

Тем самым Белый дает перспективу «революционного» творчества – первоначальное создание образной системы новых имен в рамках искусства, последующий отказ от индивидуальности художника и заключительное объединение в коллектив во имя жизнетворчества по образцу, заложенному в эстетическом каноне. Несмотря на безусловные расхождения в терминологии «революционного» символизма и левого футуристического крыла искусств, общей для обоих была первоначальная эстетизация революции и утопическая попытка создания нового революционного искусства в духе ницшеанской «переоценки всего ценного» – приоритеты сохранялись, но им присваивался новый знак. Для футуристов подобной переоценке подверглись прежде всего призывы к «смерти искусству» (Гнедов 1999), «любви к материалу» (Кульбин 1999: 45) и «новым принципам творчества» (Садок судей-II 1999: 42) – первоначальные эстетические принципы «воскрешения слова» были расширены до лозунга «воскрешения вещи», ставшего визитной карточкой нового производственного искусства.

Факт преемственности производственников от футуризма, будучи предметом законной гордости многих, представлял одновременно и достаточно

серьезную проблему – футуризм в массовом сознании ассоциировался скорее с литературной дракой, чем с классовой борьбой, и первоначальные попытки на страницах «Искусства коммуны» объявить футуризм пролетарским искусством вызывали у конкурентов на литературном фронте желчные нападки. Так, пролеткультовец Ф. Калинин писал на страницах журнала «Пролетарская культура» (1919: 43):

Может ли пролетариат идти за футуризмом или по его стопам? Ясно, что нет: пролетариат и футуризм, это – антиподы. Пролетариат не может идти по пути выкрутас и проделывать вывихи разорванного сознания. [...] Ему предстоят грандиозные постройки, сложенные из запасов богатого подсознательного опыта, выявленного интуитивно, облитого обильным соком чувства и связанного мощной силой сцепления логики – цемента сознания. Перспективы развития человеческого духа безграничны, сложность его узоров неисчислима, проявление художественного творчества должно быть введено в сознательный идеал. [...] Путь же заумного языка и заумных красок есть путь шарлатанства и лжи перед самим собой, трусость перед светящим идеалом и перед перспективой движущегося вперед человечества.

Если оставить в стороне очевидную борьбу за власть на культурном фронте, то основным пунктом расхождения Пролеткульта и футуризма в лице газеты «Искусство коммуны» следует признать различное представление о том, каким должно быть подлинно революционное искусство, кто будет являться его творцом и адресатом и зачем оно вообще нужно. Для сотрудников «Искусства коммуны» принципиальной была установка на вещь, профессионализм и эксперимент. Для них «пролетарское искусство – не „искусство для пролетариев“ и не „искусство пролетариев“, а искусство художников-пролетариев» (Брик 1918b: 1); «искусство, изображающее пролетария, в такой же степени пролетарское искусство, в какой пробравшийся в партию черносотенец, предъявляющий членский билет – коммунист» (Альтман 1918: 2).

Концепция искусства Пролеткульта была совсем иной. Ни лабораторные поиски революционных форм, ни утверждение мастерства художника не являлись, по мнению теоретиков Пролеткульта во главе с А. Богдановым, признаками пролетарского искусства:

В основу нашего творчества мы кладем мысль. Основой пролетарской художественной культуры для нас является пролетарий-художник¹¹⁷ с чистым классовым мирозерцанием. И создание такого пролетарий-художника мы ставим во главу угла творчества нашей пролетарской

¹¹⁷ Показателен порядок слов («пролетарий-художник») по сравнению с «художником-пролетарием» Альтмана (см. выше).

культуры. И тут уместно будет задать вопрос сторонникам профессионализма. Уверены ли они в том, что „специалисты“, в обработку к которым будет отдан пролетарий, долженствующий стать художником, не извратят своими „формами“, быть может, неустановившуюся еще психологию товарища? У нас такой уверенности нет. (Плетнев 1919: 34)

Расхождение производственников и Пролеткульта интересно еще и потому, что большинство теоретиков производственного искусства (в частности, Б. Арватов, работавший с 1918 года научным сотрудником Всероссийского Пролеткульта) находились под сильным влиянием «организационной теории» А. Богданова. Неоднократно указывалось, что понятие «организации» играло в концепции производственников огромную роль¹¹⁸. В силу аналитичности их искусства факт организованности мира обладал первостепенной важностью, и объектом деятельности становилось исследование действительных и потенциальных связей между элементами бытия. «Тектология» Богданова была ориентирована на организацию как процесс – приведение первичного хаоса в состояние порядка. По Богданову, задача искусства «есть всегда задача организационная. И притом в двух смыслах: во-первых, дело идет о том, чтобы стройно и целостно организовать некоторую сумму элементов жизни, опыта; во-вторых, о том, чтобы созданное таким образом целое само служило орудием организации для некоторого коллектива» (Богданов 1918: 43). В этом контексте эксперимент производственников являлся для пролеткультовцев дезорганизующим фактором – не удивительно, что Богданову было «печально видеть поэта-пролетария, который ищет лучших художественных форм и думает найти их у какого-нибудь кривляющегося интеллигента-рекламиста Маяковского» (Брик 1918с: 1).

Сближало обоих соперников признание важности социальной функции искусства – их споры демонстрировали в первую очередь поиски потребителя, борьбу «за клиента». Производство искусства рассматривалось как равноправная единица миростроения, продукт с определенной товарной ценностью, и в этом смысле он приравнивался к любой бытовой вещи, а творчество, соответственно, – к производственному труду. Обозначая художественное творчество как изготовление вещей, производственники имели в виду именно этот аспект: «Для социалистического сознания произведения искусства не более, как предметы и вещи» (Кушнер 1919: 1).

¹¹⁸ См., в частности, Мазаев 1975 (гл. «Производственничество и „Тектология“ А. Богданова»).

5.2. Искусство и жизнь: к проблеме утилитарной формы

Основной комплекс проблем производственного искусства был сконцентрирован вокруг темы «Искусство и жизнь» и ставил следующие вопросы: в какой связи вещи искусства находятся с действительностью и какую они выполняют функцию? Несмотря на то, что идеологи производственного искусства претендовали на первенство в этой области, следует отметить, что актуальность данных проблем была осознана задолго до них.

На рубеже веков под влиянием идей Уильяма Морриса и Джона Рескина, призывавших к возрождению прикладных ремесел и возвращению искусства в повседневную жизнь, в России создаются многочисленные ремесленные мастерские прикладных искусств¹¹⁹. Приверженцы самых разных эстетических взглядов, от символизма до толстовства, признавали капиталистический, фабричный способ производства, при котором художник теряет непосредственную творческую связь с вещью, катастрофическим для творчества. «Творчество вещей, окружающих человека, перешло в руки фабрики, и художники потеряли возможность активного и непосредственного пересоздания окружающей жизни», – писал в 1906 году М. Волошин (1988: 266), более чем на десять лет предвосхитив сходные тезисы Бориса Арватова¹²⁰. Выход для художника из кризиса индивидуализма как следствия отторжения от производства вещи Волошин видел в том, «чтобы *каждый* стал пересоздателем и творцом окружающей природы, будь он творцом или ступенью самосознания художественного произведения» (Волошин 1988: 266)¹²¹.

На пересоздание жизни были ориентированы многие футуристические тексты. Так, Велимир Хлебников в статье «Мы и дома (Кричаль)» (1915) предлагает проект «Города Будрых», в котором, «присвоив права улицетворца и очертив кругом своих забот *жианиц* и *жизнство* [...], власть стала старшим каменщиком страны и на развалинах частного зодчества оперлась о щит благодарности умученных в современных крысятниках» (Хлебников 2005: 6.1./234). Спустя пятнадцать лет его утопическую модель передвижных до-

¹¹⁹ См. Терехова 1979.

¹²⁰ Ср. также следующее положение Волошина, перекликающееся с критикой производственниками станковой живописи: «Вся область искусства, раньше создававшая вещи, теперь перешла в писание картин. [...] Благодаря установившейся форме картины, художник перестал быть создателем материальной сферы, окружающей человека, и стал только ее описателем, ее портретистом. Пластическое искусство только до тех пор может быть велико, пока оно непосредственно интимно связано с материалом» (Волошин 1988: 263).

¹²¹ Курсив автора указывает на расширенное понимание акта творчества. По Волошину, «творческий акт – это нисхождение духа в материю. [...] Мечта, воплотившись, потенциально пребывает в теле своем. Тогда наступает новый акт творчества – восприятие художественного произведения зрителем или слушателем. Начинается восхождение духа» (Волошин 1988: 266). Тем самым акт восприятия является неотъемлемой составляющей художественного произведения – лишь сквозь него оно получает свою легитимацию.

мов-ячеек перенимает инженер-архитектор М. Охитович, предложивший схожий проект на утверждение руководителю группы Стройкома РСФСР М. Гинзбургу¹²². Внутри футуристического движения возникает разделение на «изобретателей» и «приобретателей»¹²³, наиболее ясно объясняющее то противостояние в ранней советской культуре, которое В. Паперный обозначил в более общем аспекте как «ритмическое чередование культур 1 и 2» (1996: 20).

Термин «жизнестроение» становится в трудах производственников общим местом. О нем пишут Б. Арватов («На путях к пролетарскому искусству», 1922), Н. Чужак («Под знаком жизнестроения», 1922), позднее автор «Биографии вещи» С. Третьяков («Искусство в революции и революция в искусстве (Эстетическое потребление и производство)», 1927). В основе жизнестроения лежал переработанный символистский миф житетворчества. В 1907 году Андрей Белый в статье «Будущее искусство» декларировал: «Вот ответ для художника: если он хочет остаться художником, не переставая быть человеком, он должен стать своей собственной художественной формой» (Белый 1994: 1/248). Антииндивидуалистическая направленность производственного искусства, ориентированная на коллективное творчество и универсальность законов строения вещей, вносила в этот миф новые оттенки. Борис Арватов в статье «Искусство и классы» писал:

Всё отличие конструктивиста от действительного организатора вещей, от инженера или рабочего, состояло в том, что конструктивист строил внеутилитарные формы [...]. Нужна была октябрьская пролетарская революция, нужен был брошенный рабочим классом лозунг: „Всё для жизни!“; чтобы у конструктивистов открылись глаза.

Они поняли:

- 1) что реальная творческая обработка материалов станет действительно великой организующей силой, когда она обратится на созидание нужных, утилитарных форм, т. е. вещей;
- 2) что коллективизм требует замены индивидуальных форм производства (станок) массовым механизированным производством;
- 3) что кустарь-конструктивист должен стать инженером-конструктором. (Арватов 1923b: 40)

¹²² См. Паперный 1996: 65-66.

¹²³ Ср. характерное снижение этого образа Хлебникова у Н. Олейникова в стихотворении «Хвала изобретателям» (1932):

Хвала изобретателям, подумавшим о мелких и смешных приспособлениях:

О щипчиках для сахара, о мундштуках для папирос,

Хвала тому, кто предложил печати ставить в удостоверениях,

Кто к чайнику приделал крышечку и нос.

[...]

Бирюльки чудные, – идеи ваши – мне всего дороже!

(Олейников 2000: 99).

Творчество становилось инструментом познания мира, орудием на стройке новой жизни. Из всех функций вещи искусства на первый план выходила утилитарность – способность новой вещи служить ступенью прогрессивного движения в будущее. «Эстетический контроль отвергается как реакционная мера», – писал К. Малевич (1995: 1/183) в статье «Установление А в искусстве» (1919), а двумя годами позже («О партии в искусстве», 1921) он развивал свою мысль:

Искусство и его художник во власти систем конструкций и законов, ибо всё это он есть сам, он есть действие или он совокупность действия миллионов единиц построенного организма как вечно изменяющейся гармонии. И вот тот, кто постиг новое соотношение звуков и тел, стремится построить мир в этой новой гармонии соотношений; эта гармония соотношений материалов, выражающихся в вещах, что называем утилитарным<и>, и будет гармонией мира. (Малевич 1995: 1/229-230)

Основные эстетические категории производственного искусства формировались в тесной связи с лозунгом, помещенным в шапке восемнадцатого выпуска «Искусства коммуны» – «Не бытие определяется сознанием, а сознание – бытием». Творческую деятельность производственники возводили в ранг жизнестроительного акта: искусство не отвергалось ими, ему лишь придавалась иная функция, называемая по-разному – «принцип целесообразности» (А. Попова), «утилитарная форма» (Н. Пунин) или «пятое измерение – экономия» (К. Малевич).

В основе утилитарности искусства лежало представление о принципиальном равенстве творческого процесса с любым квалифицированным трудом, а следовательно, и равноправие вещей искусства и быта. «Мы не понимаем, почему человек, изготавливающий картины, духовно выше человека, изготавливающего ткани», – писал О. Брик (цит. по: Сидорина 1994: 210)¹²⁴. В предпочтении тканей картинам заключалось особая чувствительность производственника к материалу и фактуре как осязаемым структурным компонентам реального мира. Станковая живопись потеряла для революционного искусства свою утилитарную функцию и поэтому должна была быть заменена прикладным ремеслом, востребованным жизнью.

В различии формулировок утилитарности отчетливо видна дифференциация художников русского авангарда по сфере приложения их интересов и по оттенкам мировоззренческих установок. Любовь Попова, противопостав-

¹²⁴ О текстильном дизайне и моде в русском авангарде см. Tolstoj 1990: 221-300; Jassinskaja 1983. Об абстрактных и предметных мотивах росписи ткани см. Strate 2001; Wlassowa 2001.

ляющая понятию эстетического – целесообразное, много работала над материальным оформлением спектаклей ГИТИСа. Вещи Поповой служили иллюстрациями различных способов организации пространства соответственно целевым установкам конкретных театральных действий, поставленных Вс. Мейерхольдом. Сообразно с разработанной им системой биомеханики, представлявшей собой особую методику организации телесности, на Первой Всероссийской конференции заведующих подотделами искусств Наркомпроса Мейерхольд следующим образом трактует служебную роль актера как материала в производстве спектакля: «В актере совмещается организатор и организуемый (то есть художник и материал). [...] Актеру нужно так натренировать свой материал – тело, чтобы оно могло мгновенно исполнять полученные задания» (Мейерхольд 1922: 10-11)¹²⁵.

В соответствии с новыми задачами театра, к работе по «вещественному оформлению»¹²⁶ сцены Мейерхольд привлек художников-конструктивистов – А. Попову и В. Степанову. Первая должность Поповой в театре Мейерхольда называлась «конструктор сцены» в «производственной работе» «Великодушный рогоносец» (1922). «Так же как трапеция акробата не имеет самодовлеющей эстетической ценности, как для циркача безразлично, красива она на вид или нет, лишь бы она была целесообразно приспособлена для его работы, точно так же и конструкция „Великодушного рогоносца“ целиком предназначалась для развития актерской игры, не претендуя на декоративное значение», – писал А. Гвоздев (1927: 28)¹²⁷. Именно целесообразность стала

¹²⁵ Показательно, что результатом овладения принципами биомеханики А. Гвоздев видел «сближение его <актера> с вещами и предметами на сцене» (Гвоздев 1927: 16), имея в виду доступность реквизита, но невольно выразив и распространенный упрек в адрес Мейерхольда – уподобление актеров вещам.

¹²⁶ «Освобожденная от статичных декораций сцена зажила новой жизнью. Она стала опорой актерской игры, помогая ему развивать замысел роли, развертывать свое движение и играть с вещами, что обогатило актерское искусство новыми выразительными средствами. Отсюда определяется и отношение театра к художнику. Самодовлеющее значение его работы на театре, столь характерное для эстетического театра, изживается в процессе развития ТИМ'а. Появляется „установщик“, инженер и конструктор сцены. Сцена строится, а не „декорируется“. Украшение ее – „декорации“ – заменяются „вещественным оформлением“ рабочей площадки» (Гвоздев 1927: 20). См. также Гвоздев 1931.

¹²⁷ Гвоздев не раз отмечал значимость ввода Мейерхольдом реальных вещей в качестве предмета театральной агитации – как, напр., в спектакле «Земля дыбом» (1923) по пьесе С. Третьякова: «Здесь уже не актер жонглирует предметами, как в „Смерти Тарелкина“, а предметы настоящие берутся из окружающей жизни и без изменений вводятся в театр с тем, чтобы оказаться в руках опытных специалистов, прошедших свою школу не в театре, а в жизни. Художник только выбирает и соединяет вещи для спектакля, учитывая их наибольшую агитационную силу» (Гвоздев 1927: 34). Аналогично в «Мандате» (1925) по пьесе Н. Эрмана: «Для оформления этой комедии Мейерхольд применил новое свое изобретение – движущиеся концентрические круги, задуманные по принципу вращающейся сцены. [...] На двух движущихся внутренних кольцах площадки выезжают *вещи* (обстановка мещанского быта), одновременно с актерами, расположившимися на этих

девизом организаторов сценического пространства – Л. Поповой, В. Степановой, А. Лавинского. С точки зрения соответствия материального оформления сцены действию оценивал их работу А. Ган:

На сцене будет работать людской материал. Его работа должна быть связана с какой-то материальной средой. Эта материальная среда состоит из ряда предметов, вещей. [...] Чтобы эти вещи стали действительно орудием актерского производства, а не формы, не декорацией и не бутафорией – их необходимо наделить механическими приборами, заставить их вращаться, прыгать, перестраиваться. [...] Ибо дело не в вещи, как в таковой, а дело в той работе с ней, которую должны были демонстрировать действующие лица¹²⁸. (Цит. по: Сидорина 1994: 138)

Казимир Малевич, в свою очередь, понимал под утилитарностью «необходимость экономического сокращения» (Малевич 1995: 1/187). В своих теориях пятого измерения (экономии) и прибавочного элемента он руководствовался методом редукции, стремясь дойти в познании мира до «нуля форм». По отношению к футуризму супрематизм должен был представлять следующую ступень развития художественных форм – в статье «Родоначало супрематизма» (1918) Малевич писал: «Нам нужно идти дальше – к полнейшему освобождению себя не только от вещи, но и от единиц, чтобы иметь дело только с элементами цвета (краски) и ими выдвигать, окрашивать рожденную в нас готовую форму, новое тело» (Малевич 1995: 1/111). Своеобразным овеществлением нуля форм стал еще в 1915 году «Черный квадрат».

В конечном счете призывы к созданию «форм новой утилитарности» (Н. Пунин) имели в своей основе изменившееся представление о категории эстетического. Вплоть до начала XX века эстетика ставила своей целью изучение прекрасного и определение этого понятия. Возникновение художественного и литературного авангарда следует понимать именно как борьбу с ложно трактуемым понятием красоты – как разрушение привычки, канона и шаблона в восприятии форм. Начало было заложено на выставке «Στέφανος» в Москве. Один из критиков писал: «Здесь брошено всё: душа, природа, вечные задачи искусства, здесь всё принесено в жертву новому приему кисти, новой форме и группировке мазков» (Крусанов 1996: 10). Зимой 1909 года в каталоге московской выставки салона «Золотое руно» группа художников

вещах. [...] Таким образом пьеса разделяется ритмически на эпизоды, а вещи, намечая обстановку быта, дают опору для игры актера» (Гвоздев 1927: 46).

¹²⁸ В дальнейшем Ган дистанцируется от «лжеконструктивизма» в театре, «где никогда ничего не производилось и не производится», и в статье «Конструктивизм. Ответ ЛЕФу» (1923) противопоставляет лжеконструктивизму творчество своей «Первой рабочей группы конструктивистов», члены которой «не на словах, а на деле проводят в жизнь действительную квалификацию вещи» (см. Сидорина 1995: 125-132).

отвечает на вопрос о том, ради чего нужны были эти жертвы, выдвинув «стремление преодолеть ставшие уже косными формулы: эстетизма, разорвавшего связь между красочными радостями глаза и более глубокими волнениями духа, и историзма, сузившего область личных переживаний» (Крусанов 1996: 17). В отличие от прежнего утилитаризма, который В. Соловьев называл «жалкой непоследовательностью», поскольку в нем «исчезает всякая возможность какого бы то ни было целеположного и нормативного учения» (Соловьев 1999: 133), новая вещественность первоначально декларирует «свободное искусство как основу жизни» (название доклада Кульбина) и призывает революцию духа в качестве могильщика мертвого языка старого искусства.

Октябрьская революция вызвала необходимость создания «социологической поэтики» (Б. Арватов) – осознания социальной обусловленности смены ориентиров. Анализируя динамику развития художественных форм от феодализма до торжества коммунистических идей, Арватов делает вывод, что в результате развития производительных сил и научно-технического прогресса сфера эстетического восприятия расширяется до размеров всего материального мира:

Можно быть художником в чем угодно – в политике и науке, в сапожном ремесле и инженерном деле, в токарном цехе и в студии изготовления статуй [...]. Художник – не больше, не меньше, как квалифицированный организатор, наиболее целостный, наиболее свободный творец высшей марки, синтетик более, чем кто-либо, и в этом его огромное жизненное значение. (Цит. по: Сидорина 1994: 162)

Если в буржуазном обществе в силу отчуждения художественной вещи¹²⁹ от сферы практического «теряется объективный социальный смысл вещи – ее утилитарно-техническое значение, ее производственная квалификация» и «вещь приобретает двойственное значение формы материальной и формы идеологической» (Арватов 1925: 78), то задача пролетарского искусства – осуществить «сознательное слияние эстетического с практическим, формального с целевым» (цит. по: Сидорина 1994: 220). Тем самым производственное искусство ставит своей целью создание синтетического образа вещи, в котором сферы материального и идеального неразрывно слиты, и вещь воспринимается как «живой целесообразный организм» (там же).

Возможность осуществления этого проекта Арватов видел в научной организации труда (НОТ) и техническом творчестве, декларируя тем самым союз искусства, науки и техники. Первенство в этом тройственном союзе принадлежало художнику: «Только художник – трансформатор быта – способен столкнуть техническую мысль с мертвой точки» (там же: 231). В середине

¹²⁹ Сопоставление терминов «отчуждения» в (нео)марксистском дискурсе и «остранения» русского формализма см. в: Чубаров 2008.

1920-х годов Арватов пишет даже об «особом художественном вдохновении» (там же: 233), составляющем вместе с принципом целесообразности эстетику новой вещи. Нежелание отказаться от эстетики как таковой свидетельствовало о том, что новая вещь воспринималась действительно как объект искусства.

Расхождения в стане производственников касались в основном вопроса о соотношении эстетического и целесообразного. Левое крыло конструктивизма предпочитало вообще отказаться от эстетики как буржуазной дисциплины во имя «интеллектуально-материального производства» (А. Ган). В. Степанова писала, что «конструктивизм является новой идеологией в области человеческой деятельности, называвшейся до сих пор искусством», и исключала эстетику «как ненужное и надуманное одурманивание» (Степанова 1994: 163, 169). Большинство признавало искусство как «мастерство», призывая к организации «фабрики фактов» (Д. Вертов), художественных мастерских (В. Татлин), изучению психотехники и биомеханики (Вс. Мейерхольд). В Москве и Петрограде организовывались многочисленные мастерские по изготовлению вещей новой культуры – Свободные художественные мастерские (СВОМАС), Высшие художественно-технические мастерские (ВХУТЕМАС), Государственные Высшие режиссерские и театральные мастерские (ГВЫРМ и ГВЫТМ), Лаборатория актерской техники. При общей ориентации на производство амплитуда колебаний творческих установок была всё же весьма значительной, и на проблему, поставленную К. Малевичем – «Если нужны станки производства, то нужно знать, что они будут производить» (Малевич 1995: 1/230) – у каждого был свой собственный ответ.

Показательно, что эти колебания в толкованиях вещи были вызваны в первую очередь интересами к различным сферам ее бытования. Художники, работавшие с предметными вещами, актуализировали ее материальные качества; кинематографисты, имевшие дело с проблемой визуальной явленности вещи и необходимостью ее соответствующей репрезентации, работали с вещью как «явлением»; литераторы, для которых материалом творчества было слово, искали соответствий фактов языка и действительности и т. д. Анализ текстов и работ художников показывает, что этот процесс был в большинстве случаев осознанным и всегда находил соответствующее выражение в языковом компоненте концепта «вещь». Так, для В. Татлина вещьественность связана с материалом, для В. Маяковского – с фактом, для Д. Вертова и С. Эйзенштейна – с явлением. Тем самым осуществляется своеобразное «разделение труда», в результате которого создается целостная и комплексная ячейка в языке нового революционного искусства.

Большой разброс в разработке и принятии базовых художественных идеологием был не в последнюю очередь вызван колебаниями идиологтов в отношении особо активных раздражителей – таких как «производство», «ма-

териальная культура» и, конечно, сама «вещь». В то же самое время нельзя оставить без внимания и тот факт, что расхождение творческих практик было обусловлено фундаментальными различиями знаковых и медиальных систем в различных видах искусства. Если в XIX веке поставленная проблематика знаковости в отношении вопросов, связанных с мимесисом и прагматикой культуры, была не актуальна (что сыграло свою роль в характере и качестве теоретических дискуссий), то по меньшей мере с появления первых работ формалистов, а по большому счету с мифопоэтики русского символизма (пред)семиотический дискурс достаточно отчетливо вычлняется в культурном метатексте. Эксплицитно переход от символа к знаку осуществляется О. Мандельштамом в стихотворении «Как облаком сердце одето...» (1910):

Как облаком сердце одето
И камнем прикинулась плоть,
Пока назначенье поэта
Ему не откроет Господь:

Какая-то страсть налетела,
Какая-то тяжесть жива;
И призраки требуют тела,
И плоти причастны слова.

Как женщины, жаждут предметы,
Как ласки, заветных имен.
Но тайные ловит приметы
Поэт, в темноту погружен.

Он ждет сокровенного знака,
На песнь, как на подвиг, готов:
И дышит таинственность брака
В простом сочетании слов.

(Мандельштам 1990: 130)

То, что в этом стихотворении – задолго до аналогичных футуристических и формалистических прокламаций – появляется тезис о «заветных именах» для предметов, как и призыв к простому (брако)сочетанию слов и вещей, не случайно, как не случайны и дискуссии, развернувшиеся в 1910-20-е годы вокруг тем, связанных с вещественной проблематикой (особенно учитывая привилегированное положение левого искусства в первые годы советской власти и конец символизма и акмеизма, ознаменованный смертью Блока и гибелью Гумилева в августе 1921 года). На одном из таких сюжетов о столкновении двух культур – серебряного века и (псевдо)производственного авангарда – мы и остановимся ниже.

5.3. «Идея» против «Вещи»: журнал «Вещь – Objet – Gegenstand» на фоне одной мистификации А. Ремизова*

У Корнетова особенная полка под названием „Наши достижения“ – собрание русских периодических заграничных изданий, на каком-то роковом третьем номере оканчивающих свое существование.

Трудное дело упаковка, а когда вещи с хоботом – это уже замысловатая работа.

А. Ремизов «Учитель музыки»
(2002: 9/54, 73)

30 апреля 1922 года в берлинской газете «Голос России» появилась анонимная заметка следующего содержания:

Новое философское¹³⁰ оц-во

22 апреля в „Ди штилле Экке“ в Шенеберге состоялось организационное собрание нового философского общества, возникшего в противовес эмигрантскому отделению „Волфила“. Общество называется „Свободное философское содружество“ или для краткости на манер Волфила „Zwovierston“. Почетным председателем избран единогласно Лев Шестов, секретарем инж. Я. С. Шрейбер. В члены принимаются все искавшие и что-либо нашедшие, как физически, так и духовно, в вещи или в идеях, безразлично [...] В противовес появившемуся художественному журналу *Objet – Вещь – Gegenstand*, созданному кучкой художников „левого“ направления (изд. при „Скифах“ А. А. Шрейдера) в Берлине образовалась авангардная ячейка художников, объединенных [...] Я. С. Шрейбером, и с осени предполагается издание журнала по типу вещи *L'Idée – Понятие – Begriff*. Музыку берет на себя П. П. Сувчинский, искусства Арнольд Дзеркал (*Sehr kalt*), литература же вся в руках Г. С. Киреева. (Цит. по: Обатнина 2001: 138)

Через неделю, 5 мая, в этой же газете было опубликовано очередное сообщение о заседании нового философского общества, озаглавленное «Название» и подписанное «Смольный». В заметке приводились темы докладов, производившие, по словам современника, «потрясающее впечатление философской хроники Бедлама или Канатчиковой дачи» (Лундберг 1930: 2/303): «Ижица как символ вещей сокровенных», «О питательности пилюль д-р Кубу», «Днепровские пороги как подводная Скандинавия» и пр. Несмотря на

* Первоначально опубл. на сайте Junges Forum Slawistische Literaturwissenschaft (<http://www.jfsl.de/publikationen/2004/Inhalt.htm>).

¹³⁰ Орфография и пунктуация оригинала сохранены.

очевидную нелепость происходящего, организация Цвофирзона вызвала полемику в эмигрантской прессе, впечатления от которой Евгений Лундберг воспроизводит в своих «Записках писателя»:

Когда отчеты и рефераты достигли предела идиотизма, кто-то из сотрудников сменовеховской газеты „Накануне“ разразился громовой статьей по поводу склонности эмиграции к схоластике. [...] Этого не стерпел „Руль“. Он вступился за Цво-фир-Зон как за эмигрантскую организацию и облаял сменовеховцев за безграмотность. Poleмика прокатилась по всей эмигрантской прессе от Праги до Белграда. И никто не посмел не только что сказать, но даже подумать, что „король-то ведь гол“, и Цво-фир-зон – неправдоподобно идиотичен. (Лундберг 1930: 2/303)

Автором заметок был Алексей Михайлович Ремизов, приехавший в Берлин в сентябре 1921 года и сразу же активно включившийся в эмигрантскую культурную жизнь. О характере его деятельности современники вспоминали как о непрерывной череде мистификаций и розыгрышей, предупреждая будущих исследователей об «„испорченности“ исторических заметок берлинской прессы мистифицирующими ремизовскими сообщениями» (Д’Амелия 1987: 202). К числу ремизовских мистификаций этого периода относится целый ряд заметок в «Голосе России», «Новой русской книге», а «Бюллетени Дома Искусств» представляли из себя целиком одну большую мистификацию¹³¹.

Успех ремизовских розыгрышей следует отнести прежде всего на счет исключительной легковёрности некоторых функционеров эмигрантской прессы, в первую очередь редактора «Новой русской книги» А. С. Яценко¹³², а также действительно крайне разнородной картины культурной жизни Берлина 1920-х годов, на фоне которой существование Цвофирзона представляло из себя явление хотя и примечательное, но отнюдь не уникальное в своей экстравагантности. Мистификация Ремизова, однако, в данном случае выходила за границы его обычных розыгрышей, до того касавшихся, как правило, деталей характера и биографии его знакомых, и имела своей целью не столько высмеивание событий культурной жизни русского Берлина (хотя, несомненно, и это тоже), но также и остраненное осмысление важных для Ремизова культурных идеологем.

Слава «великого провокатора» и мистификатора закрепилась за Ремизовым уже при жизни. По свидетельствам современников и воспоминаниям самого Ремизова можно восстановить картину жизни, полной розыгрышей и

¹³¹ О мистификациях Ремизова этого периода см. Флейшман/Хьюз/Раевская-Хьюз 1983; Данилевский 1992, Флейшман 1999; Обатнина 2002.

¹³² Интересно, что Яценко уже однажды был вовлечен в шумный скандал, отчасти спровоцированный Ремизовым: в 1911 году в Петербурге ему пришлось быть посредником А. Н. Толстого в третейском суде по «делу об обезьяньем хвосте» (см. Обатнина 1993).

шуток, начиная от чисто бытового хулиганства (Н. Бердяев, которого Ремизов на именинах Варвары Федоровны Розановой столкнул с кресла; о. Иоанн Слободской, запертый Ремизовым на всю ночь в уборной¹³³), клеветы (так, В. Розанов считал Л. Шестова по наущению Ремизова горьким пьяницей¹³⁴), литературных мистификаций (как, например, объявление об издании Мариной Цветаевой журнала «Щипцы»; сборник стихов поэта Кобякова, названный по наущению Ремизова «Вешняк»¹³⁵) и кончая «тотальным карнавалом» – созданием Обезьяньей Великой и Вольной Палаты, насчитывавшей сотни членов, «канцеляристом» которой Ремизов состоял и вел ее дела всю жизнь¹³⁶.

Сам писатель в книге «Подстриженными глазами» признавал свою любовь к мистификациям: «Я сохранил любопытство или, что то же, страсть к скандалам. Я как-то вдруг схватился и сказал себе, что мне всегда скучно, если всё идет порядочно» (Ремизов 2000: 8/94). Или еще более откровенно в книге «Мышкина дудочка»: «Без обмана я жить не могу. Мечтая, обманываю себя, и радуюсь, обманув других» (Ремизов 2003: 10/123). Некоторые современники за эту «непорядочность» оставили весьма не лестные отзывы о Ремизове как о человеке и писателе¹³⁷. В то же время многие критики видели за розыгрышами Ремизова основу его поэтики – как поэтики прозы, так и поэтики жизни – определяя ее как «мифотворчество»¹³⁸. Б. Филиппов отмечал, что «мифотворчество Ремизова, если в грубо-биографическом, в психобиологическом плане и было отчасти защитной реакцией, уходом от убийственной действительности, то в плане духовном, творческом – было скорее постижением идеи, сути происходящего» (Филиппов 1981: 225). А в 1907 году в рецензии на книгу Ремизова «Посолонь» М. Волошин, будто предвидя дальнейшую «славу» Ремизова, писал: «Ремизов ничего не придумывает. Его сказочный талант в том, что он подслушивает молчаливую жизнь вещей и явлений и разоблачает внутреннюю сущность, древний сон каждый вещи» (Волошин 1989: 431).

¹³³ «Автореферат» о вышеупомянутых мистификациях в «Кукхе» можно считать фундаментом ремизовской автомифологии (см. Ремизов 2002: 7/33-132; Обатнина 2001).

¹³⁴ См. Ремизов 2002: 7/50.

¹³⁵ Аллюзия на имя редактора «Современных записок» М. Вишняка (см. Седых 1995: 109-124).

¹³⁶ Об истории и деятельности Обезвелопа см. Обатнина 2001.

¹³⁷ «Часто я просто не мог смотреть Ремизову в глаза, как бывает, когда подозреваешь ближнего в бесполезной и грубой лжи» (Яновский 1983: 201); Ремизов «утерял контроль над своими чудачествами. Читатель устает ему их прощать, устает их не замечать и не захвачен его „приватной мифологией“» (Берберова 1996: 309).

¹³⁸ Обзор проблематики мифотворчества у Ремизова см. Блищ 2002. О юродстве как возможной модели житнетворчества Ремизова см. Доценко 2006.

5.3.1. Биография «Цвофирзона»¹³⁹

Из вышеописанной мистификации с философским обществом Цвофирзон сам Ремизов не делал секрета и возвращался к ней на протяжении всей последующей литературной биографии. 2 мая 1923 года на своем выступлении в Берлинском Клубе писателей он читает текст «Цвофирзон», определяя его жанр как «интермедию»¹⁴⁰. 30 мая 1925 года рассказ «Цвофирзон» Ремизов публикует в рижском журнале «Наш огонек». В повести «Шипеловый», опубликованной в девятом номере парижского журнала «Числа» за 1933 год и впоследствии вошедшей в книгу «Учитель музыки», над которой Ремизов работал в 30-40-е годы, автор вновь рассказывает о Цвофирзоне и приписывает его создание Семену Петровичу Судоку, являющемуся наряду с главным героем романа Александром Александровичем Корнетовым литературным alter ego Ремизова. В пражском архиве художника Н. Зарецкого, одного из близких друзей и поклонников Ремизова, сохранился самодельный альбом «Цвофирзон», составленный Ремизовым по материалам газетных заметок. Окончательно Ремизов закрепляет историю этой мистификации в последней, не опубликованной при его жизни книге «Мерлог», одна из глав которой воспроизводит заметку «Цвофирзон» в «Нашем огоньке».

Глава состоит из двух частей: «Протокол», в шести параграфах которого с незначительными изменениями воспроизводятся газетные заметки 1922 года, и «Эсхатокол», в котором перспектива жизни русского Берлина расширяется до поистинне эпических размеров¹⁴¹. На семи страницах текста мы встречаем

¹³⁹ Кроме републикации Ремизовым текстов о Цвофирзоне в «Мерлоге», см. Обатнина 2001; Mierau 1995.

¹⁴⁰ См. Beyer 1987: 38.

¹⁴¹ Не существующее в русском языке псевдогреческое слово «эсхатокол» является в данном случае типичным обнажением приема. См.: «ПРОТОКОЛ [гр. protokollon первый лист (с обозначением даты и имени писца, приклеивался к свитку) protos первый -f kollaο клею] – 1) документ, составленный по определенной форме и содержащий запись выступлений участников собрания, совещания, заседания и принятые ими решения; 2) акт, составленный должностным лицом, содержащий описание произведенных им действий и установленных фактов; 3) решение международной конференции, имеющее силу международного договора; 4) дипломатический п. – совокупность правил, регулирующих порядок совершения различных дипломатических актов» (Петров 1989: 416). Тем самым текст газетных заметок об учреждении Цвофирзона (в прямом смысле слова приклеенных на первые листы в рукописном альбоме «Цвофирзон»), «совещаниях, заседаниях и принятых на них решениях» является одновременно и актом, составленным Ремизовым как «должностным лицом» – канцеляристом Обезвельопала (29 персонажей этих текстов являлись членами Обезьяньей Великой и Вольной Палаты – см. Обатнина 2001: 336-369), и «совокупностью правил», регулирующих поведение героев «Эсхатокола». Составляющие смысловую пару греческие слова «protos» (первый) и «eschatos» (последний) выделяют как второй корень слово «кол», являющееся эвфемизмом фаллоса. Об эротической составляющей ремизовского творчества см. Доценко 1991; Козьменко 1992. По наблюдению Е. Обатниной, в начале 20-х годов «эротическая символика стала для Ремизова важнейшим

пародийное упоминание имен более шестидесяти деятелей культурной жизни русской эмиграции; обыгрывание организации берлинского отделения «Вольфильм» и журнала «Вещь», горьковской «Беседа», философского журнала «Logos» и общественно-литературных «Современных записок», издательств Гржебина, «Эпоха» и «Геликон». Топография главы простирается через весь Берлин, затрагивая Шенеберг, Шарлоттенбург, Александр- и Виктория-Луиза-Платц и выходит за городские пределы, доходя до «горьковских» Сарова и побережья Свинемюнда с одной стороны и до «шестовского» Парижа с другой. Персонажи посылают телеграммы Кемаль-паше, ищут с помощью волшебной палочки горные породы, приносят себя в жертву и бьются об заклад, кто скорее до дому дойдет.

Среди всего этого хаоса выделяется неоднократное упоминание выпускавшегося в 1922 году в Берлине журнала «Вещь» и его издателей И. Эренбурга и Л. Лисицкого. Вспомним, что в первой заметке об организации Цвофирзона наряду с берлинской Вольфилой «Вещь» была объявлена Ремизовым основным контрагентом нового «филосовского»¹⁴² общества. Более того, 30 апреля 1922 года, в один день с выходом заметки «Новое филосовское ош-во», в девятом номере газеты «Накануне» был помещен отчет о состоявшейся за два дня до того в берлинском Доме Искусств презентации «Вещи», на которой Ремизов стал свидетелем скандального нападения Андрея Белого на этот журнал. Хроникер «Накануне» сообщает: «Во время прений выяснилась любопытная подробность: А. Белый, громивший „Вещь“ со всех точек зрения, увидевший в ней даже „личинку Антихриста“, – признался в конце концов, что самой „Вещи“ он никогда не читал и даже не видел. Публика, по обыкновению, смеялась» (Лавров/Мальмстад 1998: 242). Заметка об этом вечере была опубликована также на последней странице третьего номера «Вещи» и, по иронии судьбы, стала последней публикацией этого печатного органа, поскольку на третьем номере «Вещь», как известно, прекратила свое существование. Возможно, этот эпизод нашел свое выражение в литературной «ипостаси» Цвофирзона в описании того, как Андрей Белый «выходит из себя»¹⁴³.

инструментом мифопоэтического дискурса, ключом к целостной и универсальной картине мира. Именно в это время в Берлине условная жизнь Обезвельопала дополнилась новым ритуалом, связанным с поощрением заслуженных кавалеров Палаты «наградными» хвостами <нем. Schwanz – хвост, фаллос. – И.К.>» (Обатнина 2001: 162-163). Кроме кола, эвфемизмом фаллоса является также и нос, вокруг которого Ремизов обвел доверчивых читателей «Голоса России».

¹⁴² Подобное написание делает излюбимых «любителей сов». Ср. в «Записных книжках» Чехова (1897): «Три совы. От выстрела упали все три. Почему? Сов-падение» (Чехов 1963: 10/531), позднее у Хлебникова («Ка», 1915): «Падение сов, странное и загадочное, удивило меня» (Хлебников 2004: 5/133). О языковых стратегиях Ремизова в эмиграции см. Цивьян 2006.

¹⁴³ См. Ремизов 1987: 220.

«Вещь» и ее издатели обыгрываются в публикациях Ремизова о Цвофир-зоне неоднократно. Если взять за основу наиболее полную литературную версию «интермедии» из «Мерлога», то следует отметить следующие эпизоды. Во-первых, противопоставление во втором параграфе «Протокола» журнала «Objet – Вещь – Gegenstand», созданного, по словам Ремизова, «кучкой художников „левого“ направления во главе с А. Шрейдером», изданию «журнала по типу вещи L'Idée – Понятие – Begriff» (Ремизов 1987: 216) во главе с инженером Я. Шрейбером. Во-вторых, положение в § 1 о том, что в члены общества «принимаются все искавшие и что-либо нашедшие, как физически, так и духовно, в вещи или в идеях, безразлично» (Ремизов 1987: 216). В-третьих, упоминание в §3 о докладе Г. С. Киреева «Ижица, как символ вещей сокровенных». И, в-четвертых, рассказ Каплуна-Сумского о споре в Prager Diele о том, кто скорее из кабака до дому дойдет: Эренбург или Сумский.

На стороне Эренбурга, в числе прочих, были А. Лисицкий и владелец издававшего «Вещь» издательства «Скифы» А. Шрейдер, на стороне издателя «Эпохи» Сумского – Андрей Белый¹⁴⁴. Ставкой в споре были тринадцать трубок, отсылавшие не только к знаменитой одноименной книге Эренбурга, но и к главе «Конструкция» из книги того же автора «А все-таки она вертится», в которой Эренбург среди «многих хороших вещей» выделял трубку «Донил» и утверждал, что «в своей гармонии она может сравниться с лучшими образцами негрской скульптуры» (Эренбург 1922: 73). Книга Эренбурга «А все-таки она вертится», являющаяся своеобразной программой «вещизма», и позднее выщучивалась Ремизовым. В берлинской прессе было опубликовано его сообщение: «Известная художница А. М. Козинцева¹⁴⁵ заканчивает большой труд – апологию „конструктивизма“, озаглавленную „Она не перестала вертеться“. В художественных кругах книга вызывает много толков: выходит в издательстве „Макабуз“» (Цит. по: Флейшман/Хьюз/Раевская-Хьюз 1983: 22).

5.3.2. Биография «Вещи»

Чем была вызвана такая реакция на журнал Эренбурга и Лисицкого? Сам Эренбург впоследствии ставил на первое место не столько идеологические, сколько личные причины – в письме М. Шкапской от 5 мая 1922 года (обратим внимание на дату – через неделю после презентации «Вещи» в Доме Искусств и в день выхода заметки «Название» в «Голосе России») он пишет о своих отношениях с эмигрантскими литераторами:

¹⁴⁴ В противопоставлении «Эпохи» «Скифам» обыгрывается выступление А. Белого 28 апреля 1922 года в Доме Искусств (см. выше).

¹⁴⁵ Жена И. Эренбурга и сестра кинорежиссера Г. Козинцева.

С А<лексеем> М<ихайловичем Ремизовым> и Б<орисом> Н<иколаевичем Бугаевым> сложнее. Официально отношения хорошие. Внутри, с их стороны – неприязнь. Причины? Первая и главная та же, что у Дома Литераторов. Далее отмеченное Вами мое умение резкостью отчуждать. Еще – Хуренито. А все-таки, Вещь и пр. – чужое, непонятное. Думаю, что считают лицемером и подлецом. Я к ним отношусь хорошо (никогда не строю моего отношения на отношении ко мне)¹⁴⁶.

Факт личной неприязни Ремизова к Эренбургу подтверждается также письмом Б. Пильняка, близкого к Ремизову в берлинские годы, М. Шкапской тремя днями раньше, от 2 мая 1922 года: «Эренбург – очень хороший, очень мягкий, очень милый человек, мне редко приходилось встречать таких, – и должно быть *поэтому* [...] его не любят: его, в Берлине, невзлюбили как-то сразу, с разных концов: Ремизов, Белый, Толстой» (Пильняк 2002: 164).

Следует отдать Эренбургу должное: в третьей книге своей беллетризированной биографии «Люди, годы, жизнь» он оставил крайне сочувственные портреты Ремизова и Андрея Белого, причем за главу о Ремизове подвергся нападкам советской прессы. Так, в статье «Неудавшееся воскрешение», посвященной главе о Ремизове и опубликованной в шестом номере журнала «Дон» за 1962 год, Эренбург обвинялся в том, что его воспоминания «приводят фактически к оправданию ренегатства А. Ремизова», книги которого «заслуженно забыты народом» (цит. по: Эренбург 2000: 7/778).

Что же было в «Вещи» для Ремизова «чужим и непонятным»? Остановимся коротко на основных пунктах программы журнала, сформулированной в первом номере в редакционной статье «Блокада России кончается» (Вещь 1994: 1-2/1-4), и постараемся проследить, что могло послужить поводом для розыгрыша¹⁴⁷.

1. Консолидация сил левого искусства России и Европы: «Между Россией, пережившей величайшую революцию, и Западом, с его томительным послевоенным понедельником, минуя разность психологии, быта и экономики, строители нового мастерства кладут верный скреп – ВЕЩЬ – стык двух союзных окопов» (Вещь 1994: 1-2/1). Издатели делали установку на «международное обозрение современного искусства», заявив участие целого ряда «звезд» интернационального авангарда. Несмотря на то, что их королевские планы не были воплощены в жизнь полностью, в двух выпусках «Вещи» были опубликованы материалы таких видных деятелей авангарда, как Иван

¹⁴⁶ Цит. по: Фрезинский Б. Комментарии [к: Эренбург И. Люди, годы, жизнь] // Эренбург 2000: 7/ 85.

¹⁴⁷ Подробно о журнале «Вещь» см. статьи Müller, Nächtigaller/Gassner в: Вещь 1994; Молок 2000.

Голль, Жюль Ромен, Альберт Глез, Тео ван Десбург, Джино Северини, Фернан Леже, Рауль Хаусман, Ле Корбюзье, Хуан Грис и др.

2. Таковую консолидацию сил левого искусства издатели «Вещи» видели возможной на основе конструктивного метода: «„Вещь“ за искусство конструктивное, не украшающее жизни, но ОРГАНИЗУЮЩЕЕ ее» (Вещь 1994: 1-2/2). При этом под словом «конструктивное» понималось как «торжество конструктивного метода» (Вещь 1994: 1-2/2), т. е. традиции конструктивизма, так и деятельное, созидательное и в этом смысле конструктивное искусство, противостоящее «отрицательной тактике» «ниспровергателей» (дадаисты) и «непосредственным пережиткам вчерашнего промежуточного дня» (символизм, импрессионизм и пр.)¹⁴⁸.

3. Издатели «Вещи» провозглашали утилитаризм нового типа: «Мы назвали наше обозрение „Вещь“ ибо для нас искусство – СОЗИДАНИЕ новых ВЕЩЕЙ. [...] Но мы не хотим ограничивать производства художников утилитарными вещами. Всякое организованное произведение – ДОМ, ПОЭМА ИЛИ КАРТИНА – ЦЕЛЕСООБРАЗНАЯ ВЕЩЬ, не уведящая людей из жизни, но памагающая <sic! – И.К.> ее организовать» (Вещь 1994: 1-2/2). Внешне расширяя узкие границы производственничества и утилитаризма раннесоветского авангарда, издатели «Вещи» предлагали, по сути дела, свой вариант концепции материальной культуры. Провозглашая «стихотворение, пластическую форму, зрелище необходимыми вещами» (Вещь 1994: 1-2/3), издатели «Вещи» ограничивали искусство внешним, материальным планом, где любая выразительная форма и всякий импульс творческой деятельности рассматривались лишь «как непосредственный материал для всякого сознательного мастера наших дней» (Вещь 1994: 1-2/3).

Подобное понимание искусства свойственно многим статьям, опубликованным в «Вещи». Вышедшие номера журнала представляют из себя своеобразную панораму нового отношения к творчеству как рациональной «обработке материала», – отношения, проявляющегося во всех отраслях культуры. Вещь в совокупности своих материальных качеств и характеристик становится

¹⁴⁸ См. Вещь 1994: 1-2/2.

ся центром притяжения творческих интенций – в архитектуре¹⁴⁹, живописи¹⁵⁰, литературе¹⁵¹ и музыке¹⁵².

Возможно, именно понимание вещи в аспекте материальной культуры стало принципиальным моментом, побудившим Ремизова к его акции. Само возникновение «левого» журнала, посвященного вопросам искусства, вряд ли вызвало бы его негативную реакцию: Ремизов был одним из самых «авангардных» художников старшего поколения. Известна его (взаимная) симпатия к Хлебникову; как график, Ремизов считал себя учеником Кандинского, а его жена, палеограф Серафима Павловна Ремизова-Довгелло, – ученицей Д. Бурлюка¹⁵³. Графика Ремизова выставлялась на выставке «Треугольник», организованной Н. Кульбиным в 1910 году, а также в галерее Ван Димена и редакции журнала «Штурм», и вызывала неизменно высокую оценку таких корифеев авангарда, как П. Пикассо, В. Кандинский, М. Ларионов¹⁵⁴. Ремизов участвовал в альманахе «Стрелец», ставшем своеобразным символом союза модернизма и авангарда. Некоторым образом Ремизов был связан и с конструктивизмом (свои композиции 1940-х годов он называл «конструкциями»), и даже с утилитаризмом: его рисунки были воспроизведены в берлинском печатном органе «Gebrauchsgrafik» в июне 1928 года, и свои графические работы сам Ремизов трактовал «утилитарно»¹⁵⁵.

Линия критики идеи материальной культуры во имя утверждения культуры духовной проходила в то время через всю символистскую и постсимволистскую эстетику¹⁵⁶. Понятие культуры в традиционном смысле слова критиковал Н. Бердяев, противопоставляя в книге «Смысл творчества» индивидуальность, духовность и свободу творчества, не нуждающегося во внешнем оформлении, объективированности, материальности и вещности культур-

¹⁴⁹ «Архитектура основана на законах физических и статических, она выявляет себя в искусстве средствами высших соотношений, пропорциями, которые тесно связаны и физическими и статическими факторами вещи» (Ле Корбюзье-Сонье III. Современная архитектура // Вещь 1994: 1-2/21).

¹⁵⁰ «Будущее принадлежит художникам, которые являются в то же время архитекторами, конструкторами, а не модистками, которые работают исключительно чувствами и ради чувств» (Анкета. Ответ Джинно Северини // Вещь 1994: 1-2/17).

¹⁵¹ «Можно создать благодаря роману без действующих лиц, самые широкие, самые неслыханные произведения: роман планет; роман вещей; и даже мечтать о романе космогоническом» (Фабри М. О романе без персонажей // Вещь 1994: 3/8).

¹⁵² «В опере „Любовь к трем апельсинам“, кроме ритмической перебойчатости, поражает еще конкретность музыкальной изобразительности. Смех, жалоба, испуг, угроза – звучат в музыке не как описательное звукоподражание, а как реально зафиксированные, материализованные в звучании, эмоции» (С<увчинский> П<етр>. Сергей Прокофьев // Вещь 1994: 3/20).

¹⁵³ См. Ремизов 2002: 7/265-266.

¹⁵⁴ См. Грачева 1992: 7.

¹⁵⁵ «Рисунки мои могут быть заметны только с книгой и рукописью. На большее я не претендую» (Ремизов 1992: 43).

¹⁵⁶ См. Асоян/Малафеев 2001 (Часть II: «Культурология русского символизма»).

ного продукта¹⁵⁷. Особой интенсивности критика материальной культуры достигла после образования в 1919 году в Петрограде Государственной Академии истории материальной культуры. Многократно по этому поводу в начале 1920-х годов высказывался оппонент «Вещи» А. Белый, утверждая идею культуры как высшей духовности в целом ряде докладов («Философия культуры», «Пути культуры», «Культура и история», «Духовная культура и проблема самопознания»). А в 1923 году в Берлине в издательстве «Обелиск» выходит книга Л. П. Карсавина «Философия истории», в которой автор пишет следующее:

В последнее время очень много говорят об истории материального быта. В Петербурге даже образовали особую „Академию материальной культуры“, трогательно именуемую „Маткульт“. [...] Дело заключается в следующем. – Не может быть связи развития, т. е. исторической связи (и, стало быть, самой истории) между пространственно разъединенными вещами, пока не преодолевается их разъединенность и материальность. (Карсавин 1993: 100)

И далее: «Материальное само по себе, в своей оторванности, не важно. Оно всегда символично, всегда выражает, индивидуализирует и нравственное состояние общества, и его религиозные и эстетические взгляды» (там же).

Ремизову мог быть также известен обзор современной русской лирики «На тонущем корабле», опубликованный Эренбургом в петроградском альманахе «Ипокрена» в феврале 1919 года. Человек, знакомый со вкусами Эренбурга того времени, имел шанс наблюдать в октябре 1921 года полную перемену курса в статье писателя «О некоторых признаках расцвета российской поэзии» (Русская книга, №9). Ниже приведены оценки Эренбурга 1919 и 1922 года в сравнении.

«На тонущем корабле» (1919)

Социалистическая революция лишь борьба двух видов единой культуры – безверия и материализма. Галерка воюет с партером, но репертуар театра перемене не подлежит. [...] Тщетно искать у тех и у других новых слов.

«О некоторых признаках...» (1921)

В одном русская революция безусловно отлична от предыдущих: она непосредственно, не дожидаясь спокойствия кабинетов и мастерских редакции, породила новый стиль в искусстве, который по значению можно сопоставить с романтизмом.

¹⁵⁷ «Творчество не есть [...] созидание культурных ценностей в „науках и искусствах“. [...] В культуре есть великая, мучительная неудовлетворенность. Кризис культуры и есть последняя воля человека к переходу от символически-условных достижений к достижениям реально-абсолютным» (Бердяев 1994: 1/298-299).

Следует признать, что «Двенадцать» – одно из наиболее слабых произведений Блока. [...] Еще слабее другое произведение Блока – «Скифы».

[...] За последний год Маяковский выпустил в свет две поэмы: «Война» и «Человек». [...] Во второй – утверждение человеческого права на земные радости. Духовной глубины и пророческих слов искать в книгах Маяковского не приходится.

(Эренбург 2000: 95, 96, 97-98)

Напомню о некоторых блестящих достижениях за последние годы: «Двенадцать», «Скифы» Александра Блока [...], «Человек», «Мистерия Буфф» и др. Владимира Маяковского. В особенности «Человек», который остается самой мощной поэмой нашего века.

(Цит. по: Попов/Фрезинский 1993: 224-225).

В вышеуказанной статье 1919 года Эренбург отчетливо формулирует свою антифутуристическую позицию: «Футуристы не несли нам чего-либо нового: из-за груды революционных манифестов глядит на нас то бредовый лик издерганного индивидуалиста (Хлебников), то жаждущий наслаждений, „отвергающий предрассудки“ мещанин (Маяковский)» (Эренбург 2000: 97). Неудивительно, что появление автора этих строк в Берлине, его журналистская деятельность и его «футуристический» проект вызвали столь своеобразную реакцию Ремизова. Не лишним будет отметить, что в 1923 году Эренбург становится кавалером Обезьяньей Великой и Вольной Палаты и получает от Ремизова в подарок его книгу «Русалия» с дарственной надписью: «Кавалеру обезьянья знака I степени с жужелиным хоботком»¹⁵⁸. В эту книгу, изданную издательством Гржебина в Берлине в 1922 году, входили драматические произведения Ремизова, написанные до революции, в том числе «Трагедия об Иуде принце Искарриотском» (1909). Сюжет «Иуды» – контаминация новозаветного сюжета и мифа об Эдипе. Главный герой трагедии, принц Иуда, спасаясь от зловещего предсказания, отправляется со своими слугами Орифом и Зифом в эмиграцию. Бегство в Ерусалим, где «всё не по-нашему» (Ремизов 1971: 8/163), не спасает героя – согласно предсказанию, он убивает собственного отца и женится на собственной матери. В искупление он берет на себя «последнюю вину» – предательство Иисуса, которое остается за рамками трагедии. Характерно, что в этом произведении впервые в

¹⁵⁸ «Жужжелицы – весьма многочисленное (более 8500 видов) семейство жуков [...]. Около заднего прохода открываются две снабженные резервуарами гроздевидные железы, выделяющие едкую вонючую жидкость, которую Ж. могут выбрасывать в своих врагов. [...] Проворные, по большей части хищные жуки, полезные истреблением вредных насекомых, немногие вредят растениям» (Брокгауз/Ефрон 1894: 12/43). О наличии хоботка у этих амбивалентных жуков наука умалчивает. В эротической мифологии Ремизова хобот – один из наиболее распространенных эвфемизмов фаллоса.

творчестве Ремизова появляется Асыка Обезьяний царь, «только что по пояс человек, а там – скот» (Ремизов 1971: 8/159), награждающий людей соответствующими обезьяньими знаками. Слуга Иуды Ориф так говорит об этом: «Что за дурацкие причуды: навязать носить эти обезьяньи знаки. Да с таким сокровищем на шее, если не прикрываться, никуда и носа не покажешь. Всякий тебя на смех подымет» (Ремизов 1971: 8/160). Думается, факт посвящения Эренбурга в кавалеры Обезвельволпала, зафиксированный посвящением именно на этой книге, и награждение его знаком «с хоботком» были не случайны.

5.3.3. «Внутренняя сущность вещи» у А. Ремизова

Проблематика вещи и связанная с ней полемика вокруг идеи культуры были крайне важны и для Ремизова¹⁵⁹. Тема вещи так или иначе проходит через всё его творчество – от рассказа «Вещица» (1906) до книги «Огонь вещей» (1954). Интерес Ремизова к вещи был вызван прежде всего спецификой его визуального восприятия мира – Ремизов был близорук (-11 диоптрий), и его близорукость распознали относительно поздно, когда ему было 13 лет. Этот факт стал центральным стержнем в личном мифе Ремизова, нашедшем свое наиболее полное выражение в книге «Подстриженными глазами» (1951) как конфликт «испредметного», «немирного» мира близорукого ребенка и «оформленного», «разгороженного» мира общего порядка человека с нормальным зрением. С приобретением зрения Ремизов, по собственным словам, потерял «только мне принадлежащее, „испредметное“, которое я видел в вещах, оживавших под моим глазом» (Ремизов 2000: 8/62) – но зато обратился к чтению и к книге, до тех пор проходивших мимо его внимания: «Мне тогда и в голову не приходило, что, имея и нормальный глаз и ограниченное поле зрения, человеческий гений, входя, вдвигаясь и проникая в глубь в этом ограниченном поле размеренной „натуры“, добивается то того „чудесного блеска“, что над блеском, доступным простому глазу, и проникает к „волшебному сиянию“, примешивающемуся к сиянию месяца: гений Гоголя и гений Толстого» (там же).

«Гоголь и Толстой» – название одной из глав книги «Огонь вещей»; тем самым Ремизов связывает для себя тему зрения, вещи и литературы в единый узел, ставший центральным в его личной мифологии.

Отношение Ремизова к вещи амбивалентно. С одной стороны, во многих своих произведениях автор дает настоящую апологию вещи, проводя линию «живых вещей» – как, например, в цикле «Одушевленные предметы» из книги «Шумы города»: «Вещи живут, внушают – вы слышите? вы чувствуете? – и только

¹⁵⁹ Анализ концепта «вещь» у Ремизова см. Цивьян 1999.

ослы да заводные чучелы проходят мимо равнодушно» (Ремизов 1921: 164). Аналогично в книге «По карнизам»: «Вещи живут своей жизнью!»; «Вещи страдают!.. это сущая правда. Вещи иногда больше чувствуют, чем занятые делами люди, которым ни до чего» (Ремизов 1929: 75, 112) – и особенно ярко во «Взвихренной Руси»: «Вещь – это дух живой!» (Ремизов 1927: 483). Внимание Ремизова к вещам подтверждается и многими биографами: так, Н. Резникова перечисляет как «удивительные», так и «нужные, привычные» вещи, которые переходили с семьей Ремизовых из квартиры в квартиру и становились «заветными» (Резникова 1980: 23-24, 99). Коллекция самодельных игрушек и сказочных существ Ремизова была знаменита по всему русскому Зарубежью. Страсть к собирательству, к коллекционированию у Ремизова отмечал в 1939 году И. Ильин, объясняя ее спецификой отношения писателя к литературному вымыслу: «Художественный мир Ремизова почти неотделим от него самого, от его личности, от его жизни и быта. [...] Его „герои“ нередко окружают его в жизни: это не выдумки, не литературно-книжные фантомы, но реальные вещи, пребывающие в его обстановке» (Ильин 1997: 626).

С другой стороны, Ремизову чужд «антропоморфный» взгляд на вещи, при котором они рассматриваются как «товарищи» в строительстве новой жизни (ср. В. Маяковский «Мистерия-буфф»). Не случайно воплощением зла в одной из легенд ремизовской книги «Лимонарь» (1907) выступает существо под именем Вещица: «И горе тому, на кого упал ее глаз: она смыкала уздою уста, высасывала душу и только одни оставляла глаза на немилый свет, на постылую землю» (Ремизов 2000: 6/26). В книге «Мышкина дудочка» (глава «Игра вещей», 1953) Ремизов пишет: «Вещи не подходят под живые названия: враждебный или благоприятный. Вещи создаются человеком, но закон жизни вещей скрыт от человека. А как-то они живут „играя“» (Ремизов 2003: 10/172). «Игра вещей» часто оказывается губительна – особенно если человек относится к ним равнодушно, «без всякого видимого толку» (Ремизов 2001: 4/298). Знаковым образом выступает в этом аспекте для Ремизова гоголевский Плюшкин¹⁶⁰. Его анализ Ремизов дал в книге «Огонь вещей», название которой автор объяснял так: «Вещи жгут и в своем огне распадаются погасая в пепел» (Ремизов 2002: 7/134). Плюшкин пал жертвой своей «машинальной» страсти к собирательству – количественному накоплению вещей, в котором каждая вещь теряет свою индивидуальность и превращается в «пепел», а несчастный накопитель – в паука:

¹⁶⁰ Анализ образа Плюшкина в контексте проблемы вещественности см. Топоров 1995; из этого же образа исходит в своем исследовании вещественности и (бес)предметности А. Hansen-Löve (2008).

Однажды паук приладил к маятнику паутину и часы остановились. И вещи – вещи растут по часам – стали разрушаться. И не потому, что умерла говорливая жена и убежала дочь с штабс-ротмистром, для хозяйина семья вещи, а семья за вещами. Наступил конечный срок росту вещам, почему? А стало быть час наступил и началось распадение в пыль. Вещи сгорели. [...] Так кончается всякое хозяйство: пожар возникает из самой природы вещей, поджигателей не было, и не будет. (Ремизов 2002: 7/134-135)

В письме к Н. Кодрянской Ремизов описывает такого рода коллекционирование как «затурканность вещами» (Кодрянская 1977: 237). В подобном амбивалентном отношении к вещи – «Вещи живут» и «Вещи не подходят под живые названия», бережливость и неспособность ничего выбросить из «жалости к вещам, хоть и ненужным» (Ремизов 2002: 9/47) и вместе с тем «затурканность вещами» – характерная для Ремизова открытость непосредственному, симультанному восприятию мира со всех сторон. Орудиями такого восприятия выступают вымысел, фантазия и переосмысление реального положения вещей. Наилучшим посредником для таких отношений с миром становится игра, что отмечал в случае Ремизова Волошин: «Искусство его – игра» (Волошин 1989: 431). Одно из правил этой игры – взгляд изнутри, из непосредственной близости, для которого характерны жанры автобиографии, хроники и письма – центральные жанры для Ремизова, в которых выполнено большинство его крупных работ.

В этом аспекте нельзя не согласиться с Е. Обатниной, считающей, что «возникновение Цвофирзона, зафиксированное на страницах прессы как литературный факт анонимного творчества Ремизова, свидетельствовало об устойчивой тенденции ремизовской игры к преобразованию из творческой формы художественного быта в новую литературную форму» (Обатнина 2001: 141). С другой стороны, «безобразие» Ремизова можно квалифицировать как попытку создания альтернативной хроники русского Берлина, где в скандале мистификации Ремизов обнажает принципиальные для своего «мифотворческого» миропонимания моменты. «Внутренняя сущность вещи» для Ремизова, о которой писал М. Волошин (причем под вещью мы можем понимать здесь в узком смысле слова и журнал «Вещь»), раскрывается в комических реалиях деятельности Цвофирзона. Свободное философское содружество, в которое «принимаются все искавшие и что-либо нашедшие, как физически, так и духовно, в вещи или в идеях, безразлично», предлагало альтернативу полярной ориентации русской эмиграции начала 20-х годов. Симпатий Ремизова не вызывает ни «левый» путь развития русской культуры, олицетворенный для него журналом «Вещь» (вспомним его альтернативный проект «L'Idée – Понятие – Begriff»), ни «правый», призывающий к возвращению к прежним ценностям, «овеществленным» в образе буквы «ижица» (доклад «Ижица как символ вещей сокровенных»), а более широко – в

деятельности Вольфилы (в транскрипции Ремизова – Волфилы). «Безобразие» Ремизова было учинено над «безобразным» ликом русской эмиграции, и, учитывая высказывание Ремизова в книге «Подстриженными глазами» – «В самой природе вещей скрыто „безобразие“» (Ремизов 2000: 8/94) – становится ясно, что пройти мимо журнала с названием «Вещь» без «безобразия» Ремизов просто не мог.

6. Вещь – факт: Владимир Маяковский

Маяковский отрезвляет, то есть, разодрав нам глаза возможно шире – верстовым столбом перста в вещь, а то и в глаз: гляди! – заставляет нас видеть вещь, которая всегда была и которой мы не видели только потому, что спали – или не хотели.

М. Цветаева (1994: 5/384)

В отличие от Эренбурга, «производственный» характер творчества Маяковского определяется задолго до ЛЕФа уже в первые послереволюционные годы, в «Газете футуристов» и «Искусстве коммуны», и является закономерным, хотя не однозначным ходом его развития. Тем не менее «Маяковский-художник вступает в противоречие с Маяковским-теоретиком и ему часто приходится поступаться призывом к уважению факта в угоду своему поэтическому вдохновению» (Заламбани 2006: 38-39). Это противоречие наблюдается и в отношении концептуализации вещи: призывая собратьев по перу к деланию «литературных вещей» («Писатели мы», 1928), ту же самую вещественность в ее материальном воплощении поэт оценивает далеко не так восторженно (хотя и в меру уважительно):

Кто выше – поэт
или техник,
который
ведет людей к вещественной выгоде?
Оба.
Сердца – такие ж моторы.
Душа – такой же хитрый двигатель.
Мы равные.
Товарищи в рабочей массе.
(«Поэт рабочий» (1918) // 2, 18)¹⁶¹

«Вещь» – одна из основных ячеек в поэтической системе Маяковского. Однако, оставаясь в центре словаря языка поэта, семантическое поле концепта с течением времени резко сужается. Изменение взглядов Маяковского на задачи и методы поэтического творчества неизбежно влекло за собой смещение не только идеологических акцентов, но и трансформацию семантики базовых концептов. Осознавая двойственную природу данного языкового знака, Маяковский в процессе перестройки своего поэтического мировоззрения меняет полярность отношения к слову – от идеи «самовитого слова» к

¹⁶¹ Здесь и далее сноски на произведения Маяковского даются в тексте по изд.: Маяковский 1955-1961.

теории «литературы факта», и деформация концепта «вещь» отражает этот процесс наиболее отчетливо.

6.1. «Скидывать лохмотья изношенных имен»: семантика вещи у Маяковского

В языковом плане концепт базируется у Маяковского на богатом семантическом поле слова «вещь», охватывающем в его словаре несколько смысловых понятий. Поскольку актуальность тех или иных семантических значений слова «вещь» для Маяковского трансформировалась с течением времени, существенным представляется выделение групп лексических значений и определение частотности их использования на различных этапах творческого пути Маяковского.

На основании анализа лирики, драматургии, прозы, а также различных теоретических работ Маяковского можно выделить следующие группы лексических значений слова «вещь»:

1) *Единица, структурная часть мироздания*

«Идти! Лететь! Проплывать! Катиться! – / всего мироздания проверяя реестр. / Нужная вещь – хорошо, годится. / Ненужная – к черту! Черный крест» («150 000 000» // 2, 154).

2) *Единица предметного мира, рассматриваемая в оппозиции «вещь – человек»*

«В земле городов нареклись господами / и лезут стереть нас бездушные вещи» («Владимир Маяковский» // 1, 156); «непоколебимые, / походкой зловещею, // человек за человеком, / вещь за вещью» («150 000 000» // 2, 154); «товарищи вещи» в «Мистерии-Буфф».

3) *Произведение искусства*

«Вещи, получившие право на отдельный оттиск» («Открытое письмо А. В. Луначарскому» // 12, 17); «первые вещи искусства октябрьской эпохи» («За что борется ЛЕФ?» // 12, 42); «хорошая поэтическая вещь» («Как делать стихи» // 12, 89); «законченная вещь» (там же: 51); «крепкая вещь» (там же); «легкая, мелкая вещь» (там же: 99).

4) *Субстантивация отвлеченных или обобщенных понятий, процессов*

«Еда и поэтам – / вещь нужная» («Две культуры» // 9, 60); «Это что ж за такая нефть? / Что за вещь за такая паршивая?» («Баку» // 8, 228).

5) *Проявление или результат какой-либо деятельности*

«Такую страну и сравнить не с чем, – / где еще мыслимы подобные вещи?» («Чудеса!» // 12, 89).

б) *Оценочный эпитет*

«Я завел чемоданчик, братцы. / Вещь. Заграница, ноздрю утри» («Рассказ рабочего Павла Катушкина...» // 9, 317)¹⁶².

Наиболее употребительны значения 2) и 3). Значение 1) актуально лишь для долефовского творчества Маяковского, когда понятие вещи становится в центр художественной и мировоззренческой концепции поэта: человек-творец, взяв на себя функции бога-демиурга, восстанавливает разрушенные связи мироздания:

Идем на подвиг
 труднее божеского втрое,
 творившего,
 пустоту вещами даруя.
 А нам
 не только, новое строя,
 фантазировать,
 а еще и издинамитить старое.
 («150 000 000» // 2, 123)

Однако в дальнейшем лексический диапазон слова «вещь» заметно сужается. Футуристические надежды на революцию как на «огромный криворотый мятеж» вещей, когда «все вещи / кинулись, / раздирая голос, / скидывать лохмотья изношенных имен» – не оправдались.

Столетия
 жили своими домками,
 и ныне зажили своим домкомом.
 («Про это» // 4, 159)

С этого момента осознанная Маяковским в раннем творчестве противопоставленность человека и вещи теряет свой онтологический трагизм и встает в центр производственной проблематики жизнестроительства. Принципом поэтической работы становится «деятельность» – однако от проблемы «производного слова», слова как новшества Маяковский переходит к производству «поэтических вещей», подбирая им уже существующие в лексиконе имена. Центральным документом этого процесса является главный теоретический труд Маяковского «Как делать стихи».

¹⁶² О роли этого стихотворения в заочном диалоге Маяковского и Чуковского см. Гаспаров 1992.

Тем самым поэт постепенно переходит от проблемы соотношения вещи и имени к вопросу о «правильном отношении» к вещи – иными словами, к вопросу о внехудожественной утилизации всякой единицы бытия, причем относящейся не только к предметному миру, но и к миру духовной культуры, и прежде всего к языку. Показательно то, что в этот момент происходит «измена» Маяковского самому имени вещи – в центр творческого внимания становится факт и, тем самым, качественное, процессуальное состояние бытия.

Номинация вещи сменяется утилизацией факта. Этот переход от творчества к производству, являющийся ключевым процессом творческой биографии Маяковского, как нельзя более ясно прослеживается на трансформации прагматической стороны концепта «вещь» – на явленности нового отношения к слову, в изменении художественной образности и, в первую очередь, на изменении понятийной стороны языкового знака. Ср. противопоставление времени как «длинной вещи» реке «Факт»¹⁶³:

Время –
 вещь
 необычайно длинная, –
 были времена –
 прошли былинные.
 Ни былин,
 ни эпосов,
 ни эпопей.
 Телеграммой
 лети,
 строфа!
 Воспаленной губой
 припади
 и попей
 из реки
 по имени – „Факт“.

(«Хорошо!» // 8, 235)

¹⁶³ Характерно, что с рекой сравнивается не время (ср. державинское «Река времен в своем стремленьи...»), а факт.

6.2. «Писатель берет факт»: прагматика концепта

Образ вещи актуален уже для раннего периода творчества Маяковского, где им с необыкновенной даже для футуризма остротой ставится проблематика отчуждения вещи от человека. Вещь для раннего Маяковского – некая самостоятельная предметная данность, осознающаяся не только как «другое», противопоставленное человеческому «я», но и как единица потребления и материального использования, принадлежность ненавистного поэту «быта»: «Вот вы, женщина, на вас белила густо, / Вы смотрите устрицей из раковин вещей» («Нате!» // 1, 56). Это отношение к вещи как к атрибуту мещанского «вещизма» сохранится у Маяковского на всем протяжении его творчества: «В матрац, поздоровавшись, влезли клопы. / На вещи надела столетняя пыль» («Про это» // 4, 164). По свидетельству Романа Якобсона, «у Маяковского был громадный страх перед тем, что революция измещанится, что она обрастет бытом. К этому обрастанию у него была совершенная ненависть» (Якобсон 1992: 54). Однако в отношении к быту у Маяковского прослеживается привычный для него процесс перехода от сущности явления, от вещи – к факту, от разоблачения – к обличению:

А теперь так
делаются литературные вещи.
Писатель берет факт,
живой и трепещущий.
Не затем, чтоб себя узнавал в анониме,
пишет, героями потрясав.
Если герой – даешь имя!
Если гнус – пиши адреса!
(«Писатели мы!» // 9, 111)

Факт свершения революции имел для Маяковского знаковое значение. В футуристической борьбе с прошлым, в поисках языка настоящего ради искусства будущего точка отсчета смещается: «Только тот коммунист истый, / кто мосты к отступлению сжег. / Довольно шагать, футуристы, / В будущее прыжок!» («Приказ по армии искусств» // 2, 14). Революция – это экзистенциальный ноль, момент начала новой жизни и нового языка. Борьба с прошлым закончена, как закончена и история группы «Гилея». Маяковский участвует в работе Пролеткульта, затем образует группу «комфутов», впоследствии составивших ядро Левого Фронта искусств, и все силы бросает на борьбу с врагами «революции духа». Основы этого были заложены, однако, еще в дореволюционном творчестве Маяковского, где были установлены границы поэтического мира и определенные отношения вещей внутри него: квинтэссенция поэтического пути Маяковского заключена уже в поэтической декла-

рации «Облака в штанах» – «Мы сами творцы в горящем гимне – / шуме фабрики и лаборатории» («Облако в штанах» // 1, 183).

В дореволюционных текстах Маяковского лирическое «я» декларирует новую жизнь вещи – жизнь, пробужденную словом. Обновлено должно быть не слово; как позднее напишет Виктор Шкловский в статье «Воскрешение слова», это лишь техническая задача. Новым должно стать отношение к функции вещи, причем к вещи в самом широком смысле слова – не предмету материального мира, но основной единице бытия. И лишь это выявленное в поэтическом высказывании новое отношение к вещи высвобождает ее из плена утилитаризма – как ярко иллюстрирует уже приводившаяся выше цитата, вещь начинает жить.

Читайте железные книги!
Под флейту золоченой буквы
полезут копченые сиги
и золотокудрые брюквы.
(«Вывескам» // 1, 41)

Поиск нового отношения к вещи становится характерной чертой поэтики раннего Маяковского. «Новой теперь может быть не какая-нибудь еще никому не известная вещь в нашем седом мире, а перемена взгляда на взаимоотношения всех вещей, уже давно изменивших свой облик под влиянием огромной и действительно новой жизни города», – пишет Маяковский в 1913 году в статье «Отношение сегодняшнего театра и кинематографа к искусству» (1, 284-285).

Поэт декларирует явление нового человека – того, кто способен показать «на блюде студия / косые скулы океана» («А вы могли бы?» // 1, 40). Он проповедует своей аудитории новый утилитаризм, основанный на использовании тех вещей, которые ранее не мыслились как имеющие к человеку непосредственное, «вещественное» отношение: «Перья линияющих ангелов бросим любимым на шляпы, / будем хвосты на боа обрубать у комет, ковыляющих в ширь» («Мы» // 1, 53).

Поэт отрицает научное знание; те же «хвосты комет» появляются в качестве мертвой вещи в стихотворении «Гимн ученому» (1, 79), написанном годом позже:

Сердце девушки, вываренное в иоде.
Окаменелый обломок прошлого лета.
И еще на булавке что-то вроде
засушенного хвоста небольшой кометы.

Таким образом, обычная оппозиция «материальное – идеальное» имеет у раннего Маяковского инверсивный характер: в мире, где материальность,

«существенность» вещи обесценена ее утилитарным использованием, бытийственную, вещественную сущность приобретают как раз беспредметные вещи – в первую очередь «вещи языка»: «стихов шкатулки» («Нате!» // 1, 56), «слов испуганных кинжал» («Несколько слов обо мне самом» // 1, 48), «железные строки» («150 000 000» // 2, 149), «крик в граните времени выбит» («Я и Наполеон» // 1, 74) и т. д. Союзников и собеседников лирический герой Маяковского находит не в «мертвых» людях, а в «живых» вещах:

Нет людей.
 Понимаете
 крик тысячедневных мук?
 Душа не хочет немая идти,
 а сказать кому?
 Брошусь на землю,
 камня корою
 в кровь лицо изотру, слезами асфальт омывая.
 Истомившимися по ласке губами тысячью поцелуев покрою
 умную морду трамвая.
 («Надоело» // 1, 113).

Маяковский одушевляет ранее мертвый предметный мир: там, где символисту за покровом быта лишь чудилась «иная» жизнь, футурист Маяковский видит кипение «живого» существования машин и городских конструкций. Романтизм поэта, отмеченный Якобсоном, – романтизм городского жителя¹⁶⁴; по более позднему высказыванию Маяковского, он еще в детстве понял, что природа – «неусовершенствованная вещь» («Я сам» // 1, 11). Мир раннего Маяковского – мир города, разорванный внутренним противоречием непонимания и непризнания человеком живой сущности вещи, и грядущая мировая катастрофа мыслится им в архетипических для футуризма образах «восстания вещей».

Причина этого трагического для человека отчуждения от вещи – омертвление языка и потеря живой природы имен и слов, утеря гармонии живого существа со средой его обитания. Человек – чужой в городе, он страшится внезапно проявляющейся тайной жизни вещей: «А там, под вывеской, где сельди из Керчи – / сбитый старикашка шарил очки / и заплакал, когда в вечеряющем смерче / трамвай с разбега взметнул зрачки» («Адище города» // 1, 55). Автономия вещи в трагедии «Владимир Маяковский» дается как реальный факт: «у обмершего портного сбежали штаны», «вывалился из спальни комод», «каждая калоша недоступна и строга» (1, 163). Подобно комоду, вещь у раннего Маяковского «вываливается» из сферы утилитарности, отказываясь нести прежнее, привычное имя.

¹⁶⁴ См. Якобсон 1992: 56.

Одновременно с тем, что вещи теряют прежде неразрывную связь с постоянным ареалом своего обитания в быту, их права в языке и мышлении закрепляются Маяковским с редкой последовательностью. Ефим Эткинд в статье «Рык: о поэтике Маяковского» справедливо охарактеризовал процесс «овеществления слова» как стержень поэтики раннего Маяковского, выделив три важнейших черты его поэтического мира:

Первая: у Маяковского отвлеченных понятий нет; каждое становится материальным [...].

Вторая: каждое конкретное понятие становится еще более конкретным, достигая максимальной степени осязаемости. [...]

Третья: Маяковский представляет внутренний мир человека как еще более фантастическую картину мира внешнего.

(Эткинд 1996: 266)

Именно в этот период в языке Маяковского слово «вещь» по отношению к произведению искусства занимает прочное, даже декларативно устойчивое место. Маяковский уравнивает в правах продукт художественного творчества и производственного процесса, в результате которого начинает существовать новая единица быта. См. «Выставки, десятки выставок... ни одной живописной радости, ни одной катастрофы, ничего захватывающего – ни разу не хотелось стать перед вещью надолго...» («Живопись сегодняшнего дня» // 1, 286). Если в ранних статьях и выступлениях поэта это носит зачастую случайный характер, то в более поздних работах, и особенно в программной статье «Как делать стихи», за продуктом словесного, как и любого другого творчества, окончательно закрепляется слово «вещь», что иногда принимало каламбурный оттенок: «Все, именующие себя художниками, занимаются очень полезными вещами» (там же).

Каково же соотношение «вещи» искусства и «вещи» реального мира? Иными словами, как постулирует Маяковский отношения объекта и субъекта художественной рефлексии? В статье «Живопись сегодняшнего дня» поэт пишет о произведениях живописи: «1) Каждая вещь достойна изображения, 2) вещь для художника не цель, а только объект изучения с точки зрения цвета, линии и формы» (1, 292). Тем самым уже в раннем творчестве Маяковский отводит вещи роль материала, учебного пособия, на основе которого художник строит свои отношения с миром.

Выше уже отмечалось, что Октябрьская революция как исторический факт (вне политических реалий и оценок) явилась для Маяковского материализацией чаяний футуристов о Революции духа. Показателен в этом смысле «Манифест Летучей Федерации Футуристов», опубликованный Давидом Бурлюком, Василием Каменским и Маяковским в первом (и единственном)

выпуске «Газеты футуристов» 15 марта 1918 года. Авторы манифеста заявляли следующее:

Мы, пролетарии искусства, – зовем пролетариев фабрик и земель к третьей бескровной, но жестокой революции, революции духа. Требуем признать: 1. Отделение искусства от государства... 2. Передачу всех материальных средств искусства: театров, капелл, выставочных помещений и зданий академии и художественных школ – в руки самих мастеров искусства... 3. Всеобщее художественное образование, ибо мы верим, что основы грядущего свободного искусства могут выйти только из недр демократической России, до сего времени лишь алкавшей хлеба искусства. 4. Немедленная, наряду с продовольственными, реквизиция всех под спудом лежащих эстетических запасов для справедливого и равномерного использования всей России. (Цит. по: Катанян 1985: 143)

Заслуживают внимания в этом документе три момента – руководящая роль «пролетариев духа», призывающих «пролетариев фабрик и земель» к третьей, последней революции; соответствующая лексика, определяющая характер грядущего свободного искусства («материальные средства искусства», «мастера искусства», «эстетические запасы»); и, наконец, нарочито анархистский характер всего манифеста. Выводы из этого документа были сделаны как анархистами, включившими «Газету футуристов» в список анархистских органов, так и большевиками, вовсе не собиравшимися отделять искусство от государства: 12 апреля 1918 года чекисты совершили налет на штаб-квартиру анархистов на Малой Дмитровке, а еще через два дня было закрыто «Кафе поэтов» и запрещено дальнейшее издание футуристической газеты¹⁶⁵.

Футуристам пришлось самоопределиться. Через несколько дней после заключительного вечера в «Кафе поэтов» 14 апреля 1918 года, на котором А. В. Лучанарский подверг футуристов резкой критике, выделив из их рядов Маяковского, чья «искренность может увлечь массы и придать футуризму оттенок народности» (Катанян 1985: 144), Давид Бурлюк поспешно уехал из Москвы на Дальний Восток, а затем в Японию и Америку. Маяковский, которому Луначарский в лекции «Новое искусство и его пути» 23 мая 1918 года еще раз открыто предложил сотрудничество, выбрал другой путь. Он был приглашен к руководству Литературным отделом журнала Комиссариата народного просвещения, принимал участие в работе Театрального отдела Наркомпроса и редакции газеты «Искусство Коммуны». Это «врастание» в большевистские структуры потребовало от поэта определенных разъяснительных шагов по поводу своей прошлой деятельности и одновременно

¹⁶⁵ Об анархизме как элементе авангардной парадигмы см. Гурьянова 2000.

заявку на развитие будущих отношений с властью. Такого рода документом стала «Мистерия-буфф».

Луначарский характеризовал «Мистирию» как «веселое символическое путешествие рабочего класса, после революционного потопа постепенно освобождающегося от своих паразитов, через рай и ад в землю обетованную, которая оказывается нашей же грешной землей, только омытой революционным потоком, и на которой все „товарищи вещи“ ждут с нетерпением своего брата – трудящегося человека» (Катанян 1985: 154). Конфликт человека и вещи трактуется в мистерии как феномен классовой борьбы, теряя присущий для более ранних произведений онтологический характер: трагедия перерастает в буфф, а «восстание вещей» становится подозрительно похожей на бунт предметов домашнего обихода в сказке Чуковского «Федорино горе». Даже книга, первоначально забытая в общем энтузиазме, затем «становится в почтительно разомкнутый круг» («Мистерия-буфф» // 2, 139)¹⁶⁶.

Проблема вещественности, телесности книги и, соответственно, вопрос о реальном производственном труде писателя стали основой творческой самоидентификации Маяковского. В уже цитированном стихотворении «Поэт рабочий» (2, 18) Маяковский, задаваясь вопросом «Кто выше – поэт / или технику», приходит к выводу, что труд поэта отличается от труда рабочего лишь объектом своего приложения:

Знаю –
не любите праздных фраз вы.
Рубите дуб – работать дабы.
А мы
не деревообделочники разве?
Голов людских обдeldываем дубы.
Конечно,
почтенная вещь – рыбачить.
Вытащить сеть.
В сетях осетры б!
Но труд поэтов – почтенный паче –
Людей живых ловить, а не рыб¹⁶⁷.

Проблематика творчества описывается Маяковским в том же ключе: адресат поэтического труда – «голов людских дубы», инструментарий – «рашпиль языка» (там же)¹⁶⁸. И неудивительно, что в заключение поэт приходит к выво-

¹⁶⁶ См. главу 4.2. («Фуруристический апокалипсис и детская литература»).

¹⁶⁷ Обратим внимание на очевидную новозаветную параллель с «ловцами душ человеческих». Об интертекстуальном фоне у Маяковского см. Кацис 2000.

¹⁶⁸ О конфигурации восприятия в левом искусстве 1920-х гг. и связанным с этим дискурсом насилия см. главу 8.3. («„Строение вещей“ Сергея Эйзенштейна»).

ду об идентичности не только функций, но и сущности «пролетариев тела и духа» («Мы равные. / Товарищи в рабочей массе» // 2, 19).

С этого момента ориентиры поэтики Маяковского качественно меняются. Объектом творческой интенции становится не вещь, а факт¹⁶⁹. Художник признает правду текущего момента как единственно достоверную данность и принимает на себя роль свидетеля происходящего, тем самым включаясь в активную работу коммунистического строительства. Провозглашенное Маяковским равенство «пролетариев тела и духа» развивается им как в теории (например, в выступлениях на диспутах «Поэзия и революция» и «Поэзия – обрабатывающая промышленность», где Маяковский говорит о соответствии «понятия искусства – понятию труда» и о «теории и практике обработанных слов»)¹⁷⁰, так и на практике: с октября 1919 по февраль 1922 года Маяковский активно участвует в работе «Окон сатиры РОСТА», в 1921-1922 годах – в Агиткомиссии по борьбе с голодом при Главполитпросвете, с октября 1923 года – в рекламе изделий Моссельпрома, Резинотреста и других предприятий. Работниками Первого Театра РСФСР Маяковский 1 июля 1921 года провозглашается «героем труда» (Катанян 1985: 211).

Сам поэт постоянно подчеркивает необходимость утилизации «поэтических вещей». Так, на «Вечере всех поэтических школ и групп» в Политехническом музее 17 октября 1921 года Маяковский заявляет, «что считает сегодняшний вечер пустой тратой времени, в то время как в стране разруха, фабрики стоят, и что лучше было бы создать еще один агитпункт (агитационный пункт), чем устраивать этот вечер» (Катанян 1985: 217). В стихотворении «Приказ № 2 армии искусств», опубликованном в апреле 1922 года в журнале «Вещь», Маяковский фактически цитирует сам себя, однако в гораздо более узком смысле: «криворотый мятеж» вещей во имя новых имен в трагедии «Владимир Маяковский» (2, 87-88) трансформируется здесь в призыв к восстановлению народного хозяйства:

Мастера,
а не длинноволосые проповедники,
нужны сейчас нам!
Слушайте!
Паровозы стонут,
Дует в щели и в пол:
«Дайте уголь с Дону!
Слесарей,
Механиков в депо!»

У каждой реки на истоке,
лежа с дырой в боку,

¹⁶⁹ См. стихотворение «Потрясающие факты» (1919).

¹⁷⁰ Цит. по: Катанян 1985: 192-193.

пароходы провыли доки:
 «Дайте нефть из Баку!»
 Пока канителю, спорим,
 смысл сокровенный ища,
 «Дайте нам новые формы!» –
 несется вопль по вещам.

То, что в творчестве Маяковского назревает серьезный конфликт, не в последнюю очередь связанный со всё большей прагматизацией его поэтической установки, заметил в 1923 году Юрий Тынянов. В рецензии, опубликованной в четвертом номере «Русского современника» за 1923 год, он пишет о том, что Маяковский в поэме «Про это» «перекликается с „Флейтой-позвоночник“, со своими ранними стихами, подводит итог, в ней же он пытается сдвинуть олицетворенный быт, снова взять прицел слова на вещь, но с фальцета сойти трудно, и чем глубже вырытая в поэзии колея, тем труднее добиться, чтобы колесо не вертелось на месте. [...] Его рекламы для Моссельпрома, лукаво мотивированные, как участие в производстве, это отход за подкреплением. Когда канон начинает угнетать поэта, поэт бежит со своим мастерством в быт [...]. Оплодотворит ли Маяковского хладнокровный Моссельпром, как когда-то оплодотворил его пылкий плакат Роста?» (Цит. по: Катанян 1985: 248-249).

В рекламе Маяковский действительно видел для себя определенное прибежище. В статье 1923 года «Агитация и реклама» он пишет: «Реклама – это имя вещи. Как хороший художник создает себе имя, так создает себе имя и вещь» (12, 58). Тем самым вещь полностью переводится в утилитарную сферу, и проблема соотношения вещи и имени трактуется как необходимость товарного ярлыка.

Сам поэт осознает свое творчество всё еще в рамках футуристической проблематики, однако действительность решительно противится этому. При внешнем слиянии группы футуристов с большевистской партией, зафиксированном в создании в январе 1921 года группы «комфутгов», власть решительно отвергает всё, содержащее имя и дух футуризма. Единственной удавшейся акцией Маяковского в этом направлении можно считать издание Революционной хрестоматии футуристов «Ржаное слово»¹⁷¹, осуществлен-

¹⁷¹ Отметим каламбурность заглавия – контаминацию «рожь» и «ржать». И если первое значение перекликается с предметной парадигмой (ср. наблюдение М. Гаспарова: «Отношение Маяковского к предмету — это установка на вещественность, материальность, конкретность изображаемого мира („Нам надоели небесные сласти — хлебище дай жрать ржаной! Нам надоели бумажные страсти — дайте жить с живой женой! “)» // Гаспаров 1995: 363), то второе более амбивалентно: «В дряхлую спину хохочут и ржут канделябрь» («Облако в птанах» // 1, 176). Истоки каламбурной игры с глаголом *ржать* см. у К. Батюшкова (в свою очередь цитирующего С. Боброва): «Где роцца ржуца ружий ржот»

ное издательством ИМО в конце 1918 года. Из заявленного поэтом 10 февраля 1919 года списка дальнейшего выпуска футуристической литературы, в который входили в том числе книги Хлебникова, Каменского, а также сборники по практике и теории футуризма, разрешение удалось получить лишь на сборник «Поэтика (сборник по теории поэтического языка)». В июле 1919 года срывается выпуск сборника «Искусство коммуны». Поэма Маяковского «150 000 000» не выходит в печать восемь месяцев и публикуется в итоге в апреле 1921 года без фамилии автора, что отчасти искупали первые строки: «150 000 000 – мастера этой поэмы имя» (2, 113). Известен крайне негативный отклик Ленина на поэму: «Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность!» и соответствующая записка М. Н. Покровскому: «Г. Покровский! Паки и паки прошу Вас помочь в борьбе с футуризмом» (Катанян 1985: 203).

Футуризм вынужденно претерпевал существенные метаморфозы. Из программы в четырех частях, заявленной в «Пощечине общественному вкусу», к 1922 году осталась лишь одна часть – «работа поэта над художественным словом»¹⁷², однако цель этой работы изменила свой знак на противоположный: призыв Маяковского 1915 года «Смять мороженницу всяческих канонов делающую лед из вдохновения» («Капля дегтя» // 1, 350) сменяется программным призывом 1923 года «за утверждение тенденциозного реализма, основанного на использовании технических приемов всех революционных художественных школ»¹⁷³. А. В. Луначарский, еще недавно «высеченный за футуризм» Лениным, после выхода в свет 29 марта 1923 года первого номера журнала «ЛЕФ» с удовлетворением отметил окончательную перемену внутреннего смысла футуризма, заключающуюся в том, что Маяковский и другие «от культа формы, который прежде составлял самую сущность футуризма, перешли к более практическому, утилитарному творчеству, цель которого они усматривают в агитации и пропаганде коммунистических идей»¹⁷⁴.

В трех передовых статьях, написанных Маяковским для первого номера ЛЕФа, находит свое воплощение не только теоретическая программа «фактовиков» и «производственников», но и окончательное закрепление взглядов Маяковского на произведение искусства как «вещь» и на творчество как «мастерство». В статье «За что борется ЛЕФ?» он пишет: «Мы верим – правильностью нашей агитации, силой делаемых вещей мы докажем: мы на верном пути в грядущее» (12, 44); в статье «В кого вгрызается ЛЕФ?» – «Мы будем бить [...] тех, кто проповедует внеклассовое, нечеловеческое искусство; тех,

(«Видение на берегах Леть» (1809) // Батюшков 1964: 99). Об амбивалентности использования глагола *ржать* у Маяковского см. Супрун 1995: 98.

¹⁷² Доклад Маяковского «Чистка современной поэзии» (1922) (Цит. по: Катанян 1985: 223).

¹⁷³ План издания журнала «ЛЕФ», поданный в Агитотдел ЦК РКП(б) (Цит. по: Катанян 1985: 239).

¹⁷⁴ Луначарский А. Об А. Н. Островском и по поводу его // Известия. 11 апреля 1923 (Цит. по: Катанян 1985: 246).

кто подменяет диалектику художественного труда метафизикой пророчества и жречества» (12, 46); в статье «Кого предостерегает ЛЕФ?» – «Только в мастерстве – право откинуть старье» (12, 49).

Из вышесказанного можно вывести и обратное утверждение: с начала двадцатых годов понятие о вещи у Маяковского постепенно сужается в сторону значения «объект творчества». Единство слова и вещи – то, что в его дореволюционном творчестве было фактом языка, – теперь перешло во внеязыковую сферу и стало идеологической установкой. Начало этому было заложено сразу после революции, когда, например, на афише «Великого праздника футуризма» в Политехническом музее 2 (15) февраля 1918 года значилось: «Маяковский. „Человек“. Вещь» (Катанян 1985: 140). Установка левовцев на «сделанность» произведения искусства, на такую организацию материала, которая максимально способствует утилизации вещи, несомненно, утвердила Маяковского в выборе дальнейшей творческой платформы. Так, сборник произведений Маяковского, предоставленный им берлинскому издательству «Накануне» в июле 1923 года, назывался «Вещи этого года». 26 ноября 1926 года Маяковский читает в Ростове доклад на тему «Я и мои вещи. Отчетный разговор за 15 лет», а за несколько месяцев до этого выходит программная статья «Как делать стихи», в которой прагматический подход к художественному творчеству выражен с максимальной радикальностью.

Такое принципиальное «овеществление» литературного произведения у Маяковского не случайно. Для теоретиков ЛЕФа стихотворение и любой предмет были явлениями одного порядка – вещами, которым должно быть найдено оптимальное утилитарное применение. Поэтому в центр новой «производственной» поэтики встала проблемы «сделанности» литературной вещи и производственного мастерства писателя.

В своей основе эта тема была заявлена еще в 1914 году группой художников «Сделанные картины», идеологом которой был Павел Филонов. В манифесте «Документальные тексты» говорилось:

Цель наша – работать картины и рисунки, сделанные со всей прелестью упорной работы, так как мы знаем, что самое ценное в картине и рисунке – это могучая работа человека над вещью, в которой он выявляет себя и свою бессмертную душу. [...] Завоевателем откровений и тайн искусства сделаться нельзя, не быв чернорабочим искусства. Откровение выявляется долголетней упорной работой, [...] а рабочих у нас нет в то время, как нужны полчища чернорабочих искусства для того, чтобы на их костях один, двое дали бессмертные вещи. (Филонов 1990: 70-71)

С этим текстом Маяковский был, скорее всего, знаком – именно в 1914 году Филонов был особенно близок к кубофутуристам. Он иллюстрирует сборник «Рыкающий Парнас», в котором печатается «Нате!» Маяковского,

пишет портрет Хлебникова. Сходство этого манифеста с позднейшими декларациями Маяковского несомненно. Ср. филоновское: «Давно уже громадно-равноценное картине значение рисунка утеряно [...], рисунок должен быть громаден как таковой – не слуга живописи, не слуга графики. Мы восстанавливаем права рисунка» (Филонов 1990: 70) – и маяковское «только производственное отношение поставит в ряд различные виды литературного труда: и стих и рабкоровскую заметку» («Как делать стихи» // 12, 117); филоновское «работать картины» (Филонов 1990: 70) – маяковское «работать вещь» (12, 113); филоновское «чернорабочий искусства» (Филонов 1990: 71) – маяковское «ассенизатор и водовоз, / революцией мобилизованный и призванный» («Во весь голос» // 10, 279). Оба художника осознают свое отношение к объекту творчества как отношение «мастер – вещь».

Несомненно также и другое – расхождение Филонова и Маяковского в понимании цели творческой деятельности. В статье «Как делать стихи?» Маяковский пишет: «Нельзя придавать выделке, так называемой технической обработке, самодовлеющую ценность. Но именно эта выделка делает поэтическое произведение годным к употреблению» (12, 117). Для Филонова понятие искусства самодостаточно – произведение искусства становится «бессмертной вещью» за счет самоотверженной работы «маленькой и передовой кучки упорных рабочих – завоевателей живописи и рисунка» (Филонов 1990: 71). Для Маяковского левовского и постлевовского периода «поэзия начинается там, где есть тенденция» («Как делать стихи» // 12, 86); то бескорыстное и заинтересованное отношение к вещи, которое мы встречаем в его раннем творчестве – «А может быть, вещи надо любить? / Может быть, у вещей душа другая?» («Владимир Маяковский» // 1,161), – уходит в прошлое. Вещь, принадлежавшая ранее к идеальной сфере бытия, частица мира, равная человеку в правах, перемещается в материальную сферу, становится объектом тенденциозной утилизации. Та революция духа, о которой мечтал Маяковский, которая должна была освободить вещи из плена мертвых имен, оказалась всего лишь распределителем социальных заказов: вещи Маяковского отныне находят свои имена в рекламе, а применение – в фактографических очерках ЛЕФа. Маяковский призывает «во имя поднятия поэтической квалификации, во имя расцвета поэзии в будущем [...] бросить выделение этого самого легкого дела из остальных видов человеческого труда» («Как делать стихи» // 12, 84), уравнивая тем самым «литературную вещь» в правах с любым объектом материальной действительности. Бытие вещи управляется фактом, и вещь становится зависимой в своем существовании от утилитарного намерения человека. Будучи последовательным в своем выделении вещи как сущностной единицы мира, Маяковский теряет заинтересованность в обнаружении подлинного бытия вещи, изменив творческую установку от футуристического «самовитого слова» к «меди проповеди» и «ста томам своих

партийных книжек». Однако, по наблюдению Хайдеггера, «für die Ankunft des Dinges als Ding vermag ein bloßer Wechsel der Einstellung nicht [...]. Nie auch kommen Dinge als Dinge dadurch, daß wir vor den Gegenständen nur ausweichen und vormalige alte Gegenstände erinnern, die vielleicht einmal unterwegs waren, Dinge zu werden und gar als Dinge anzuwesen» (Heidegger 1967: 180).

7. Вещь – конструкция – материал: Владимир Татлин

Имя Владимира Евграфовича Татлина обычно ставится первым в ряду художников, заложивших основы «прикладных искусств». Так, в ряду «пионеров советского дизайна» С. Хан-Магомедов (1995: 13) на первое место ставит именно Татлина, а Жан-Клод Маркаде пишет, что Татлин «воплощал собой образцовый тип средневекового мастера», «был техник, объединяющий в своей работе несколько дисциплин» (Маркаде 1993: 283, 289).

Основанием для такой точки зрения служит в первую очередь то, что Татлин сам охотно инсценировал себя как техника, для которого мастерство было единственным оправданием творчества. По воспоминаниям Н. Пунина, на разговоры о «чистом искусстве» Татлин реагировал следующим образом: «Никакого искусства, пошлите искусство к ебени матери, всё искусство – искусный, вот и всё» (Пунин 2000: 135).

Однако тот же Пунин предостерегал от слишком буквального понимания татлинского девиза «Через раскрытие материала – к новой вещи»¹⁷⁵. В статье «Обзор новых течений в искусстве Петербурга» он писал:

Новая вещь и вообще вещь с некоторых пор стала фетишем нашей художественной молодежи; в этом отношении многими допущены невероятные преувеличения: слова и работы Татлина поняты, как какая-то система индустриализма, как современная форма прикладничества. Для такого понимания Татлина у меня нет данных; „вещь“, насколько я понимаю, есть только форма новой утилитарности и в новом искусстве занимает то же место, какое предмет занимал в старом. (Пунин 1994: 57)

Особенно важным в этой реплике Пунина представляется следующее: для адекватного понимания роли Татлина в искусстве необходим анализ его «слов» и «работ» в их совокупности, а понятия «вещь», «предмет», «материал», «утилитарность» требуют осознания в индивидуальном контексте словоупотребления и творческой деятельности Татлина. В противном случае так и останется непонятой одна из главных проблем его наследия – почему проектами «искусного» Татлина были исключительно «антивещи»¹⁷⁶: прозодежда, которую было невозможно носить на производстве, консольный стул, на котором было неудобно сидеть, 400-метровое здание правительства III Интернационала, которое К. Миклашевский назвал «оранжереей для выращивания ананасов» (Миклашевский 1924: 65), и, наконец, «Летатлин», который так никогда и не поднялся в воздух.

¹⁷⁵ Этот лозунг, наряду с фразой «Ставим глаз под контроль осозания», открывал составленный Татлиным список его работ, приложенный к монографии Пунина «Татлин (Против кубизма)» (см. Пунин 1994: 114).

¹⁷⁶ Об «антивещах» Татлина см. Боулат 1993: 409-417; Гройс 1993.

7.1. Беспредметный предмет

Ставим глаз под контроль осязания.

В. Татлин¹⁷⁷

В одной из первых монографий о художнике – «Татлин (Против кубизма)» – Николай Пунин формулирует закон развития изобразительных искусств, названный им совместно с Л. Бруни «формулой нагружения» (Пунин 1994: 34). Согласно Пунину, в живописи происходит постоянное наращение «живых и реальных пространственных отношений», которое в искусстве XX века можно описать следующим образом: $D/D1 > C/C1 > B/B1 > A/A1$, где А есть импрессионизм, В – экспрессионизм, С – кубизм и D – тип живописного рельефа (см. Пунин 1994: 36). Отношения внутри каждого течения демонстрируют силовое натяжение их сущностей: так, в импрессионизме это натяжение представляет из себя отношение спектра (А) к силе света (А1), в экспрессионизме – качества света (В) к композиции форм (В1), в кубизме – фактуры (С) к последовательной композиции (С1) и в живописном рельефе – материала (D) к реальному пространству (D1). По утверждению Пунина, именно четвертый тип творчества являет собой путь к реальному искусству: только «после того, как материал утверджен в качестве объективно данной реальности, а исследование ведется в реально-данном пространстве, мы оказываемся достаточно приближенными к реальному миру, наполненному конкретными предметами» (Пунин 1994: 40).

Татлин целиком и сознательно проделал весь описанный Пуниным путь. Этапы его творческой биографии демонстрируют не просто «смену веж», но последовательное преодоление каждого исчерпанного этапа творчества.

Подобно многим деятелям русского авангарда, Татлин начинал с импрессионистической живописи: обучаясь в Пензенском художественном училище, он, по-видимому, был ориентирован в первую очередь на технику работы с цветом, дающую возможность передавать на холсте световую дифференциацию изображаемых объектов. Характерно, что в этот период частым объектом живописи Татлина являются цветы¹⁷⁸. Познакомившись в 1908 году с Михаилом Ларионовым, Татлин затем принимает участие в ряде выставок, организованных салоном «Золотое руно», обществами «Ослиный хвост» и «Союз молодежи». Но если работы, выставленные на третьей выставке «Золотого руна», еще демонстрируют известную тягу Татлина к импрессионистической технике, то летом 1910 года происходит решительный перелом:

¹⁷⁷ Цит. по: Пунин 1994: 114.

¹⁷⁸ Наиболее полный на сегодняшний день список произведений В. Татлина, составленный для каталога ретроспективы художника 1993-1994 гг. в Германии и России, приводит среди 19-ти известных на сегодняшний день картин следующие работы: «Гвоздика», «Цветы пижмы», «Огород», «Ноготки», «Листья ландышей в кувшине».

он едет на юг, в Тираспольскую область, активно работает вместе с Ларионовым, а осенью 1910 года отдает ряд своих работ на 2-й международный салон В. Издебского в Одессе, где вместе с его «Рыбаками» впервые выставляются работы М. Ларионова и Н. Гончаровой, составившие позднее стержень будущего «Бубнового валета».

«Разноцветный Бэдлам», «убожество и глумление», «конвульсия свихнувшейся мысли» (Крусанов 1996: 40) – так встретила критика переход художников от уже ставших привычными постимпрессионистических штудий к экспрессивной поэтике неопримитивизма. «Какой-то самум искривленных тел, перекошенных лиц, издевательства в красках, то необузданно смелых, то удручающих своей однотонностью. Невиданные пейзажи, невозможные ракурсы, подхлеснутые нежеланием считаться с рисунком» (Крусанов 1996: 40) – этот отзыв «Санкт-Петербургских новостей» почти дословно повторяет реакцию берлинских газет на первые выставки немецких экспрессионистов. Источники нового течения были, однако, чисто русские – вывеска и лубок, а также традиции русской иконописи. У каждого из «бубновых валетов» был свой канал «подключения» к народной традиции: у Ларионова – солдатский быт, у Гончаровой – крестьянство, у Татлина – матросы и рыбаки. Однако, несмотря на сходство самого мифа, пути его раскрытия у каждого художника были разными.

Д. Сарабьянов (1993: 375) отметил, что главным для Татлина уже в импрессионистический период был конструктивный элемент, располагающий предмет на пути главных силовых линий. Экспрессивный метод неопримитивизма позволяет Татлину сделать этот эффект из подсобного средства живописи ее героем. Разница особенно заметна при сравнении работ Татлина с картинами Малевича того же периода. Если в «Женщине с ведрами и ребенком» (1912)¹⁷⁹ Малевич использует полукруглые серповидные линии для деления плоскости картины на цветовые сегменты, маркируя тем самым переходы пространственных слоев, то для Татлина эти же линии (как, например, в «Продавце рыб», 1911¹⁸⁰) играют конструктивную роль линий силового натяжения, составляющих одновременно и сюжетный стержень картины – базарную круговерть вокруг рыбного лотка. В тушевом рисунке «Рыбак» (1912) подобная же линия является одновременно и удочкой на плече рыбака, и динамическим вектором, определяющим направление раскручивающейся спирали¹⁸¹, по которой вокруг незадачливого рыбака танцуют не пойманные им рыбы. Позднее эта же кривая станет конструктивной несущей опорой

¹⁷⁹ Malewitsch 1995: 109 (Kat. 47).

¹⁸⁰ Татлин 1995, илл. 12, кат. 67.

¹⁸¹ См. Татлин 1995 (Илл. 13, кат. 57). О спирали как основной формообразующей составляющей эстетики Татлина см. Флакер 2003.

Памятника III Интернационала, а Хубертус Гаснер (1993) назовет эту линию «основной органической формой» в работах Татлина.

В отличие от многих художников, для которых неопримитивизм, а позднее и кубизм явились аналитическим средством познания пространства, для Татлина это была скорее ступень на пути единого синтетического метода. Он идет в направлении создания такого пространства, в котором цвет, фактура холста и краски, линия и штрих, а также тематический замысел находятся в нерасторжимом единстве, представляя из себя целостную живописную вещь. Развитие художественного метода Татлина можно уподобить полету космической ракеты, когда определенные отработанные ступени, необходимые для старта, отбрасываются прочь, оставляя в итоге центральный комплекс, доставляющий груз к желанной цели. За первые пять лет на арене русского искусства Татлин «отработал» лирический сюжет и цветовую композицию. На очереди была станковая живопись «как класс».

После скандальной выставки «Бубнового валета» в Москве к Татлину приходит признание. В 1911 году он оформляет в петербургском Литературно-художественном кружке народную драму «Царь Максемьян и его непокорный сын Адольфа», а в 1912 году работает совместно с Н. Гончаровой, М. Ларионовым и Н. Роговиным над изданием сборника В. Хлебникова и А. Крученых «Мирсконца». Работы Татлина этого периода, дошедшие до нас, демонстрируют его продолжающееся увлечение «народной» тематикой, а картина «Матрос (Автопортрет)» (1911) послужила даже источником легенды о его службе на миноносце «Стережущий», хотя Татлин вообще не отбывал воинской повинности¹⁸².

В 1912 году происходит болезненный для Татлина разрыв с Ларионовым, причины которого были как личного, так и творческого характера¹⁸³. Ларионов идет дальше по пути к беспредметному искусству, опубликовав в 1913 году брошюру «Лучизм»; в ней он провозглашает «отрицание форм в живописи как существующих помимо изображения в глазу» во имя передачи «бесконечного и вневременного» (Ковтун 1999: 11). Брошюру Ларионова, равно как его статью «Лучистая живопись» в сборнике «Ослиный хвост и мишень» (1913), можно считать первыми декларациями беспредметности в живописи – знаменитый «нуль форм» Малевича относится к более позднему периоду «Последней футуристической выставки 0,10» (декабрь 1915), на которой был выставлен «Черный квадрат»¹⁸⁴.

¹⁸² О мистификациях в биографии Татлина, многие из которых своим жизнетворческим характером напоминают описанный нами случай А. Ремизова, см. Стригалева 1993.

¹⁸³ О взаимовлияниях Татлина, Ларионова и Гончаровой см. Ковалев 1993; Дуксина 2001.

¹⁸⁴ Не касаясь сложного вопроса о первенстве, приведем мнение А. Иньшакова о различии подходов Ларионова и Малевича в интересующем нас аспекте: «Разрушив старый, вещный мир, именно с „Черного квадрата“ начинал Малевич свое движение в беспредметность. Живопись при этом оказывалась уже и как бы не нужной. [...] После создания

Задачи Татлина были качественно иными. В 1913 году он принимает участие в работе кубистического кружка, организованного в Москве в студии на Остоженке приехавшими из Парижа Н. Удальцовой и Л. Поповой. Эскизы декораций Татлина к опере «Жизнь за царя», выставленные в конце 1913 года на выставке общества «Союз молодежи», демонстрируют кардинальную смену установок по отношению к пространству и живописной фактуре. Если в эскизах к «Царю Максемьяну» главным героем является яркий цветовой контраст и экспрессивная «взрывная» композиция¹⁸⁵, то здесь на смену им приходит рациональное конструктивное оформление сценических объемов. В костюмах представлены два, максимум три чистых цветовых тона, органично вписывающихся в столь же лаконичную гамму задников сцены. В эскизах «Спасские ворота» еще видно увлечение Татлина народным орнаментом, но в большинстве декораций, и особенно в эскизах «Село Домнино» и «Морская бухта» бросается в глаза кубистическое расчленение объемов на плоскости, попытка включить временной компонент в пространственное решение.

В живописных работах Татлина этого периода также видно изменение отношения к живописному материалу. В картине «Портрет художника (Автопортрет)» особенно показательна демифологизация объекта – Татлина интересен здесь живописный, а не драматический сюжет. В картине присутствуют отныне только объект и фон – живописные элементы участвуют в композиции на правах «вещи и ее окрестностей» (Я. Друскин). Поставив в ряд несколько работ, написанных на протяжении 1913 года, можно видеть, как последовательно Татлин расчищает пространство картины от внеживописных элементов. Что особенно важно, пространство Татлина даже в самых «кубистических» его работах никогда не теряет своей реальности. Магдалена Дабровски отмечала, что «если кубизм сосредоточил свое внимание преимущественно на создании изображений, на передаче объема с помощью расчлененных плоскостей в границах пространства изображения, то интерес Татлина в основе своей был обращен на само пространство» (Дабровски 2003: 359). В «Женщине, кормящей грудью ребенка» и «Мадонне» (обе 1913) Татлин идет по пути «вращения» объекта в живописное пространство. Предмет изображения служит здесь средством расширения объема картины, причем в первом случае эта объемность восприятия достигается в основном

супрематизма живопись как искусство оказывается для Малевича уже превзойденной, „снятой“, а, значит, и недостаточной. [...] Для Ларионова очень важна красота земных вещей, он не хочет ее лишиться и потому останавливается у опасной черты. [...] Малевич же решительно преодолевает эту преграду: разбивая всё вещественное, он действительно выходит за 0-1» (Иньшаков 2001: 18-19). О разрыве Малевича с Ларионовым в 1913 г. см. Харджиев 1976: 88; об их взаимовлиянии – Маркаде 2001; о роли выставки «0,10» в противостоянии Малевича и Татлина – Voersma 1994.

¹⁸⁵ О проблеме «кубизм и экспрессионизм» см. Вакар 2003.

работой с цветом, а во второй – со светом (отбрасывание изображенными плоскостями теней различной степени насыщенности на фон).

Описываемое последовательное движение Татлина через кубизм к беспредметности было особого рода¹⁸⁶. Ученик Малевича Лев Юдин позднее разделял нонфигуративное искусство на две ветви – приверженцев Кандинского, стремящихся «переживать», и последователей Малевича, предпочитавших «строить»¹⁸⁷. Татлин в этом ряду хотел «видеть» и шел своим путем к искусству по ту сторону всевозможных -измов. Не случайно Велимир Хлебников в статье «Открытие художественной галереи» (1918) утверждал, что в искусстве будущего «на стенах будет место лучизму Ларионова, беспредметной живописи Малевича и татлинизму Татлина» (Хлебников 2005: 6/148).

В 1913 году Татлин вслед за Ларионовым переходит к практике беспредметного искусства. С этого же времени начинается расхождение и знаменитая вражда двух «титанов» русского авангарда – Казимира Малевича и Владимира Татлина. Их взаимная ненависть зафиксирована во всех важнейших источниках по истории русского авангарда и интерпретирована со всевозможных сторон. Так, Н. Харджиев вспоминал:

Они никак не могли поделить корону. Они оба были кандидатами на место директора Института художественной культуры. Малевич сказал: „Будь ты директором“. Татлин: „Ну, если ты предлагаешь, то тут что-то неладное“. И отказался, хотя сам очень хотел быть там директором. Там всегда была распря, пока тот не уехал в Киев. Когда Малевич умер, его тело привезли кремировать в Москву. Татлин все-таки пошел посмотреть на мертвого. Посмотрел и сказал: „Притворяется“. (Харджиев 1997: 365)

Кроме «дележа короны», были и другие, гораздо более важные глубокие причины их несовместимости. Известно, что в 1913 году художники еще работали параллельно в студии на Остоженке над «кубистическими» рисунками. Сохранился один из таких рисунков Татлина, на котором рукой Малевича была сделана надпись: «Рисунок Татлина. Брал уроки кубизма у меня. К. М.» (Стригалев 1995: 18). Неизвестно, кто у кого «брал уроки» – очевидно лишь то, что после возвращения Татлина из поездки в Германию и Францию всякому сотрудничеству приходит конец. По словам самого Малевича, Татлин известил его о конце ученичества после завершения первого контррельефа¹⁸⁸.

¹⁸⁶ См. анализ генезиса художественного мира Татлина от примитивизма к материальной культуре у С. Киаер (2008).

¹⁸⁷ См. Ковтун 1999: 12.

¹⁸⁸ См. Харджиев 1976: 88.

Не останавливаясь подробно на тщательно разработанной самим Малевичем и неоднократно описанной исследователями концепции беспредметности, проследим расхождение обоих мастеров в их отношении к вещи¹⁸⁹. В двух программных текстах 1915 года¹⁹⁰, объявляя переход «к Супрематизму – к новому живописному реализму, беспредметному творчеству», Малевич провозглашает примат «живописных форм» над «формой природы». Его программа сводится к следующим пунктам:

1. «Живопись была эстетической стороной вещи, но она никогда не была самобытна и самоцельна». Футуристическое воскрешение вещи Малевич видит возможным только в «реализме самоцельной живописи», освобожденной от своей эстетической функции и направленной на познание чистых «живописных масс» (Малевич 1995а: 28-29). Не случайно знаковым жестом Малевича становится в буквальном смысле слова разрушение вещи: в 1915 году он разламывает деревянную этажерку и на получившихся досках пишет работы «Станция без остановки», «Туалетная шкатулка» и «Корова и скрипка». Последняя становится живописным манифестом февразма – движения, предшествовавшего супрематизму¹⁹¹.

2. «Творчество лишь там, где в картинах является форма, не берущая ничего созданного уже в природе» (Малевич 1995а: 29). Если искусство прошлого находит крупицы истины в уже созданных вещах, то живопись будущего оперирует «самосвойными» формами, лишенными какого бы то ни было значения вне самих себя.

3. «Кубофутуристы собрали все вещи на площадь, разбили их, но не сожгли. Очень жаль!» (Малевич 1995а: 29). Адепты современного искусства так или иначе пытались «воскресить» уже существующие вещи, что, по мнению Малевича, было «ненужной заботой». «Вещи, предметы в реальном мире – исчезли как дым для новой культуры», задача художника – «выйти из круга вещей, с кольца горизонта, в котором заключены художник и формы природы» (Малевич 1995b: 35).

Если Малевич призывал идти «через уничтожение вещи к чистой живописи» (Малевич 1995а: 32), то Татлин уничтожил живопись ради того, чтобы прийти к чистым вещам. После 1913 года он на долгое время рвет с живо-

¹⁸⁹ О расхождении Малевича и Татлина в 1914–1915 гг. см. Дуглас 1993; об антитезе супрематизм/конструктивизм см. Горячева 2003.

¹⁹⁰ «От кубизма к супрематизму» и его переработанный, более полный вариант «От кубизма и футуризма к супрематизму».

¹⁹¹ О датировках работ Малевича и его попытках «авторкоррекции» хронологии собственного творчества применительно к зарождению супрематизма см. Шатских 2009 (здесь: 17-25).

писью и выходит из двухмерной плоскости холста в пространство, создав свои знаменитые контррельефы. Основным пунктом его программы становится знаменитое «Через раскрытие материала – к новой вещи» – девиз, который через несколько лет подвергнет сомнению Пунин (возможно, не без «закадровой» инициативы Татлина).

Впервые контррельефы были выставлены Татлиным в Москве 10-14 мая 1914 года, через месяц после возвращения из зарубежной поездки. Сам Татлин охотно распространял мнение о том, что идея абстрактных полиматериальных объемных композиций пришла к нему во время посещения мастерской Пикассо, который в это время использовал похожую технику¹⁹². Необыкновенная скорость исполнения и внутренняя логичность появления подобных произведений подсказывают, что стратегия «выхода в пространство» вынашивалась Татлиным более длительное время. Свои произведения он сначала назвал «синтезостатичными композициями», затем «живописными рельефами»¹⁹³. Позднее, в зависимости от конструктивных особенностей композиций, Татлин классифицировал их как «угловые» и «центровые контррельефы», «угловые рельефы повышенного типа» и пр.

Контррельефы Татлина были новаторскими во всех отношениях. Во-первых, они были абсолютно самодостаточны: их форма, говоря языком Малевича, «не выражала ничего» и при этом была обоснованной конструктивно – это были беспредметные материальные композиции, содержанием которых было их конструктивное решение. Так, угловые контррельефы являлись материализацией линий силового натяжения – они действительно натягивались между стенами на металлических тросах. Во-вторых, они наглядно демонстрировали динамическое взаимодействие форм и плоскостей – при изменении силы натяжения или смещении корпуса центральной композиции контррельеф «провисал» или, наоборот, не входил в заданное пространство. В-третьих, это была материальная вещь, тот самый «подбор материалов», над которым Татлин работал еще в двухмерном живописном пространстве, и при этом вещь, лишенная всякой утилитарной и эстетической составляющей.

Анатолий Стригалева отметил важность открытия Татлина так: «Татлин посягнул на принципиальный прорыв границ искусства. Он „давал понять“, что объектом искусства и его материалом может быть „всё“» (Стригалева 1995: 28). Это «всё»¹⁹⁴ ставило дискуссию о вещи нового искусства на качественно

¹⁹² См. Rowell 1978.

¹⁹³ Показательна переключка в употреблении термина «рельеф» Татлиным с Малевичем, который писал в 1915 году: «Всякая живописная плоскость, превращенная в выпуклый живописный рельеф – есть искусственная скульптура, а всякий рельеф – выпуклость, превращенная в плоскость, есть живопись» (Малевич 1995b: 33).

¹⁹⁴ Характерная антитеза «всё» и «ничего» в русском авангарде была реализована во «всёчестве» И. Зданевича и творчестве «ничегоков» (Рюрик Рок и др.). Ср. также знаменитое «Всё» в конце многих произведений Д. Хармса (в смысле «конец», «дальше – ничего»).

иной уровень – Татлин не декларировал, не объяснял, ни призывал, а показывал те самые вещи, о которых писали критики и теоретики искусства. Эти вещи были вещественны, внеутилитарны, внеэстетичны и не обозначали ничего, кроме своего материального существования. Возможно, здесь и лежит основной корень вражды Татлина и Малевича – по сути дела, Татлин не делает ничего иного, как послушно выполняет указания Малевича:

Теперь нужно оформить тело и дать ему живой вид в реальной жизни. А это будет тогда, когда формы выйдут из живописных масс, т. е. возникнут так же, как возникли утилитарные формы. Такие формы не будут повторением живущих вещей в жизни, а будут сами живой вещью. (Малевич 1995b: 49)

Суть расхождений с Малевичем в этой связи можно сформулировать следующим образом: сами «формы» были для Татлина вторичным явлением, надстройкой. «Мы утверждаем первичность цвета (материала) и пространства (объема), во взаимодействии дающих форму», – писал, отчасти от лица Татлина, Н. Пунин (1994: 32). Зримое, «материальное» присутствие вещей Татлина в реальном пространстве было фактом гораздо более значимым, чем частный вопрос об их формах. Эти вещи снимали проблему беспредметного искусства, поскольку были воплощенным оксюмороном – это были беспредметные предметы. «Самосвойная» вещь нового искусства была рождена – оставалось решить, что с ней теперь делать.

7.2. Отказ от искусства: материал и конструкция

В „Вещи“ меня называли отцом конструктивизма. Им я не был никогда.

В. Татлин¹⁹⁵

Татлин был одним из многих художников, отождествивших социальные потрясения 1917 года в России с Революцией духа. В среде работников изобразительных искусств он играет столь же значимую роль, как Маяковский среди литераторов: председатель Левой федерации Профсоюза художников-живописцев, председатель Московской художественной коллегии Отдела ИЗО Наркомпроса, профессор-руководитель живописных мастерских в московских и петроградских Свободных мастерских (СВОМАС), заведующий отделом материальной культуры ГИНХУКа – это лишь неполный перечень руководящих должностей, которые занимал Татлин в первые годы советской власти.

¹⁹⁵ Цит. по: Гаснер 1993: 293.

Организационной работой Татлин занимался, конечно, не из любви к функционерству – для него это был лишь частный аспект общей организации искусств и жизни в целом. Редкий художник левого искусства того времени ограничивался в своей программе профессиональными рамками. Искусство должно было служить общему делу жизнестроения, стать одним из многих способов активного участия в преобразовании быта. Массовые акции в Петрограде 1918-1920 годов, оформление Витебска Казимиром Малевичем и членами УНОВИСа, уход многих художников в агитационное искусство «на злобу дня» – каждый принимал в «жизнестроении» участие, сообразное его возможностям, творческим установкам и готовности идти на компромисс.

По мнению Ханса-Петера Ризе, для Татлина «изначально единичный результат художественной деятельности фактически не имел никакого значения; его интересовало растворение каждой отдельной работы, как ее ни называть – произведением искусства, артефактом или дизайном, – в общем контексте, который определялся не историко-эстетическим, а общественным началом» (Ризе 2003: 442). Эта гипотеза объясняет многое – то, почему нам известны в основном замыслы Татлина, но не их воплощение, то, зачем Татлин с почти маниакальным упорством боролся за руководящие места, а также и общую перспективу развития Татлина как художника русского авангарда.

Одной из первых работ Татлина после революции стал проект Памятника III Интернационалу – знаменитая Башня. Характерно, что Татлин замышлял ее не как памятник, или, точнее сказать, не только как памятник, но как утилитарное сооружение, рассчитанное на бытовую эксплуатацию. В статье «Памятник III Интернационала», опубликованной отдельной брошюрой в 1920 году и с незначительными изменениями воспроизведенной в первом сввоенном выпуске журнала «Вещь», Н. Пунин описывал это здание следующим образом:

Проект представляет собой три больших стеклянных помещения, возведенных по сложной системе вертикальных стержней и спиралей. Помещения эти расположены одно над другим и заключены в различные гармонически связанные формы. Благодаря особого рода механизмам, они находятся в движении различных скоростей. Нижнее помещение (А), представляя по своей форме куб, движется вокруг своей оси со скоростью одного оборота в год и предназначено для целей законодательных. [...] Следующее помещение (В), в форме пирамиды, вращается по оси со скоростью одного полного оборота в месяц и предназначено для целей исполнительных. [...] Наконец верхний цилиндр (С), вращающийся со скоростью одного оборота в день, имеет в виду центры осведомительного характера [...]. Нет надобности указывать на широкие возможности оборудования и организации всех помещений; деталей проект не предусматривает, они могут быть обсуждены и выбраны при дальнейшей разработке памятника. (Пунин 1994: 18)

Одна из проблем интерпретации татлинского наследия заключается в том, что, в отличие от Малевича, Татлин фактически не писал теоретических текстов. Если для Малевича его работы являлись в значительной мере иллюстрацией его мировоззренческих и эстетических теорий, то Татлин был целиком сконцентрирован на материальном воплощении своих представлений о задачах и методах искусства. Такие его программные работы, как «Новый быт» (1923), «Проблема соотношения человека и вещи. Объявим войну комодам и буфетам» (1930), «Искусство в технику» (1932) и др., являются скорее листовками с пафосным изложением программных тезисов. Длительное время своеобразным «рупором» Татлина был Н. Пунин, изложивший в ряде текстов татлинскую концепцию материальной культуры.

Так, в статье «О памятниках» (1919), по сути пересказе беседы с Татлиным¹⁹⁶, Пунин пишет о монументальном искусстве как способе овеществления личности или события в скульптурном материале. Форму «реалистического овеществления личности» Пунин объявляет изжитой и призывает к «изобретению»¹⁹⁷ новой революционной формы, соединяющей в себе технические достижения с уже «изобретенными художественными формами»¹⁹⁸ (Пунин 1994: 14, 16). Такой формой в статье «Памятник III Интернационала» Пунин провозгласил татлинскую Башню как «международное событие в мире искусств», мотивировав это тем, что Башней «разрешается наиболее сложная проблема культуры: утилитарная форма является чистой творческой формой» (Пунин 1994: 20). Понимание Татлиным «утилитарности» было, однако, весьма далеко от той узкой «производственной» функции искусства, о которой писали несколько позже О. Брик, Б. Арватов, Д. Аркин и др. То, что экспертиза Наркомпроса подтверждает в конце 1919 года техническую возможность построения памятника, свидетельствует скорее о суггестивной силе идеи этого гигантского 400-метрового сооружения, чем о его прагматической обоснованности. Сохранился показательный анекдот о демонстрации Башни Ленину, приведенный в статье шведского реконструктора макета Башни Понтуса Хультена:

Части „Башни“ двигались, а когда демонстрация „Башни“ была завершена, из ее основания вылез мальчонка и Ленин сказал: „Как, это главный инженер?“ Так что можно предположить, что мальчик сидел в

¹⁹⁶ См. Пунин 1920.

¹⁹⁷ Дискурс изобретательства отсылает в данном случае к «Трубе марсиан» Хлебникова. Позднее Пунин писал в своих воспоминаниях «Квартира № 5» о том, как «летом на дверях моей дачной комнаты в Павловске была вывешена „Труба марсиан“» (Пунин 2000: 107).

¹⁹⁸ Под ними подразумеваются «простейшие» формы живописи кубизма, в качестве органической составляющей входящие в новую «агитационную вещь» – «кубы, цилиндры, конуса, сегменты, сферические поверхности, их отрезки и т. д.» (Пунин 1994: 16).

основании „Башни“ и приводил механизм в движение при помощи рычага. (Хультен 1993: 278)

Башня даже в макете была своеобразным гимном материалу, облеченному в форму конструкции. Не случайно Иван Пуни называл Башню «идеологическим абсурдом» – символическое значение этого памятника перевешивало всякую возможность его утилизации – и не случайно именно Башня стала символом советской «Культуры 1», олицетворяя ее в той же мере, в какой многие гигантские проекты Дворца Советов с ориентацией на сталинский «большой стиль» воплощали идущую на смену 20-м годам сталинскую «Культуру 2»¹⁹⁹. Характерно, что Башня так и осталась символом – все прижизненные макеты были утеряны, и до недавнего времени можно было лишь догадываться, чем была вызвана ее громкая слава. По сути, Башня осталась «вещью в себе», о чем остроумно писал Джон Боулт, перефразировав известный рассказ Д. Хармса:

Была одна краснорезная Башня, у которой не было боков и основания. У нее не было и скелета, поэтому краснорезной ее называли условно. Двигаться она не могла, так как у нее не было мотора. Движущихся частей тоже у нее не было. У нее не было даже стекла и металла. И каркаса у нее не было, и хребта у нее не было, и никаких внутренностей у нее не было. Ничего у нее не было! Так что непонятно, о чем идет речь. Уж лучше мы о ней не будем больше говорить. (Боулт 1993: 415)

Татлинские «вещи в себе» символизировали в первую очередь победу материала и конструкции над бытовым назначением вещи. В этом Татлин решительно и непримиримо разошелся с производственниками, для которых вещь являла собой прежде всего «идеологическую ценность» (Чужак 1923: 38). С тем, что задача революционного художника – «в действительном участии [...] в индустриальной культуре, – в безмерном расширении материалов и орудий его работы, – в производственном искусстве» (Аркин 1991: 17-18), Татлин был по существу согласен. И ориентация на материал, на его техническую обработку, и производственный подход к созданию вещей целиком и полностью вписывались в его программу. Разными были акценты. В производственном лозунге «Искусство [...] есть производство нужных классу и человечеству ценностей (вещей)» (Чужак 1923: 38) ударение стояло скорее на «ценностях», подчеркивая классовый характер подобного производства; в татлинском «Искусство не левое, не правое, а нужное»²⁰⁰ утилитарность про-

¹⁹⁹ См. различные проекты Б. Иофана и И. Жолтовского; подробнее о проектах Дворца Советов и о конфликте авангардной парадигмы с зарождающимся «большим стилем» см. Филюкова 1989, Clarke 1992.

²⁰⁰ Лозунг, висевший над татлинскими работами на Выставке петроградских художников всех направлений (1923).

тивопоставлялась классовому подходу. Пафос производственного искусства и пафос Татлина были направлены на разное: первый – на идею вещи (в реальности довольно отвлеченную), второй – на ее материальное осуществление. Поэтому Татлин резко отвергал идею производственного искусства в варианте Эренбурга/Лисицкого²⁰¹.

Это было основной причиной того, почему имя Татлина так редко упоминается в числе сотрудников московского Института Художественной культуры, в организации которого он принимал непосредственное участие. С уходом В. Кандинского и утверждением в 1921 году председателем института А. Родченко ИНХУК становится оплотом конструктивизма и производственности. В этом – еще один парадокс татлинской биографии: вдохновителю конструктивизма, первому русскому художнику, отказавшемуся от станковой живописи, создавшему проект первого «утилитарного» художественного произведения новой эпохи, не находится места среди «членов своей профессии». «Один из нас действительно стал избранным властью. Ужас для нас такая победа», – писал Родченко о Татлине в газете «Анархия» (1918), и несколькими годами позже под предлогом организации в петроградском МХК филиала ИНХУКа Татлину вежливо закрывают дорогу в Москву.

Елена Ракитина так отметила точку расхождения Татлина и Родченко: «Отец Татлина был инженером, строителем мостов. От него у Татлина любовь к изобретениям, к настоящим, хорошо сработанным вещам. Детство Родченко прошло в театре, где отец служил бутафором. Первый пейзаж в его жизни был нарисованной декорацией» (Ракитина 1993: 428). Если конструктивизм в качестве движения в искусстве создавал эстетические предметные модели, то Татлин в своем отказе от искусства стремился к реальным вещам. Возможно, то, что он так мало сделал практически, – свидетельство его малой заинтересованности в развитии достигнутого: потенции, заложенные в каждой вещи Татлина, разрабатывали другие. Татлина в его вещах интересовала лишь степень раскрытия материала.

²⁰¹ См. Пунин 1994: 112.

7.3. Материальная культура

Надо немедленно организовать институты материальной культуры, где художники готовились бы к работе над созданием новых вещей пролетарского обихода, где бы вырабатывались типы этих вещей, этих будущих произведений искусства.

О. Брик (1918а)

Петроградский Музей художественной культуры (МХК) был организован в 1918 году как одно из подразделений Отдела изобразительных искусств (ИЗО) и художественной промышленности Наркомпроса. Отдел состоял из двух независимых коллегий: Петроградской во главе с Н. Пуниным и Московской во главе с В. Татлиным (до мая 1919 года). В 1921 году после упразднения ИЗО музей становится самостоятельным юридическим лицом, а 11 августа 1923 года неожиданно для членов Постоянной комиссии при МХК заведующим музеем назначается К. Малевич (первоначально это место предназначалось Н. Пунину). Через год музей официально преобразуется в Государственный Институт художественной культуры (ГИНХУК).

История МХК и ГИНХУКа – не просто очередная глава из истории противостояния Малевича и Татлина. Реконструкция истории музея, проведенная И. Карасик (см. Карасик 1998), позволяет увидеть, что за несостоявшимся рождением материальной культуры стояли более глубокие причины – и прежде всего политического характера.

Первоначально программа деятельности Музея художественной культуры в значительной степени была ориентирована на творческие установки Татлина и его круга. Так, в Положении Отдела ИЗО по вопросу «О художественной культуре», ставшем на какое-то время основным документом в организации МХК, говорилось следующее:

Понятие художественной культуры содержит в себе по самому своему смыслу слова культуры, как деятельности активной, момент творческий: творчество предполагает создание нового, изобретение; художественная культура есть не что иное, как культура художественного изобретения. (Карасик 1998: 353)

Ориентация на изобретение и на материал как основной элемент художественной деятельности позволяет И. Карасик сделать вывод о том, что «в первый период деятельности петроградского МХК (до прихода к руководству К. Малевича) ведущими фигурами в нем можно считать Н. Пунину и В. Татлина. [...] Влияние Татлина, несомненно, ощутимо в выработке програм-

мы деятельности музея, в попытках ее ориентации на актуальную для него проблематику материальной культуры» (там же: 11).

Акцент на понятии материальной культуры присутствует во всех важнейших документах института. В «Анкете Музея художественной культуры» (1923) цели музея были определены как «организация пролетарской художественной материальной культуры» (там же: 361). МХК должен был стать музеем нового типа – с одной стороны, аккумуляцией достижений русского и мирового искусства, и, с другой стороны, базой для лабораторных творческих поисков. Новизну музея подчеркивал и принцип отбора произведений в фонды: «В основу отбора положен принцип профессионального качества (сделанность вещи)» (там же: 361). По существу, МХК планировался как музей вещей новой революционной культуры – причем вещей в самом широком смысле слова. Приоритет в создании этого музея был отдан художникам, что было закреплено в Декларации Отдела изобразительных искусств и художественной промышленности Наркомпроса по вопросу о принципах музееведения (1919): «Художники как единственно компетентные в вопросах современного искусства и как силы, создающие художественные ценности, только одни и могут ведать приобретениями современного искусства и руководить делом художественного воспитания страны» (там же: 351). Не удивительно, что члены руководства музея постоянно боролись за свою автономию и приоритет в ключевых областях деятельности. Так, в уже цитировавшейся «Анкете Музея художественной культуры» зафиксировано решительное размежевание с Российской Академией истории материальной культуры²⁰² под тем предлогом, что «во главе соответствующего Отделения Акмакульта стоят лица, никогда над материальной культурой не работавшие» (там же: 351).

Татлин принимал активное участие как в утверждении закупочной программы и развеске картин, так и в экспериментальной работе МХК. На выставке общества «Объединений Новых Течений Искусства», проводившейся в музее летом 1922 года, Татлин лично давал объяснения посетителям экспозиции своей мастерской. В архиве ГИНХУКа (План организации Музея художественной культуры: положение и годовая смета за 1922 г.) сохранились тезисы Татлина, позволяющие судить о постоянстве его магистральной линии:

Основные лозунги мастерской Татлина

1). Живопись + инженерия – архитектура = конструкция материалов.

(a + b – o = k)

2). Организованный материал – утилитарная форма.

²⁰² На этом примере заметна амбивалентность понимания материальной культуры в авангардном дискурсе: учрежденная в 1919 году Академия истории материальной культуры была создана на основе Императорской археологической комиссии – центрального археологического органа дореволюционной России.

- 3). Ставим глаз под контроль осязания.
- 4). Через раскрытие материала к вещи.
(Карасик 1998: 359-360)

Все эти тезисы – из старой программы Татлина, однако в четвертом лозунге рядом со словом «вещь» исчезло слово «новая». Начиная с этого времени, Татлин обращает особое внимание на новаторство в области создания бытовых вещей. В «Отчете о деятельности Музея Художественной Культуры» за первую половину 1923 года зафиксировано его предложение «устройства [...] небольшого отдела современных вещей быта – где наглядно бы противопоставлялись вещи, исполненные со знанием художественной культуры и противоречащие ей» (там же: 369). Татлин проектирует модели одежды, называя некоторые эскизы «одежда-нормаль», осуществляет разнообразные макеты посуды – чайник, молочник, сахарницу, чашки разных форм и объемов – а также «кровать новой конструкции» и «экономическую печь». Николай Лапшин, исполнявший к тому времени должность заведующего МХК, писал в вышеупомянутом «Отчете о деятельности Музея Художественной Культуры»: «Деятельно работает мастерская художника В. Татлина над вещью как продуктом Художественной-Материальной культуры» (там же: 369).

Параллельно с этим Татлин планирует организацию лаборатории, которая фигурирует в документах Постоянной комиссии при МХК с августа 1923 года как «Отдел материальной культуры». Само понятие «материальная культура» становится визитной карточкой Татлина: так, 27 мая 1923 года он читает в МХК лекцию «Материальная культура („Долой татлинизм“»)», в своеобразном акте самоотречения выделяя создание новых вещей быта как главную линию творчества. В изготовлении бытовых вещей он видит для себя возможность реализации в новых исторических условиях. Его вещи – не просто «нужные классу и человечеству ценности», это изобретения, своеобразные «синтетические предметы»²⁰³. В них скорее видно безграничное стремление Татлина к воплощению своей идеи о преодолении материала, чем желание приспособиться к потребностям общества. Ко многим его вещам общество само должно было приспособляться – таковы были его «Чайник-котелок, крышка которого служит сковородой» и «Экономическая печь» со шкафом-термосом, которые современники воспринимали скорее как произведения искусства, нежели предметы быта²⁰⁴.

²⁰³ Своеобразную альтернативу установке Татлина на «предмет потребления» с одной стороны и метафизической беспредметности Малевича с другой можно считать проекционизм С. Никритина, с особенной радикальностью разработанный в его труде «Общее о вещах» (неопубл.; анализ см. Hennig 2008: 380f.)

²⁰⁴ См. воспоминания Валентины Ходасевич: «Татлин бросался в разные дела. В частности: изучил и пытался усовершенствовать постройку печей, утверждая: „Всё дело в дымоходах – нужно так хитроумно их построить, чтобы двумя поленьями отопить огромную кубатуру“. Для проверки он разрушил в своей квартире единственную печь, и я, зайдя

Свою концепцию «организации материалов» Татлин разрабатывает не только на бытовых, но и на литературных вещах: весной 1923 года в актовом зале МХК он осуществляет постановку сверхповести Хлебникова «Зангези». В афише к премьере выступивший в роли постановщика, сценографа и исполнителя главной роли Татлин сформулировал свою функцию как «конструктор» (вспомним о роли Поповой и Степановой в театре Мейерхольда). Сохранившиеся эскизы и образцы декораций подтверждают конструктивный подход художника к организации сценического пространства. Текст Хлебникова, разделенный в оригинале на «плоскости», был материализован на сцене в «Колоду плоскостей» – 60 досок с различной окраской, абстрактной живописью и буквенными заумными обозначениями. Эти доски Татлин называл «материальными образцами звукозаписи», подобно тому, как эскизы декораций были названы «проектами материального фона». Кроме того, согласно афише, в спектакле наряду с людьми участвовали машины и проектора. По-видимому, постановка «Зангези» была своего рода альтернативой конструктивистской сценографии москвичей – пространственные и технические решения Татлина не являлись сценическим оформлением, а были интегрированы в синтетическое заумное действие, в котором на равных правах участвовали человек и техника²⁰⁵. По мнению А. Стригалева, в этой постановке был «полнее всего осуществлен перенос идеи контррельефа в пространство и масштабы театральной сцены» (Стригалева 1995: 43).

1923 год был переломным в истории МХК. На Петроградской губернской музейной конференции, состоявшейся 7-10 июня 1923 года, разгорелась бурная полемика между Татлиным и Пуниным с одной стороны и хранителем отдела Востока Государственного Эрмитажа И. Орбели с другой²⁰⁶. Пунин, рассматривавший МХК с его установкой на синтез экспозиционной, научной и творческой деятельности как образец музея нового времени, резко критиковал тенденцию возвращения к старой практике музейной работы. Он настаивал на том, что «музеевед – только вещевед», а «вещеведение не есть еще наука», обвинял государственные музеи «в консервировании памятников» и противопоставлял хранилища Эрмитажа и Русского музея учебно-воспитательной деятельности МХК²⁰⁷. Однако оппоненты не преминули показать

туда поглядеть младенца, застала страшную картину: пол залит водой – размачивается глина на железном листе; кирпичи аккуратными штабелями сложены у стены и посреди комнаты; Молекула <жена Татлина – П.К.> с новорожденным на руках, укутанная в старый клетчатый плед, сидит на юру, подобрав ноги на перекладины между ножками табурета [...]. Я сослалась на срочные дела и, еле дослушав восторженное объяснение Татлина, что теперь он будет лучшим печником в мире, ушла» (Ходасевич 1987: 152-153).

²⁰⁵ В воспоминаниях о спектакле сохранились сообщения о машине «Иверни-Выверни» из XVI плоскости сверхповести – механическом коне, на котором уезжал Зангези.

²⁰⁶ С 1934 года И. А. Орбели становится директором Эрмитажа.

²⁰⁷ Здесь и далее см. Протоколы заседаний Петербургской губернской музейной конференции // Карасик 1998: 364-366.

Пунину, что эпоха «бури и натиска» закончилась. Орбели припомнил ему выступление четырехлетней давности, в котором Пунин призывал к полному уничтожению старых музеев; руководитель Государственного музейного фонда Г. Ятманов признал, что «требования художников являются гласом жизни, но, конечно, необходимо ввести их в рамки, не идя по тому пути разрушений, какой рекомендовал Н. Пунин»; а заведующий Петроградским управлением научных учреждений М. Кристи, выражая официальную линию власти, закончил конференцию следующими словами:

Мы опираемся на классическое искусство и науку, поскольку они выработали законченные и добротные определенные формы. [...] Тов. Пунин является сторонником такого музейного строительства, в котором выявилась бы закономерность развития искусства со стороны форм. Этот подход, конечно, интересный. Правильен ли он, сказать трудно. Мы даем возможность провести в этом направлении опыт, но в отдельном музее.

Художникам недвусмысленно дали понять, что «руководить делом художественного воспитания страны» им больше не дадут, и выделяли в качестве «отдельного музея» угол для экспериментов. Назрела необходимость смены декораций – при невозможности заниматься «воспитательной работой» художникам нового искусства оставалась лишь творческая и научная деятельность (что для многих, впрочем, было одно и то же). В своем докладе Петроградскому Отделению Главнауки Малевич констатировал, что спустя пять лет после своего основания «Музей художественной культуры распался на две функции: собирательную (хранилище материалов) и научно-исследовательскую», и предложил преобразовать вторую «функцию» в научный Институт Художественной Культуры²⁰⁸. Заведующим отделом материальной культуры в этом институте был назначен Татлин.

До формального ухода в 1925 году из ГИНХУКа присутствие в нем Татлина является чисто номинальным. Эти годы проходят в обстановке неразрешимого личного и творческого конфликта с Малевичем и другими сотрудниками. Количество сделанных Татлиным вещей по сравнению с творческим подъемом 1923 года резко падает: кроме проекта уличного киоска Нового Государственного издательства и двух публикаций 1924 года до нас не дошло ничего. Оценка его деятельности видна из Акта Ревизионной

²⁰⁸ Музей художественной культуры. Мотивированный доклад К. Малевича Петроградскому Отделению Главнауки. 10 декабря 1923 года // Карасик 1998: 374.

комиссии Главнауки от 12 декабря 1924 года, подписанного от коллектива ГИНХУКа Малевичем²⁰⁹:

Комиссия осмотрела Отдел Материальной Культуры, заведывание которым предоставлено В. Е. Татлину, последний в показательной комнате демонстрировал убогий материал по кройке одежды, чертежи усовершенствованной им печи и кровати, показал несколько поверхностей покрытых разными красками и несколько давнишних работ. [...] Работы показательной комнаты Татлина не имеют ни художественного, ни научного значения, может быть с некоторой натяжкой за ними можно признать некоторое прикладное значение, главным образом, для самого автора, так как сшитый по его образцу костюм носит он сам, усовершенствованной печью также пользуется сам автор, а до реализации кровати еще не дошла очередь да, вероятно, и не дойдет, так как чертежи кровати не имеют технической или иной ценности, а потому Татлин пользуется до сих пор обычным ложем, не претендующим на оригинальность. (Малевич 2004: 1/483)

Перед уходом из ГИНХУКА Татлин строит второй и третий вариант модели Памятника III Интернационалу, тем самым возвращаясь к тому, с чего начиналась его идея материальной культуры. На вещах нового искусства, построенных по принципу выявления заключенных в материале конструктивных задач, можно было ставить крест – генеральная линия вела в сторону «законченных и добротных форм» классического искусства. Новые формы были больше не нужны. Татлин уезжает из Ленинграда в Киев и работает преподавателем по формально-технологическим дисциплинам на теа-, кино-, фотофакультете Киевского художественного института.

²⁰⁹ Сохраненные нами при цитировании характерные особенности синтаксиса именно этого отрывка, резко выделяющие его на фоне остального текста, дают основание предположить, что его авторство принадлежит Малевичу.

7.4. Принцип органической формы

Техника должна быть поставлена художником перед фактом новых взаимоотношений формы материала и его работы.

В. Татлин (1932: 7)

Будучи конструктором сцены в «Зангези», свою театральную деятельность в Киеве Татлин характеризует как «механизацию сцены» (Парнис 1993: 394). Несмотря на несомненный акцент на «машинное творчество»²¹⁰, сохранились воспоминания, свидетельствующие о постоянстве интереса Татлина к «культуре материалов». Организатор киевского ТЮЗа А. Соломарский вспоминал об участии Татлина в постановке одного из спектаклей:

А. Бучма очень ярко, интересно и образно рассказывал нам о неповторимых карпатских горах. [...] В. Татлин, который вместе с актерами внимательно слушал А. Б., вдруг произнес вслух: „Железо, железо“, – и быстро вышел из репетиционной комнаты. [...] Вскоре В. Татлин принес в театр макет оформления „По зурі“. Карпатские горы были сделаны у него из черного листового железа: „Только такая фактура при соответствующем освещении способна дать яркую картину прекрасных карпатских гор“. (Парнис 1993: 394-395)

На значимость понятия «фактуры» в творчестве Татлина и живописной культуре 1910-1920-х годов неоднократно указывалось²¹¹. Очевидна отсылка к книге Владимира Маркова «Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура» (1914), в которой автор определяет органическую жизнь на земле как «хаос сменяющих друг друга фактур» (Марков 1914: 25). Необыкновенно интересен также проделанный Марковым анализ различных художественных форм, в которых образующим принципом является «набор материалов» – один из центральных принципов творческой системы Татлина²¹².

Виктор Шкловский в своей статье «О фактуре и контр-рельефах», посвященной «уходу» Татлина из искусства, писал, что «фактура – главное отличие того особого мира специально построенных вещей, совокупность которых мы привыкли называть искусством» (Шкловский 1923: 102). Новаторство Татлина, по мысли Шкловского, заключалось в том, что он перешел в своей работе от эстетического объекта к предметной вещи, распространяя метод «построения художественных вещей на построение „вещей быта“» (там же:

²¹⁰ О машинном дискурсе русского авангарда, в т. ч. у Татлина, см. Railing 1995-96.

²¹¹ См. Маркаде 1993; Rowell 1978; Gough 1999 и др.

²¹² О соположениях в трактовке фактуры у Маркова и Татлина см. Бернштейн 2005.

106)²¹³. Интересно, что если в ранних произведениях Татлина материал действительно «живет своей жизнью», обнажая фактуру (вне)эстетической вещи, то в более позднем творчестве под влиянием различных теорий утилитарных форм художник использует набор материалов с целью «приближения к действительности». Кроме вышеприведенного примера с железом, можно привести работу Татлина над оформлением книги Д. Хармса «Во-первых и во-вторых», где он имитирует перспективу уходящей вдаль дороги подбором уменьшенных шрифтов. Характерно, что Татлин, с одной стороны, старался всегда максимально экономно подойти к творческому процессу (так, при оформлении книг он употреблял, как правило, наборные и очень редко рисованные шрифты), а с другой стороны, никогда не боялся неожиданных решений конструктивной задачи. Ассистент художника в Киеве Н. Тряскин вспоминал, что Татлин учил применять при оформлении театральной сцены «новую фактуру» – железо и кирпичи – и использовать только подлинные материалы.

В 1927 году Татлин переезжает в Москву и с этого времени работает преподавателем различных московских технических вузов – на факультете обработки дерева и металлов и керамическом отделении Вхутеина, в Московском институте силикатов и стройматериалов. К этому периоду относятся программные статьи «Художник – организатор быта» (1929) и «Проблема соотношения человека и вещи. Объявим войну комодам и буфетам» (1930), в которых Татлин впервые вводит в свою терминологию понятие «органической формы». Занимаясь проектированием мебели, он пишет:

Современная мебельная фабрика совершенно не считается с потребностями человеческого тела при конструировании того или иного образца мебели. Она заинтересована лишь во внешнем эффекте. А ведь человек – существо органическое, состоящее из скелета, нервов и мускулов. В силу этого необходима рессорность стула. [...] Дешевая же вещь – брусковая, она не может дать никакой рессорности. (Татлин 1929)

«Рессорность» для Татлина – частная проблема, разрешимая лишь в рамках свойств конкретного материала. Его эксперименты с гнутым деревом до

²¹³ Тезис «противопоставления одной вещи, взятой как таковая, другой» (Шкловский 1923: 105) как основного приема нового искусства сквозной линией проходит через его книгу «Ход коня» (1923), собравшей воедино статьи Шкловского начала 1920-х годов. Ср. его отзыв о репетиции одного из коллективных действ в Петрограде (Мистерия в портале Биржи): «Пользование внеэстетическим материалом в художественном произведении поразило меня больше, чем цифровая огромность действующей массы в мистерии. Это придумано талантливо. Можно создавать художественные произведения так: но еще смелее было бы противопоставить, найти эстетическое отношение не между эстетическим и вне-эстетическим предметом, а между двумя вне-эстетическими предметами, прямо между вещами реального мира» («О громком голосе» // Шкловский 1923: 81-82).

сих пор остаются уникальным явлением в истории дизайна и технологии. В проектах консольного стула и детских санок Татлин идет по пути уподобления формы вещи строению человеческого тела, добиваясь этого особым методом обработки цельного куска дерева. Эластичная форма татлинских вещей противостоит «брусовым» предметам конструктивистов: Татлин требует введения «формы кривизны и формы сложной кривизны (образующей такие формы является сложное движение прямой или кривой)», старается открывать «в самом материале [...] предпосылки к форме» и критикует «декораторов материала» в лице Родченко и его последователей²¹⁴. Вещь, построенную по принципу органических форм, Татлин также противопоставляет вещи Запада и призывает «искать совершенно другие пути к созданию нашей вещи». «Поэтому я и проявляю такой большой интерес к органической форме как исходному пути в создании новой вещи», – пишет Татлин (1930: 9).

Работа с материалом становится профессией – критика пишет, что Татлин «ушел из искусства в технику» (Татлин 1995: 393). Проект индивидуального летательного аппарата, над которым Татлин работал более пяти лет, был казался бы, лишним тому подтверждением. Однако сам художник в этом случае раскрывает карты: «Я не хочу, чтобы к этой вещи подходили только утилитарно. Я ее делал как художник. [...] Разве не создает Летатлин впечатления чего-то эстетически законченного?» (Зелинский 1932: 7)

«Летатлин» был последним значительным произведением Татлина, в котором художник обобщает свои воззрения на проблемы соотношения техники и искусства. Свою преемственность от ранних работ Татлин неоднократно подчеркивает в выступлениях и статьях: «Я шел от конструкции материальных сооружений в простейших формах к более сложным: это одежды, предметы жилобихода до архитектурного сооружения в честь Коминтерна. Летательный аппарат на настоящем этапе моей работы – наиболее сложная форма, которая отвечает потребности момента в преодолении человеком пространства» (Татлин 1932: 7). Эту форму Татлин изначально проектирует по «органическому» принципу: он отказывается от традиционных решений аэродинамики и пытается создать «орнитоптер» – машину, миметически воссоздающую птичий полет.

Сама задача была вполне в русле татлинского покорения материалов: «Воздух есть тоже материал, и если его органически изучить, то мы будем владеть им, как камнем, железом или водою» (цит. по: Пунин 2000: 213). Интересно, что в своем стремлении к органической форме Татлин приходит от конструирования к методу органопроекции, описанному П. Флоренским в работе

²¹⁴ См. Гаснер 1993: 297.

«Водоразделы мысли»²¹⁵. Согласно этому методу, всякое техническое сооружение представляет собой продолжение того или иного человеческого органа, не способного самостоятельно справиться со сложностью задач. Эрнст Капп в книге «Основные направления философии техники» (1877) приводит в пример изобретение канализации как продолжения пищеварительного тракта, телескопа и микроскопа как проекции глаза и т. д. Умберто Эко называл подобные вещи «протезами», поскольку они заменяли собой отсутствующую функцию человеческих органов.

Тем самым возможность выполнения вещью своей утилитарной функции зависела от того, насколько «органичной» была ее форма. Термин «органичности» Татлин толкует и как соответствие формы вещи ее материалу, и как соблюдение в конструкции вещи органических основ. По отношению к «Летатлину» художник остается верен себе: его интересует не столько конечный результат, сколько принцип. По словам Раду Штерна, «этот вызывающе-необычный аппарат предназначен был служить материальным доказательством того факта, что, несмотря на эстетические протесты поборников „чистого искусства“ и декларативный скепсис инженеров, долгожданный синтез искусства и техники, тем не менее, возможен» (Штерн 1993: 314).

Таким образом, деятельность Татлина на протяжении почти 20 лет, с 1914 по 1935 год, можно рассматривать как некий эксперимент на себе: выделяя в искусстве социальную функцию художника-изобретателя, творца новых вещей, Татлин последовательно разрабатывает те области материальной культуры, которые, как ему казалось, могли быть затребованы обществом. В эпоху монументальной пропаганды он строит Памятник III Интернационала, а на лозунги производственного искусства отвечает изготовлением бытовых вещей, последовательно анализируя «главнейшие архетипы в ближайшем предметном окружении человека: очаг, посуду, одежду, мебель, книгу, детскую игрушку» (Стригалева 1995: 43). В эпоху, когда «техника решает всё»²¹⁶, Татлин предлагает свои варианты решения производственных задач, неизменно остающиеся в плоскости утопии.

Искусство Татлина по сути не было ни «машинным», как его представляли немецкие дадаисты в 1920 году, ни «конструктивистским», как считали издатели журнала «Вещь», а антитеза Малевич/Татлин может читаться как частный

²¹⁵ Подробно о связи методов Татлина и теории П. Флоренского см. Штерн 1993. Анализ лекций Флоренского во Вхутемасе, где Флоренский вводит важное для Татлина понятие «органопроекции», см. в кн.: Fabro 2004.

²¹⁶ Сталинский лозунг «Техника в период реконструкции решает всё» был выбран Татлиным в качестве эпиграфа к статье «Искусство в технику» (1932).

случай противопоставления чистого и прикладного искусства. Задачу художника Татлин видел в создании «синтетической жизненно необходимой вещи» при использовании метода экономной организации материала и изобретении новых пространственных форм – «организации материалов в вещь» (Татлин 1932: 5). Несмотря на то, что вещи Татлина не вошли в серийное производство, функционально-формальные идеи, заключенные в них, оказались решающими для развития бионики, дизайна, керамического производства, книжной печати. Фактически творчество Татлина демонстрировало такой подход к технологии материала, который позволял совместить в производстве утилитарный и творческий момент. «Техника должна быть поставлена художником перед фактом новых взаимоотношений формы материала и его работы», – писал Татлин (1932: 7), тем самым декларируя основную идею своего творчества: синтез художника и изобретателя в производстве новой вещи.

8. Вещь – явление: Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн

Кинематограф, сделав отраслью промышленности наивный реализм и художественность с Чеховым и Горьким, откроет дорогу к театру будущего, нескованному искусству актера.

В. Маяковский (1999b: 236)

Вещный мир в кино играет совсем другую роль, чем в изобразительном искусстве и театре. Если в театре вещь присутствует на сцене непосредственно и выполняет функции участника представления, а в изобразительном искусстве оказывается преображенной творческой волей художника, то в кино мы – в плане «механической» репрезентации – имеем дело с ее оптической копией. Главную роль в ее концептуализации играют различные смысловые модусы изображения – то, какое значение приобретает вещь в результате монтажа, и ее место в производстве киновещи. Особо интересной представляется в данном случае, как ни странно, параллель не с визуальностью живописи, а с вербальностью литературы, где вещь «говорит» и обладает своим собственным синтаксисом, вступая в особые отношения с реальностью, не столько отображая, сколько переосмысляя ее. Это отличительное свойство кино отметил Илья Эренбург, выделяя в этом виде искусства как «условность реального», так и «реальность условности» (Эренбург 1927: 16).

Тем самым, если вернуться к высказыванию Маяковского в эпиграфе к настоящей главе, становится понятно, почему двумя основными оппозициями в истории киноязыка первой трети XX века являются «наивный реализм» и «художественность». Братья Люмьер с их знаменитым паровозом (фильм «L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat», 1895), надвигавшимся на зрительский зал и заставлявшим людей в страхе вскакивать со своих мест, и Жорж Мельес с фильмом «Voyage dans la lune» (1902) стали символами двух возможных подходов к задачам и возможностям кино – миметического воссоздания жизни «как она есть» и поэтического проникновения в суть вещей. Оба метода с начала существования кино конкурировали друг с другом²¹⁷ и сформировали со временем базовую парадигму кино – разделение на художественный и документальный кинематограф.

В качестве медийного средства с определенными техническими возможностями «киноглаз» механически фиксирует на пленке и проецирует затем на

²¹⁷ Лев Кулешов в книге «50 лет в кино» вспоминал, что в кинотеатрах 1910-х годов «почти в каждой программе давали видовую картину, а потом комическую с нашим любимцем Максом Линдером или Глупышкиным, а иногда и волшебную феерию в красках» (Кулешов 1987: 2/22).

экран движущееся изображение, тем самым показывая, являя зрителю визуальный «аналог» действительности. С другой стороны, способ производства кинофильма, те специфические творческие возможности, которыми обладает художник при обработке материала (работа со светом и цветом, композиция кадра, монтаж и т. д.), позволяют как раскрыть зрителю смысл изображаемого, суть самого явления, так и воспользоваться инструментарием кино с целью создания новой реальности (вплоть до беспредметной) и нового смысла. Тем самым кинематограф актуализирует два основных значения слова «явление» – согласно словарю Ушакова, «обнаружение» и «феномен» (Ушаков 1940: 4/1452).

В раннем советском кино два полюса указанной парадигмы представляли Дзига Вертов и Сергей Эйзенштейн. Первый пропагандировал «Киноглаз» – «аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать» действительность (Вертов 1966: 73). Эйзенштейн в статье «К вопросу о материалистическом подходе к форме» (1925) возражал: «Не „Киноглаз“ нам нужен, а „Кинокулак“. Советское кино должно кроить по черепу!» (Эйзенштейн 1964: 1/115-116) – и «Киноправде» Вертова в знаменитом «Монтаже аттракционов» (1925) противопоставлял теорию кино как инструмента, позволяющего подвергнуть «зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» (Эйзенштейн 1923: 71)²¹⁸. Полярность их концепций демонстрирует не что иное, как различный подход к пониманию киноведца как явления, в одном случае основанный на изображении как таковом, в другом – на образе как продукте работы с изображением.

²¹⁸ «Инструментальный» подход к зрителю в теории «Монтаж аттракционов» еще более рельефно выражен в развернутом варианте статьи (републикацию автографа см. Эйзенштейн 2004: 443-460).

8.1. В поисках «жизни врасплох»: «Киноправда» Д. Вертова*

Мы определяем киновещь двумя словами:
монтажное „вижу“.

Д. Вертов (1966: 71)

В автобиографии Дзига Вертов вспоминал о внутренних мотивах своего обращения к кинематографии:

В отроческие годы стал интересоваться разными способами документальной записи слышимого мира, монтажом стенографических записей, грамзаписей и др. В своей „лаборатории слуха“ создавал то особые документальные композиции, то музыкально-литературные слово-монтажи. Особый интерес вызвали у меня летописные возможности киноаппарата – возможность записывать на пленке куски подлинной жизни, хронику уходящих и неповторимых событий²¹⁹. (Вертов 1959: 29)

В этом небольшом отрывке сконденсированы основные принципы творческого метода Вертова. В первую очередь следует обратить внимание на постоянно повторяющиеся образы, связанные с письмом – «запись слышимого мира», «летописные возможности киноаппарата», «возможность записывать куски подлинной жизни» (Вертов 1966: 200). Вертов неоднократно определял свои поиски азбуки кино в категориях письма: «Я – кинописатель. Кинопоэт. Пишу не на бумаге, а на кинопленке. Как у каждого писателя, у меня должны быть творческие заготовки. Записанные наблюдения. Наброски. Но не на бумаге, а на пленке» (там же: 49). То, что пытается создать Вертов – это своего рода шрифт, средство записи визуальной информации. Но в отличие от письменного текста, в котором первоосновой является слово и, тем самым, на первый план выступает проблема высказывания, у Вертова слово – лишь часть иного, специфического языка кино. «Чтобы можно было на листе бумаги изобразить динамический этюд, нужны графические знаки движения. МЫ – в поисках киногаммы» («Мы. Вариант манифеста» // Там же: 54).

Киногамма Вертову нужна была для того, чтобы заставить «зрителя видеть так, как выгоднее всего мне показать то или иное зрительное явление» («Временная инструкция кружкам „Киноглаза“» // Там же, 95). Это высказы-

* Переработанная версия публ. Kukuĵ 2000.

²¹⁹ Ср. у В. Брюсова («Об искусстве»): «И в жизни отдельного человека мелькнувшее мгновение не повторится. Каждое мимолетное настроение возникает лишь однажды для вечности. Если я вспоминаю былое чувство, оно возвращается уже измененным. Если я передаю свое чувство другим – словом, или стихом, или внушением, – они узнают нечто близкое, но не то же. Тождественности нет. Мгновения отходят в могилу без надежды воскреснуть. Задача искусства – сохранить для времени, воплотить это мгновенное, это мимолетное» (Брюсов 1987: 2/38).

вание почти дословно повторяет упоминавшееся выше «чувственное или психологическое воздействие» у Эйзенштейна. Однако Вертов в своем творчестве опирается на иной, чем у Эйзенштейна, аспект значения слова «явление» – он стремится создать такие условия обнаружения вещи, при которых некий факт, предмет или случай явит себя в своей истинной, правдивой форме. Такой метод Вертов называет «жизнь врасплох» и в цитируемой выше «Временной инструкции кружкам „Киноглаза“» сравнивает труд кинока²²⁰ с работой агентов ГПУ, «которые не знают, что их ждет впереди, но у которых есть определенное задание: из гущи жизненной путаницы выделить и выявить такой-то вопрос, такое-то дело» (там же). Конечная цель подобного рода сыскной работы – «связать между собой отдельные разрозненные явления по общим или характерным признакам» (там же: 48), иначе говоря – найти явленную сторону вещей, характеризующую их сущность.

С критикой программы Вертова выступил в 1929 году на страницах журнала «Новый ЛЕФ» Виктор Шкловский. В статье «Сергей Эйзенштейн и игровая фильма» он анализирует категорию «постановочности», служившую камнем преткновения в дискуссии между Эйзенштейном и Вертовым²²¹, и приходит к выводу о том, что «отказ от инсценировки, установка на составление сырых кусков – не необходимое и не достаточное основание считать какое-нибудь произведение внеигровым и внеэстетическим» (Шкловский 1929: 34). В основе «игровой, но материальной и внесюжетной вещи», какой, по мысли Шкловского, являются фильмы Эйзенштейна «Генеральная линия» и «Октябрь», критик видит смыслообразующий момент организации материала, а не его происхождение. Этот момент присутствует и у Вертова²²², однако он оказывается подчинен идее аутентичности изображения, теряющей к концу 1920-х годов, не в последнюю очередь по политическим причинам, свою привлекательность.

²²⁰ Введенное Вертовым наименование для сотрудников его группы, объединяющее «кино» и «око».

²²¹ На установку Вертова обратил внимание его современник и коллега Ганс Рихтер, писавший о «Человеке с киноаппаратом»: «Он представлял собой серию хроникальных кадров, выражавших кредо Вертова, а именно: документальную ценность имеют только кадры, снятые во время соответствующего события и оставшиеся неретушированными. Любой мало-мальски игровой кадр он отвергал. Говорить должны были только факты» (Рихтер 2002: 1999).

²²² «Я не отрицаю грандиозной работы, проделанной Дзигой Вертовым. Я только отрицаю у него те места, которые он набирает крупным шрифтом. Выгодным для селекции кинематографической формы у Дзиги Вертова оказалась не работа со случайным натурщиком, а перенесение композиционных задач из сюжетных областей в области чистого сопоставления фактов» (Шкловский 1929: 34).

Указанный момент организации²²³ у Вертова в значительно большей степени, чем у многих других режиссеров немого кино, основан на представлении об изображении как о графическом символе движения. Изображение размещено на плоскости экрана и представляет особого рода «геометрию движений», отдельные элементы которой соотносятся друг с другом на основе ритмического единства частей в рамках целого²²⁴. В этом искусстве монтажного видения разнообразных фактов жизни Вертов видел основу кинематографического мышления: «Материалом – элементами искусства движения – являются интервалы (переходы от одного движения к другому), а отнюдь не самые движения. Они-то (интервалы) и влекут действие к кинетическому разрешению» (Вертов 1966: 132). В своих поздних звуковых фильмах Вертов переходит от сугубо графического способа изображения к «симфоническому оркестру мыслей», когда звучащее слово представляет собой элемент общей звуковой партитуры, являющейся, в свою очередь, неотъемлемой частью целостной видео-звуковой концепции. Не случайно содержание «Трех песен о Ленине» Вертов считал «песней без слов, бегущими мыслями от экрана к зрителю без того, чтобы зритель-слушатель переводил мысль в слова», и не случайно писал он об этом в статье под названием «Без слов» (там же: 133).

Содержательный аспект поэтики Вертова – упор на документализм, воссоздание «подлинной жизни», «хроники событий». Оценивая кинематограф прежде всего как визуальное искусство, как язык, основанный на передаче *видимых*, а, значит, необходимо истинных в своей основе фактов, Вертов искал возможность выхода в четырехмерное пространство, овладения временем в изображении фактов жизни через их фиксацию. Его «Киноправда» выполняла в первую очередь не художественные, а дидактические задачи и должна была дать шанс малограмотному, только что сбросившему иго угнетения человеку увидеть жизнь разносторонне, диалектически, во всех возможных проявлениях разнообразных фактов и процессов. Оценивая своего зрителя как *tabula rasa*, Вертов искал такие законы строения кино вещи, при которых даже неграмотный человек мог бы читать записи на киноплёнке: «Его воспитание, его привычка начнется с той вещи, которую мы ему покажем. Если после ряда наших „Киноправд“ мы покажем ему „худдраму“, ее вкусовое ощущение должно быть не менее горьким, чем ощущение от крепкой папиросы у затянувшегося впервые» («Киноглаз» // Там же: 91).

²²³ Ср.: «Мы рассматриваем „радиоглаз“ как сильнейшее оружие в руках пролетариата, как возможность пролетариям всех наций и всех стран *организованно* слышать и видеть друг друга» («Ответы на вопросы (1930)» // Вертов 1966: 123-124. – Курсив мой. – И.К.).

²²⁴ Анализ динамического языка Вертова, в частности его теории межкадровых интервалов, см. Michelson 2006.

«Киноправду» Вертов оценивал как относительную неудачу: «Прикованная одной своей половиной к политическим событиям, она другую свою половину вынуждена отдавать кредитоспособному рынку» («Пятый номер „Киноправды“» // Там же: 49). Кроме того, «терпеливая публика кинотеатров» не оправдывала его надежд²²⁵. Вертов мечтал с помощью монтажа создать человека, «более совершенного, чем созданный Адам» («Киноки. Переворот» // Там же: 50) и провозглашал разделение функций нового искусства: «Радиоухо – монтажное „слышу“! Киноглаз – монтажное „вижу“! Вот вам, граждане, на первое время вместо музыки, театра, кинематографии и прочих кастрированных излишаний» (там же: 55).

Фильм «Киноглаз» Вертов провозгласил первой в мире «киновещью» («О фильме „Киноглаз“» // Вертов 1966: 68). Опираясь на киноматериал, сущность которого составляло описание «движения вещей», Вертов стремился исключить из процесса производства фильма всё, не имеющее к этому отношения – актеров, художников, режиссеров, сценарий, ателье, декорации и костюмы. Эту позицию он последовательно защищал вплоть до фильма «Колыбельная» (1937), когда подобный «формализм в искусстве» стал смертельно опасен. Свою теорию киновещи Вертов связывал непосредственно с неигровой кинематографией. В современном ему кино Вертов видел лишь «сожительство киноиллюстраций с театром, с литературой, с музыкой, с кем и чем угодно, за сколько и когда угодно» («Мы. Вариант манифеста» // Там же: 46) и делал из этого вывод: в искусстве сегодняшнего дня «киновещей нет» («О значении неигровой кинематографии» // Там же: 70). Свои киновещи Вертов оценивал как «топорные, нескладные, без блеска, пусть с некоторым изъяном, но всё же вещи нужные, вещи необходимые, устремленные в жизнь и жизнью требуемые» (там же: 71).

Установка на искусство будущего, на жизнь как объект творчества, на эксперимент и мастерство объединяли позицию Вертова с поисками производственников и конструктивистов. С 1923 года Вертов становится сотрудником журналов «ЛЕФ» и «Кино-фот», и с этого времени социальная направленность его эстетических экспериментов выходит на первый план. «Увидеть и показать мир во имя мировой пролетарской революции – вот простейшая

²²⁵ Схожее разочарование в зрителе испытал многими годами позднее Жан-Люк Годар – большой поклонник Вертова, основатель «Group Dziga Vertov» (1968-72). Аньес Жильмо, одно время работавшая с Годаром как монтажер, вспоминала об очень показательном случае: «Er dachte immer, Filme für das große Publikum zu machen. Das funktionierte aber nicht. Ich erinnere mich an eine Geschichte: als wir den Sketch „Le grand Escroc“ machten, mit Jean Seberg und Charles Denner, sagte ihm der Produzent, der den kommerziellen Erfolg wollte: Ihr Film ist doch kein Publikumsfilm. Und Jean-Luc sagte: Sie haben doch falsche Vorstellungen, ich versichere Ihnen, daß das ein Publikumsfilm wird. Und um ihm das zu beweisen, ließ Godard die Kellnerin aus dem Bistro unten holen und zeige ihr den Film. Aber sie hat ihn nicht verstanden, und das hat ihn sehr traurig gemacht, nicht die Einwände des Produzenten. Er glaubte, daß die Leute ganz naiv seine Filme verstehen könnten» (Schutte/ Jansen 1979: 72).

формула киноков» («„Киноглаз“: (Кинохроника в 6 сериях)» // Там же: 73). «Киноглаз» должен был стать мощным оружием в борьбе с художественной кинематографией, отвлекавшей, по его мнению, пролетариат от насущных нужд классовой борьбы и предлагавшей мещанский эрзац счастья.

Метод „киноглаза“ – это научно-экспериментальный метод исследования видимого мира:

- а) на основе плановой фиксации на пленке жизненных фактов;
 - б) на основе плановой организации зафиксированного на пленке документального киноматериала.
- («От „киноглаза“ к „радиоглазу“: (Из азбуки киноков)» // Там же: 112)

Вопрос об отношении к факту перед Вертовым в данном случае не стоял: в этом смысле он не был проблемным режиссером. «Киноки» – во всяком случае, на уровне программы – ставили перед собой задачи воспитания нового зрителя, приобщения его к кино как к искусству правды. Правда сама по себе была ясна, нужно было лишь найти адекватное ей киноизображение. Вертов видел возможность этого в механическом «киноглазе», своеобразном протезе человеческого тела, исключавшем вымысел и произвольную трактовку фактов: «Надо выдвинуть таблицу: „Киноглаз“ (быт) – 45%, научно-учебных – 30%, художественная драма – 25% [...] Так будет разрешен вопрос о „киноглазе“, то есть об организации зрения трудящихся», – писал режиссер в 1925 году («„Киноправда“ и „Радио правда“» // Там же: 85).

Специфику документального кино Вертов ищет не в точном назывании вещей. Задачу киноработника он формулирует как «организацию видимой жизни» («Киноки. Переворот» // Там же: 57) и говорит о «фабрике киноматериала», описывая производство кинолент следующим образом: «От того, как и когда мы будем впускать в объектив жизнь, как мы будем закреплять оставленный след, зависят техническое качество, общественная и историческая ценность материала, а в дальнейшем – качество всей вещи» (О «Киноправде» // Там же: 78). От номинализма «фактовиков» Вертов всё больше уходит в сторону формальной работы над эстетикой киноматериала, поиска проблемы организации «жизни врасплох» на киноленте. Об отличии метода Вертова от фактографии левовцев писал М. Блейман: «Вертов распоряжается фактами не как хроникалист, а как художник. Документ у него поглощается образом. [...] Вертов совершенно сознательно уходил от „чистой“ документальности и стремился к новому искусству, использующему документ как эстетический факт» (Блейман 1976: 59-60).

В творчестве Вертова наблюдается тот же феномен, который отмечался выше на примере производственного искусства. Несмотря на то, что кинорежиссер не связывал «ни своего существования, ни своей работы с так

называемым „искусством“²²⁶ и занимался «непосредственно изучением окружающих нас жизненных явлений» («Художественная драма и „Киноглаз“» // Вертов 1966: 79-80), задачу фиксации этих «явлений» он решал чисто эстетическими средствами. Производство киновещи можно тем самым описать как овеществление явления (т. е. его явленность) средствами кино. Вертов создавал особого рода текст со своей азбукой, синтаксисом и законами интерпретации. Это отмечали многие современники – так, Илья Эренбург писал в книге «Материализация фантастики»: «„Киноки“ берут реальность и преобразуют ее в некие начальные элементы, пожалуй, в азбуку кино» (Эренбург 1927: 17). Своеобразной демонстрацией этих начальных элементов стал фильм «Человек с киноаппаратом», показывающий процесс и методику создания киновещи. В фильме описывается день «кинока» (брат режиссера оператор М. Кауфман), который со своим «киноглазом» передвигается по городу, фиксируя городские будни. Его работу Вертов называл «организацией видимого мира», понимая под этим не что иное, как монтаж – онтологическую категорию русского киноавангарда. «Монтировать», по Вертову, «значит организовывать кинокуски (кадры) в киновещь, „писать“ снятыми кадрами киновещь» («Временная инструкция кружкам „Киноглаза“» // Вертов 1966: 97). Монтаж у Вертова представлял собой непрерывный монтажный процесс, не ограничивающийся конструированием отснятого материала постфактум, но включающий в себя также и процесс подготовительного наблюдения, анализа явлений в процессе отбора съемочных объектов, выбор позиции камеры и т. д. Вертов призывает к производству «фильмов, производящих фильмы» и созданию многоцелевой базы данных, позволяющей не организовать отснятый факт жизни односторонне, в соответствии со сценарием, а диалектически осветить его с разных сторон, поставив в разнообразные отношения с другими фактами жизни. Создание такой базы данных и монтаж как таковой были одной из сюжетных линий «Человека с киноаппаратом» – фильма, в котором современник режиссера А. Барбюс отметил «два существенных фактора: общность вещей и людей города и «человек<a> с киноаппаратом, господствующ<его> над этой общностью. С одной стороны – предмет, с другой – „киноглаз“». Содержание фильма рождается из отношений этих двух факторов» (цит. по: Февральский 1973: 120-121).

Тем самым «киновещь» Вертова – это результат особого рода визуальной фиксации явлений жизни, при котором факт, явление или случай *записываются* на киноплёнку при помощи техники монтажа, выявляющей за графическими знаками движения более общее значение «истинной», реальной

²²⁶ В своем последовательном отрицании искусства Вертов наиболее близок к радикальной фактографии левовцев. Ср.: «Госкино-Ячейку Киноков надо рассматривать как фабрику, где сырье, поставляемое киноками-наблюдателями, перерабатывается в кино-вещи» (Вертов 1966: 96).

жизни. Киновец Вертова, по его утверждению, была неотделима от реальной вещи: «Я не могу писать на пленке после того, как события уже произошли. Я могу писать только одновременно с событиями» (Вертов 1966: 200). Именно поэтому Вертов говорил, что «идя от материала к киновецци (а не от киновецци к материалу), киноки не считают правильным, начиная работу, представлять так называемый „сценарий“» («О фильме „Киноглаз“» // Там же: 69). Письмо Вертова было особого рода, и весь его творческий путь можно описать как поиск способа письма, позволяющего воспроизвести вещь неискаженной – избежать семантического разрыва в восприятии явления как объекта и процесса творчества и ограничить свою роль как художника исключительно «организацией» материала.

8.2. Между киновеццью и словом*

Кино покрывает не только все формы предметов, но и все мыслимые движения. Литературе остается мир незримый, то есть психологический, ей остается также вся великолепная бескорыстность словесного воздействия.

И. Эренбург (1927: 12)

В уже цитировавшей книге «Материализация фантастики» И. Эренбург анализирует методы Вертова и Эйзенштейна и парадоксальным образом отмечает у обоих режиссеров сходные явления: «пафос натурализма» и «абстрактность практики» в случае Вертова и «отсутствие внутренней архитектуры в случае Эйзенштейна» (Эренбург 1927: 12, 18). «Кадры Вертова живут самостоятельным бытом», – пишет Эренбург, но тут же прибавляет, что и «кадры „Потемкина“ требуют объединения» (там же).

Чтобы понять, чем можно объяснить упрек в неорганизованности материала в адрес режиссеров, считающихся классиками именно монтажного кино, сделаем перед разбором «строения вещей» Эйзенштейна небольшое отступление и остановимся на отношениях слова и изображения (и, тем самым, литературы и кино), поскольку именно они определяют в первой трети XX века медиальную революцию и новое отношение к вещи в искусстве. В эстетическом и социальном противостоянии двух медиальных сфер можно найти объяснение тому, почему киновецци Вертова и Эйзенштейна, столь экзотически принятые за рубежом, в России не нашли своего потребителя и оказались по большому счету невостребованными.

* Использованы материалы публ. Кукуй 2006d.

В статье «Театр маленьких людей» (1909) Альфред Дёблин (будущий пропагандист «киностиля» в литературе и автор нескольких киносценариев) анализирует кинематограф из социальной перспективы и ставит его в один ряд с анатомическим театром и паноптикумом как поставщика «кровавейшей пицци» для «маленького мужчины» и «маленькой женщины»: «Der kleine Mann, die kleine Frau kennen keine Literatur, keine Entwicklung, keine Richtung [...]; sie wollen gerührt, erregt, entsetzt sein; mit Gelächter losplatzen. Der stärkste Tobak steht bereit. [...] Gegeben sind die Anatomietheater, Panoptika, Kinematographen» (Döbblin 1978: 37-38). Для этой цели и существует кинематограф, рассчитанный на удовлетворение самых низких инстинктов необразованной публики. Если раньше зеваки могли надеяться лишь на случай и на заранее известные мероприятия и институции (морг, суды, коррида, не говоря уже о наиболее излюбленном «шоу» – смертной казни), то теперь к их услугам – неутомимое кинема, вновь и вновь готовое разыгрывать перед глазами зрителей желанные зрелища. Разумеется, среднестатистический зритель ожидает от подобных зрелищ эффекта узнавания, и переход от слова к изображению для кинематографистов, обслуживающих этот рынок, мотивирован исключительно мыслью, сформулированной Эренбургом: «Конечно, легче показать образ на экране, нежели вызвать его словами» (Эренбург 1927: 23). Это касается не только и не столько актерской игры, сколько воссоздания вещественного мира, с помощью которого зритель опознает происходящее. Искусство художника заключается в данном случае в том, чтобы «заставить говорить вещи» (там же: 22).

Этот же социальный аспект подчеркнут в одной из первых критических работ, подробно анализирующих феномен кино в России, – статье К. Чуковского «Нат Пинкертон и современная литература» (1908), выдержавшей в первые же годы после своего выхода несколько изданий. Чуковский в свойственной ему блестящей манере фельетониста посвящает свой текст основному вопросу: почему кинематограф, «остановивший мгновение», обладающий несоизмеримо большими возможностями, чем литература, вместо новой «Анны Карениной» создает исключительно такие «шедевры» бульварного жанра, как «Бега теп», «Любовь в булочной» и «Видения водолаза»²²⁷? Каково должно быть состояние общества, если его новым городским «соборным»

²²⁷ Возможно, имеются в виду фильмы Р. Бозетти «La course des belles-mères» (1905) и Ж. Мельеса – «La boulangerie modèle» (1908) и «Le Royaume des Fees» (1903). Характерно, что в своем обличении Чуковский упоминает фильмы, ставшие впоследствии классикой немого кино – как, например, «Царство фей» Мельеса или скетчи Макса Линдера. Требованиям новой «Анны Карениной» Чуковский «сглазил»: в 1914 году режиссер В. Гардин послушно снимает экранизацию романа Л. Толстого, а два года спустя А. Аркатов создает в полном смысле слова «новую» Анну Каренину – фильм «Дочь Анны Карениной», своеобразный сиквел романа Толстого.

эпосом²²⁸ становится именно этот род искусства? И каковы перспективы литературы – а кинематограф, по Чуковскому, как «сочинитель повестей и рассказов, [...] поэт, драматург, летописец и романист [...] есть, таким образом, особый вид литературы и сценического искусства» (Чуковский 2003: 7/27-28), – если своим героем она выбирает Ната Пинкертон, основным методом – фабричную серийную продукцию бульварных листков и кинолент, а автором – самого зрителя, вульгарным вкусом диктующего производителю свою волю?

Несмотря на многочисленные и во многом справедливые обвинения в адрес Чуковского в преувеличении и смещении акцентов (отметим здесь статью В. Розанова «К. И. Чуковский о русской жизни и литературе»), приходится признать за его работой одно совершенно неоспоримое достоинство: перед нами достоверный срез истории русского кинематографа на тот момент. Первый русский фильм («Драма в таборе подмосковных цыган», реж. В. Сиверсен) был выпущен в прокат 20 декабря 1908 года – через два месяца после доклада Чуковского в московском Литературно-художественном кружке – и вряд ли вызвал бы одобрение писателя. Впрочем, преобладание низкопробной иностранной продукции и аура «разврата», окружающая расположенные, как правило, в значных столичных кварталах «кинотеатры» того времени, не отпугивали литераторов: обширный «кинотекст» русской литературы конца 1900 – начала 1910 годов свидетельствует о том, что мало кто не удостоил «царство теней» своим посещением. Преобладание среди авторов этого кинотекста (под которым мы здесь понимаем тексты не *для*, а *о* кино) литераторов символистского круга (И. Анненский, А. Белый, А. Блок, В. Брюсов, З. Гиппиус, Ф. Сологуб и др.) объясняется тем, что «для поэтики символизма неожиданно значимой оказалась [...] сама ситуация кинопроекции» (Цивьян 1984: 271). Все указанные Ю. Цивьяном «маркеры» киносеанса – луч света, из-за спины зрителя в темном зале падающий на белый экран; *мерцание* изображений, создающих подобие иной реальности; механик-демонстратор – проясняют упущенный Чуковским момент: «в десятые годы ходили не на фильм, а в „кинематограф“» (там же: 274).

Что же касается текстов не *о*, а *для* кинематографа, то в русской литературной среде наблюдается любопытная картина. При безусловном интересе к новому виду искусства, к началу 1910-х годов уже лишившегося ауры скандальности и сменившего значные трущобы на «хрустальные дворцы»²²⁹,

²²⁸ Здесь очевиден отклик на недавнюю статью А. Белого «Синематограф» («Весы». № 7. 1907), где тот в своей апологии кино писал: «Синематограф, сохраняя человеку его индивидуальность, приобщает его к общему действию в гораздо большей мере, чем все теоретические постройкы к соборному индивидуализму» (Белый 1994: 2/319).

²²⁹ Один из петербургских фешенебельных кинотеатров, открытых в 1910 году, назывался (и называется поныне) «Кристалл-Палас». Показательно, что кинематограф «выбирает» для

литераторы как бы остерегаются опыта вхождения в новую медиальную среду, сулящую им радужные материальные перспективы. Из всей русской кинематографической продукции, начиная с рождения кино и вплоть до кризиса эпохи военного коммунизма, когда продукция фильмов практически замерла, считанные единицы лент были сняты по оригинальным *литературным* киносценариям. Большинство из них – такие как «Король, закон и свобода» Л. Андреева (1914), «Андрей Тобольцев» А. Вербицкой (1915), «Нелли Раинцева» А. Амфитеатрова (1916), – были авторскими переделками литературных произведений. Критика одобряет осторожность литераторов и немедленно ставит их на место, если они осмеливаются сменить перо на лавры киносценариста: так, после постановки фильма «Вера Чибиряк» о деле Бейлиса по сценарию Н. Брешко-Брешковского (1917) «Театральная газета» писала: «Нужно ли делать из добытых слез „драму в 2000 метров“? Воплотить трагедию бейлисиады может монументальное произведение художественного пера. Но не сеансы экрана» (Цивьян 2002: 370). Как результат, ранний русский кинематограф породил целую плеяду профессиональных поставщиков киносценариев (среди них отметим довольно высокую квоту женщин – З. Баранцевич, О. Бажевич, М. Каллаш-Гаррис, А. Мар и др.) и дал огромное число экранизаций литературных произведений, но не смог переманить в свои ряды писателей «первого эшелона». Тех же, кто рискнул на новации в экранном жанре, ждало, как правило, разочарование (примером здесь может служить неудачная постановка исключительно своеобразного сценария В. Маяковского «Закованная фильмой», 1918).

В результате этого к концу 1910-х кинематограф, подтверждая тезис Чуковского, по-прежнему имел дело со сценариями весьма низкого литературного качества, что зачастую даже приветствовалось кинематографистами: так, по словам Л. Кулешова, «сценарий никогда не должен иметь литературную ценность» («Знамя кинематографа» // Кулешов 1987: 1/81). Подобная «тошнота от слов» у многих деятелей кино приводила к нежеланию поисков путей органичной интеграции литературы и кино и возникновению предубеждений против «мастеров пера». Как следствие (или, если посмотреть с другого конца, как причина неудачи), пропасть между представлением литераторов о кинематографе и реальным процессом кинопроизводства углублялась в ходе совершенствования и дифференциации технических и производственных средств кино. Подавляющее большинство пишущих в первый раз киносценарий имело лишь самое отдаленное представление о возможностях реализации литературной фантазии и о потребностях режиссера применительно к

себя столь амбивалентную (после известной сатиры Достоевского в «Преступлении и наказании» на утопию Чернышевского) среду обитания.

сценарной «подложке»²³⁰. Немецкий кинорежиссер Эвальд Андре Дюпон, автор книги «Wie ein Film geschrieben wird und wie man ihn verwertet» (1919), отмечал:

Schriftsteller, der an die Abfassung eines Films geht, [...] in den allermeisten Fällen noch nie in seinem Leben ein Filmszenarium in den Händen gehabt <hat>. Er schreibt den Film so, wie er nach den Eindrücken, die er im Kinotheater empfangen hat, nach seiner Ansicht geschrieben werden muß. Da diese Ansichten meistens grundverkehrt sind, sind auch fast alle Filmmanuskripte als solche unbrauchbar. (zit. nach: Paech 1997: 106)

Аналогичного мнения придерживался в то же время в России Л. Кулешов: в уже цитировавшейся выше работе «Знамя кинематографии» (1920), впервые опубликованной лишь в 1979 году, он отстаивает свободу режиссера в поисках путей реализации визуальных образов и отводит сценаристу лишь служебную роль в предоставлении «план<a> сценария с намеченными положениями и основной канвой действия» (Кулешов 1987: 1/83). Чем выше литературная ценность сценария, тем хуже для фильма, ибо разработанная фабула и попытки монтажного решения действия связывают режиссера. Отношение Кулешова к литератору ясно и определено: «Автор сценария всё время понимается нами как представитель чужого искусства литературы и как стремящийся произвести некоторое литературное засилье в нашем творчестве» (там же: 81).

Такое противостояние литературы и кино в западном искусстве привело к отказу от «предметного» (=пересказываемого словами) изображения и к экспериментам абстрактного кино Рихтера, Эггелинга и др, а в русском – к акцентуации специфически кинематографической организации нарратива. «Фильма – вещь в себе, – писал И. Эрэнбург. – Чем фильма совершенней, тем самостоятельней ее, независимое от зрителя, существование» (Эрэнбург 1927: 14). И если поэтика Вертова демонстрирует нам попытку поставить зрителя перед данностью кинематографической реальности (момент восприятия выносился им за скобки), то случай Эйзенштейна показывает, каким образом кинематографическая вещь должна была активно работать со зрителем, направляя его работу интерпретации (утилизации вещи) в нужное русло.

²³⁰ В ряде случаев это приводило к игре с жанром (см. описанный нами выше случай Л. Лунца).

8.3. Стрoение вещей С. Эйзенштейна*

Предмет или явление помимо своего непосредственного бытия имеют еще некое значение.

С. Эйзенштейн (1964: 1/90)

В статье 1929 года «Перспективы», подводившей «итог тем исканиям и экспериментам в области кинообраза, какие вел Эйзенштейн во второй половине 20-х годов» (Эйзенштейн 1964: 2/489), режиссер делает следующее заявление: «Всякое обозначение, как всякое явление, имеет двойственность своего „чтения“, я бы сказал, „идеологического чтения“: статическое и динамическое, социальное и индивидуалистическое» (там же: 2/37).

В отличие от Вертова, которого в гораздо большей степени занимала проблема письма, Эйзенштейн сосредотачивает свое внимание на чтении или, вернее, на читателе своих кинотекстов. Его задача – найти способ такого построения вещи, при котором переданное сообщение может быть прочитано только одним, вполне определенным образом. В опубликованной в журнале «ЛЕФ» программной статье «Монтаж аттракционов» Эйзенштейн проводит идею своеобразного насилия над зрителем, который является для него «основным материалом» (Эйзенштейн 1923: 71) как объект эмоционального и интеллектуального воздействия. В этом смысле Эйзенштейна можно считать своеобразным предшественником А. Арто с его «Театром жестокости», в котором «физические неистовые образы размалывают и гипнотизируют чувственную сферу зрителя, захваченного театром так, как можно быть захваченным водоворотом высших сил» (Арто 1993: 90).

Как известно, Арто призывал к уничтожению письменной поэзии как системы мертвых знаков во имя создания «единого языка», стоящего на полпути от жеста к мысли. «Убедившись в существовании такого пространственного языка, [...] театр должен затем организовать его, создав из персонажей и вещей настоящие иероглифы и используя их символизм и внутренние соответствия применительно ко всем органам чувств и во всевозможных планах» (там же: 97). По сути дела, программа Эйзенштейна была той же самой: на протяжении своего творческого пути он пытался понять законы восприятия человеком визуального материала с точки зрения физиологии, культурологии, иконографии и психоанализа, идя по пути «синтетической» кинематографии как единства «эмоциональной, документальной и абсолютной фильмы» (Эйзенштейн 1964: 2/43).

Жестокость Арто последовательно отбирает у зрителя возможность воспользоваться в восприятии обычными фильтрами социальной и эстетической

* Переработанная версия публ. Кукуй 2002.

конвенции. В этом смысле театр жестокости – театр действия. В статье «Театр и культура», являвшейся авторским предисловием к сборнику «Театр и его двойник» (1938), Арто исходит из того, что «нам нравится рассматривать свои действия и углубляться в размышления относительно желанной формы своих поступков, – вместо того, чтобы эти формы непосредственно подталкивали нас к действию» (Арто 1993: 7), и постоянно ищет возможности активного (= насильственного) включения зрителя в действие. В этом его намерения совпадают с той интенцией советского революционного театра, которую развивает Эйзенштейн в своей концепции «монтажа аттракционов»: «Аттракцион (в разрезе театра) – всякий агрессивный момент театра, то есть всякий элемент его, подвергающий зрителя чувственному или психологическому воздействию, опытно выверенному и математически рассчитанному на определенные эмоциональные потрясения воспринимающего» (Эйзенштейн 1923: 71).

В «Монтаже аттракционов» Эйзенштейн отказывается от «статического „отражения“ данного» во имя свободного монтажа «произвольно выбранных, самостоятельных [...] воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект» (Эйзенштейн 1923: 74). При смене терминологии суть отношения Эйзенштейна к действительности со временем не меняется: от отдельных явлений его внимание постоянно смещается к общим закономерностям их существования и взаимоотношений. Тот «тематический эффект», который Эйзенштейн первоначально назвал монтажом аттракционов, присутствует в его фильмах всегда как некая изначальная идея, авторская установка по отношению к действительности, подменяющая реальное положение вещей. Этим объясняется метод «конструирования истории», который Эйзенштейн последовательно проводит в своих фильмах. Вяч. Вс. Иванов отмечал, что уже с «Броненосца Потемкина» «Эйзенштейн начинает ту сознательную подмену истории мифом, которая объединяет его фильмы разных периодов и может быть соотнесена с последовательным отрицанием реализма в его теории» (Иванов 1999: 171).

В таком отношении к действительности расхождение Эйзенштейна с Вертовым становится очевидным. Негодование Вертова из-за мнимого плагиата, в котором он обвинил Эйзенштейна после выхода на экран «Стачки», было направлено даже не на сам факт заимствования метода «Киноглаза», а скорее на его профанацию: то, что для Вертова являлось документом, удостоверяющим правду жизни, для Эйзенштейна было лишь конструктивной деталью. Противопоставляя изображению образ, Эйзенштейн определяет монтаж как столкновение двух рядом стоящих кусков, при котором образуется третье, главное значение явления. Этот метод сам режиссер сравнивал с принципом японского иероглифа, где «каждая отдельно взятая деталь построена на принципах концентрированнейшего натурализма, общее композиционное их сопоставление подчинено только чисто смысловому заданию» (Эйзенштейн

1964: 2/287). Такой приоритет «смыслового задания» перед реальной «деталью» был для Вертова, конечно же, неприемлем²³¹.

Естественным образом центральным пунктом поэтики Эйзенштейна становится проблема композиции – вопрос «о методах и средствах, которыми приходится обрабатывать изображение для того, чтобы одновременно со своим „что“ оно показывало бы, „как“ к нему относится автор и как автор желает, чтобы зрители воспринимали, ощущали и чувствовали то, что он изображает» (Эйзенштейн 1964: 3/37). Сам режиссер назвал свое исследование этой темы «О строении вещей», оставив открытым вопрос о том, идет ли здесь речь о создании художественных произведений или о некоем общем принципе организации реальной действительности.

Вопрос о композиции или, точнее, проблема соотношения композиции и конструкции была одной из центральных на переломном этапе развития нового искусства. В январе-апреле 1921 года ей была посвящена специальная дискуссия в ИНХУКе, в которой участвовали Б. Арватов, А. Родченко, Л. Попова, И. Клюн, архитекторы В. Кринский, Н. Ладовский и другие. Для участников дискуссии было важно не столько определить оба эти понятия, сколько очертить область, в которой возможно осуществление конструктивного принципа. Композиция определялась как «иерархия, соподчиненность» (Н. Ладовский), как «вкусовой элемент» (В. Степанова); конструкция – как «целесообразная организация элементов» (Л. Попова), связанная с «реальным деланием вещи, вне изобразительности, вне созерцательности или сознательного отношения человека к природе» (В. Степанова) (см. Хан-Магомедов 1995: 71-72). Иными словами, спор шел о мере активного проникновения художника в материал, о том, является ли воля творца организующим началом творчества или она подчинена объективным свойствам материала и утилитарной задаче «делания вещи».

Идеальным примером композиции была беспредметная живопись, в которой организационный момент был поставлен «с миром в отношении отображения его существенных, но скрытых от непосредственного зрения характеристик» (Сидорина 1994: 259). Художник обращался к композиционному элементу тогда, когда «иерархия, соподчиненность» являлись неким незримым базисом, который необходимо было вывести на поверхность. Композиция была средством выявления внутренних, духовных связей внутри вещи, конструкция – внешних и материальных.

²³¹ В то же время современники справедливо отмечали, что самоценности какой-либо вещи в кадре Вертов предпочитает ее вписанность в динамическую партитуру фильма: так, Г. Рихтер писал, что Вертов «начал склеивать картины движения, совершенно не считаясь с тем, что пожар оказывался рядом с игрою в кегли, а танец – рядом с убийством, при этом он не упускал из виду непрерывность или музыкальность этих движений» (Рихтер 2002: 200).

Показательно, что если Вертов стремится «сконструировать впечатления дня в действенное целое, в зрительный этюд» («Киноки. Переворот» // Вертов 1966: 56), то для Эйзенштейна «источки монтажа лежат в пластической композиции» («<Монтаж>» // Эйзенштейн 1964: 2/331). Его разработка композиции кадра и мизансцены, попытка применения закона золотого сечения в живописи и теория интеллектуального кино напоминают процесс, описанный П. Флоренским следующим образом: «Художник насыщает некоторым содержанием известную область, силою нагнетает туда содержание, заставляя пространство поддаться и вместить больше, чем оно обычно вмещает без этого усилия» (Флоренский 1993: 58). В статье «За кадром» Эйзенштейн обосновывает необходимость подобного рода вмешательства: «Представление предмета в действительно (безотносительно) ему свойственных пропорциях есть, конечно, лишь дань ортодоксальной формальной логике, подчиненности нерушимому порядку вещей» (Эйзенштейн 2000: 495). Как в своих фильмах, так и в теоретических работах Эйзенштейн ищет свой подход к явлениям действительности, при котором человек оказывается сопричастным сущности вещей и находит свой порядок их организации независимо от «свойственных им пропорций».

Каждый элемент киноязыка Эйзенштейна несет на себе эту особенность его отношения к вещи, когда акт интерпретации явления действительности перемещается «из сферы действия в сферу смысла» (Эйзенштейн 1968: 5/72). Таков его принцип вертикального монтажа с полифоническим, контрапунктным соотношением звука и изображения, и ту же самую стратегию Эйзенштейн осуществляет по отношению к цвету, который вторгается в монохромную ткань его киноречи своеобразным восклицательным знаком (ср. красный флаг в «Броненосце Потемкине», разноцветные струи в «Старом и новом» и т. д.). Наблюдение Вяч. Вс. Иванова о том, что «Эйзенштейн хотел освободить цвет от предметных ассоциаций» (Иванов 1999: 233), можно отнести к любому элементу киноязыка режиссера. Вещь для Эйзенштейна – лишь элемент определенного «порядка вещей», в каждом случае определяемого заново в соответствии с авторской установкой.

Характерно в этом смысле отношение Эйзенштейна к реальной вещи во время съемок «Октября». Виктор Шкловский приводил воспоминания служителей дворца о том, что «при первом взятии Зимний пострадал меньше, чем при съемке» (Шкловский 1965: 141). Футуристическое «восстание вещей» оборачивается здесь «восстанием против вещей», о котором Шкловский писал как о «войне с вещами» и «восстании посуды». Сам Эйзенштейн говорил о причине своего обращения к профессии режиссера как о сублимации детского желания ломать вещи и разбирать их на части. Его увлечение композицией напоминало именно это действие разрушения, деструкции по отношению к вещи: «Композиция берет структурные элементы изображаемого

явления и из них создает закономерность построения вещи. При этом в действительности она берет эти элементы из структуры эмоционального поведения человека, связанного с переживанием содержания того или иного изображаемого явления» (Эйзенштейн 1997: 2/11).

Подобная метаморфоза отношения к вещи очень показательна. Из всех художников, чей вклад в формирование концепта «вещь» мы рассмотрели, Эйзенштейн начал свою работу позже всех и закончил ее тогда, когда большинство персонажей исследования были уже мертвы. Он работал на той границе, которую В. Паперный обозначил как переход от Культуры 1 к Культуре 2. Несомненно принадлежа по направленности своих поисков к традиции авангарда, Эйзенштейн был вынужден считаться также и с тем, что время восстаний закончилось и началась эра строительства, в которой не техника, а «кадры решают всё». Противостоящий человеку мир вещественности было необходимо покорить, приспособить к нуждам государства; в нем должны были быть вскрыты те закономерности, которые подчеркивали бы овладение сущностью вещей как феноменов, определенных значений. «Мы, художники, глядим на мир и видим его по-особенному. [...] Так устроены глаза художников, чтобы вычитывать в явлениях, формах и абрисах окружающего образы, в которых живут эти явления в наших чувствах и нашем сознании», – писал Эйзенштейн в 1938 году (1964: 3/38). Этот путь от татлинского «глаза под контролем осязания» через «киноглаз» Вертова к «вычитывающему глазу» Эйзенштейна определяет «биографию вещи» в том сегменте культуры русского авангарда, который работал с визуальностью. Нам остается лишь проследить, каким образом отразился на концептуализации вещи «конец русского авангарда» (Жаккар 1995), и проанализировать «вещественное» наследие, оставленное историческим авангардом авангарду внеисторическому.

9. Уничтожение предметов и управление вещей: поэтика ОБЭРИУ*

Для чего здесь эти вещи?

А. Введенский (1993: 1/98)

Предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет,
предмет, предмет, предмет, предмет, предмет, предмет.

Д. Хармс (2001: 15)

9.1. «Левый фланг» и «Левый фронт»: ленинградские «вещи» против московских «фактов»

Литературная²³² группа ОБЭРИУ традиционно рассматривается как последнее объединение исторического авангарда. Эта позиция – одновременно на острие художественного процесса и в то же время в конце определенного этапа истории культуры (что уже в то время отчетливо осознавалось участниками) – в значительной степени повлияла на поэтику и прагматику обэриутов. В отличие от других рассматривавшихся в данном исследовании персонажей и сюжетов, поискам ОБЭРИУ было чуждо социальное измерение: в своих поисках обэриуты возвращаются к метафизическим корням авангарда. Тем не менее, многие документы подчеркивают «левый» характер группы. Как известно, ее образование в качестве «официальной» институции было вызвано чисто внешними причинами – приглашением директора Ленинградского Дома Печати Николая Баскакова группе «Левый фланг» стать отдельной секцией Дома Печати и открыть 1928 год вечером, под названием «Три левых часа» вошедшим в историю русской литературы²³³. Необходимость нового названия группы (ОБЭРИУ) была вызвана понятной просьбой Баскакова избежать опасного уже в те годы слова «левый». Без «болезни левизны», впрочем, не обошлось – слово «левый» было перенесено обэриутами в название вечера.

Провокативное соперничество «Левого фланга» с московским «Левым фронтом» было, безусловно, программным²³⁴. Эта позиция в известном смысле сохранялась и в названии ОБЭРИУ (Объединение *реального* искусства). Акцент здесь ставился уже не на радикализации поэтического языка, а на качественно ином подходе к понятию реального. Лефовцы к концу 20-х годов всё еще стояли на позициях литературы факта и в своей программе

* Переработанная версия публ. Кукуй 2006а, Кукуй 2006с, Кукуй 2008.

²³² Несмотря на то, что в программе вечера «Три левых часа» были заявлены обэриутские музыка и кино, сведениями о них мы не располагаем; драматическое творчество обэриутов можно считать частью их установки на слово (о чем говорит и многочисленность постановок). О «действенности» слова в поэтике ОБЭРИУ см. ниже.

²³³ См. Бахтерев 1991: 444.

²³⁴ О творчестве ОБЭРИУ как «антифутуристической реакции» см. Никитаев 1991.

производства «вещей искусства» преследовали задачу фактического слияния искусства и жизни. Обэриутов в гораздо большей степени интересовали наблюдаемый ими непосредственно из личного экзистенциального опыта процесс распада мира и возможная фиксация «бессмыслицы» как инструмента познания.

Встреча двух левых лагерей лицом к лицу произошла на вечере В. Маяковского в Ленинградской Капелле осенью 1927 года, на котором был зачитан первый вариант декларации ОБЭРИУ. В отзыве на этот вечер, озаглавленном «Дадаисты в Ленинграде», автор Д. Толмачев упоминает о заявленном Хармсом, Введенским, Бахтеревым и Левиным «реальном искусстве», противостоящем аналогичному лефовскому концепту: «Хаотический словесный комплекс „реального искусства“ состоит из „псевдо-детских“ выражений, обломочков домашне-мещанского быта, из бедной незначительной и вместе с тем претенциозной обиходной речи среднего довоенного гимназиста» (цит. по: Жаккар 1995: 412). Характерно, что Маяковскому текст первого варианта декларации (ныне утраченный) понравился и был им рекомендован для публикации в «Новом ЛЕФе». Однако, по правдоподобию предположению Бахтерева, написанная по мотивам декларации статья встретила решительное сопротивление теоретика производственничества О. Брика. Именно Брик как «новатор» литературы был противопоставлен «творческой прострации» обэриутов в докладе Николая Асеева на собрании Союза писателей 16 декабря 1931 года (см. Асеев 1932). Доклад футуриста Асеева, закрепивший тем самым оппозицию «фронта» и «фланга» левого искусства, положил конец ОБЭРИУ – через две недели Хармс и Введенский были арестованы.

Неоднократно отмечалось, что ОБЭРИУ было искусственным объединением художников разной направленности: быстрое расхождение с Н. Заболоцким и изначальное положение К. Вагинова на периферии группы дали Я. Друскину основания для противопоставления ОБЭРИУ как «экзотерической» организации кружку «чинарей» как «эзотерическому» объединению («Звезда бессмыслицы» // Сборище [1998]: 1/549). Формально лишь двое чинарей – Хармс и Введенский – были членами ОБЭРИУ. Особую позицию занимал Николай Олейников, хоть и считавшийся чинарем, но стоявший гораздо ближе к группе ОБЭРИУ, членом которой он не был. Философы Друскин и Липавский в работе ОБЭРИУ участия не принимали. В силу этого в дальнейшем анализе сосредоточимся на концептуализации вещи в поэтике Введенского и Хармса, учитывая при этом произведения Якова Друскина, чьи философские труды на рубеже 1920-30-х годов в значительной степени повлияли на трансформацию взглядов Хармса. Линию «собираания вещей» у К. Вагинова (в первую очередь в «Гарпагоняне») и

натурфилософский «платонизм» Заболоцкого и Олейникова выносятся в данном случае за скобки.

Как известно, начало и конец группы ОБЭРИУ завершают целый ряд попыток Даниила Хармса организовать институции, альтернативные политизированной линии левого искусства²³⁵. Тем не менее, как организация этих групп, так и направление поисков Хармса в создании «реального искусства» подчеркивают его безусловный интерес к общезутиристической проблематике вещи. Один из источников этого интереса можно найти в тексте Александра Туфанова «Заумный орден», в котором он задним числом описывает направление своей группы «Заумный Орден DSO»:

Орден заумников в Ленинграде возник после моего выступления в Ленингр. Отд. Союза Поэтов в марте 1925 г. [...] DSO – значение заумное: при *ослаблении* вещественных преград [D] *лучевое* устремление [S] в века при расширенном восприятии пространства и времени [O]. В ядро группы входят трое: я, Хармс и Вигилянский; Хармс и Вигилянский – ученики, постоянно работающие в моей студии. Есть еще 6 человек, имеющих уклон к Зауми и занимающихся предварительной подготовкой. Затем в Ленинграде есть еще Терентьев, ученик Крученых, сейчас отошедший от нашей работы, работающий в театре и имеющий ученика Введенского [на подготовительной стадии]. Терентьев считает меня „единственным теоретиком в Зауми“, таким образом в Ленинграде заумников – 11 человек, и мои сообщения можно считать исчерпывающими. (Туфанов 1991: 176)

В 1925 году 17-летний Игорь Бахтерев пишет статью (по всей видимости, по поручению Малевича) о русском переводе книги Глеза и Метценже «Кубизм», опубликованном в сборнике «Союз молодежи». В наброске к этой статье значится:

Кубизм бывает	
кубизм	образный
	пластический
	фактурный (вещевой)
	объемный
	графический (орнаментальный)
	конструктивный
	предметный
морт кубизм	

(Цит. по: Сигей 2002а: 385)

²³⁵ Кроме «Левого фланга», отметим совершенно кощунственную для ЛЕФа «Академию левых классиков».

Оставляя за рамками обсуждения очевидную важность для круга ГИНХУКа кубистической проблематики, обратим внимание на то, что «вещевой» и «предметный» кубизмы для Бахтерева разделены. Первый, очевидно, имеет в виду внедрение реальных вещей в плоскость произведения искусства (такая возможность рассматривалась В. Марковым в его книге «Фактура»); второй – создание (или обработку) предметов по кубистическому принципу «сдвига плоскостей». В самой рецензии Бахтерев характеризует кубизм так: «Кубист, живопись позволяет выразить [...] настоящую тайну – слияние вещей. [...] всякая пластичность гарантирует эмоцию, а всякая эмоция утверждает конкретность изображаемого» (там же: 388). Тем самым, не сдвиг как таковой – и, тем самым, не обнажение фактуры – становится целью творческого акта, но синтетический акт пластического осмысления предметного мира, эмоциональной насыщенностью «сдвига» придающий конкретность вещам, «убитым» автоматизированным языком традиционной живописной (и литературной) выразительности. Это стремление к «конкретности изображаемого» в кубистическом сдвиге перекликается с туфановской концепцией беспредметности зауми: «[...] образы не имеют обычного своего рельефа и очертаний, а при новых способах восприятия, „беспредметность“ наша – вполне реальная образность с природы, воспроизведенной при текущем очертании» (Туфанов 1991: 177). Схожее положение – при внешнем дистанцировании от зауми Туфанова – было высказано позднее в декларации ОБЭРИУ, где говорится о том, что обэриуты – «люди реальные и конкретные до мозга костей», расширяющие «смысл предмета, слова и действия» (<Декларация> ОБЭРИУ 1991: 458). Каждому обэриуту, как известно, был предписан в этой части декларации (писавшейся Заболоцким) свой путь: Введенский «разбрасывает предмет на части» (там же); Вагинов творит фантазмагорию мира, облеченного «в туман и дрожание», и читатель через этот туман чувствует «близость предмета и его теплоту»; поэзия Бахтерева – «не более как средство сдвинуть предмет в поле нового художественного восприятия»; у Заболоцкого «предмет не дробится, но наоборот – сколачивается и укрупняется до отказа»; путь Хармса – «столкновение ряда предметов», причем «в момент действия предмет принимает новые конкретные очертания, полные действительного смысла» (там же: 458-459).

Нетрудно заметить, что в описании программы своей деятельности, направленной на поиски «органически нового мироощущения и подхода к вещам» (там же: 457), обэриуты решительно предпочитают вещи, встречающейся в декларации лишь один раз в приведенной выше цитате, лексему «предмет» (23 использования). Этот в целом нетипичный для авангардной эпохи лексический «сдвиг» можно наблюдать в различных текстах чинарей и обэриутов. Рассмотрим их на конкретных примерах.

9.2. Предметы и вещи в философской рефлексии чинарей и художественной практике ОБЭРИУ

Вещь есть предмет реальный и предмет
есть вещь идеальная.

Шпет (1989:394)

Вещи посвящены несколько произведений Я. Друскина, относящихся ко второй половине 1920-х годов. Это «Рассуждение о двух во всём одинаковых вещах», «Простая вещь», а также ряд текстов отрывочного характера, в первую очередь «Давно не писал...». В начале «Рассуждения о двух во всём одинаковых вещах» мы сталкиваемся с расхождением вещи и предмета:

1. Вещью я называю что-либо, то есть предмет, число, состояние, движение или что-либо другое.
2. Местом я называю определенную окрестность вещи.
3. Отношением я называю несколько мест. [...]
4. Слово „окрестность“ не может быть определено.

Примечание. Я мог бы взять и другое слово неопределяемым, например, место, или вещь, или отношение, тогда бы определил окрестность, но одно слово останется неопределенным. Из этого видно, что, во-первых, определение расширяет знание о предмете²³⁶. Во-вторых, что в основе определения лежат недоказанные предложения. В-третьих, видно будет, что знание есть всеобщее определение.

(Сборище [1998]: 1/671)

Предмет в этом ряду выступает в качестве одного из возможных модусов существования вещи – как объект, в отличие от движения, числа и состояния обладающий конкретными материальными свойствами, «фактурой»²³⁷. В отличие от предмета, вещь обладает только «местом» как основанием своего существования. «Местом» Друскин называет «определенную окрестность вещи», при этом само «слово „окрестность“ не может быть определено». Эта неопределенность выступает у Друскина необходимым условием знания и получает свое развитие в статье «Звезда бессмыслицы», посвященной исследованию языка А. Введенского.

Внематериальность и в то же время укорененность вещи в некоем локусе отчетливо прослеживается в «Пяти исследованиях» Друскина (произведении,

²³⁶ Ср. с Декларацией ОБЭРИУ: «В своем творчестве мы расширяем и углубляем смысл предмета и слова» ([Декларация] ОБЭРИУ 1991: 458).

²³⁷ Это отличает трактовку предмета у Друскина от эклектичного концепта вещи в журнале Лисицкого/Эренбурга, в котором три различных модуса объединяются в вавилонском многоязычии заглавия «Вещь – Objet – Gegenstand».

стоящем в определенной связи с «Пятью неоконченными повествованиями Хармса»):

[...] я представляю себе некоторую вещь, и она кажется мне приятной. Я думаю о ней, и она кажется мне еще более приятной. Наконец, мне кажется, что вообще нет вещи более приятной. Но через некоторое время, может быть, даже очень непродолжительное, я начинаю думать о другой тоже приятной вещи, и кажется уже, что эта вещь является самой приятной. Это первое сомнение – нет критерия приятности.

[...] Если в это рассуждение вместо слова *приятное* поставить *красивое*, то придется внести значительные ограничения, но всё же и критерий красоты вызывает некоторые сомнения. (Сборище [1998]: 1/733)

Характерна здесь языковая игра с «материальным» и фразеологическим, «нематериальным» значением слова: если «приятная вещь», скорее всего, «беспредметна»²³⁸, то «красивая вещь» почти всегда – предмет²³⁹. Неопределенные отношения вещи и предмета становятся наиболее явными в тексте Друскина «Окрестности вещей» (1936), в котором он возвращается к понятию окрестности, однако слово вещь упомянуто лишь в заглавии – в самом тексте речь идет исключительно о предметах.

(Не)приятные вещи получают свое предметное воплощение в прозе К. Вагинова, в которой традиционная для 1920-х годов критика «вещизма» приобретает метафизическое измерение²⁴⁰:

Боязнь старости мучила Локонова. Лежа в кровати, он с грустью смотрел на уже *выхолощенные для него предметы*²⁴¹. Когда-то с большой любовью он приобретал и этот письменный стол времен Александра I, и этот шкафчик для книг времен Павла I, этот диван и эти два кресла красного дерева. [...] Теперь эти *вещи умерли*, и было неприятно Локонову, что они стоят в его комнате, что при взгляде на них целая сеть

²³⁸ См.: «Ощущение пустоты – это скорее приятная вещь» (Газданов 1996: 2/559). Редкий случай «предметного» употребления этого оборота встречаем у А. Н. Толстого: «Какая приятная вещь эта березовая, пахнущая сыростью, поленица!» (Толстой 1917) – хотя и здесь речь идет не о вещи, а об эффекте от ее использования («Сколько горячности сердечной при мысли, что вот и не застынут трубы в нашем доме, не придется спать в меховых мешках и ледяной холод не доберется до костей: охранит нас огнем живым добрая поленица» // Там же).

²³⁹ См.: «Наследник романтиков и основоположник «новой поэзии», Бодлер сделал из эстетской и экзотической предметности особые выводы. У Бодлера, наряду с предметами повседневными, есть и экзотические персонажи и ароматы, и аксессуары католической эстетики, и Восток; но подлинно бодлеровское не в поэтике красивых вещей, разработанной Теофилом Готье и парнасцами. Красивая вещь встречается со *страшной вещью* – вот поэтический мир Бодлера» (Гинзбург 1974: С. 327).

²⁴⁰ О теме коллекционирования применительно к концепту вещи у Вагинова см. Goldschweer 2004.

²⁴¹ Здесь и ниже курсив мой. – И.К.

воспоминаний возникает и тянет за собой обратно его, Локонова, постоянно напоминает ему об его возрасте. Ощущение под *боком вещей неприятных* раздражало Локонова. Они стали ему не только не нужны, не только неприятны. Они стали отвратительны для него. Локонов решил отделаться от них, продать их. (Вагинов 1991: 422)

Похожую ситуацию мы наблюдаем у Даниила Хармса. Так, в стихотворении «Измерение вещей» герои измеряют то вещи, то предметы, причем в силу неустойчивости словоупотребления дело доходит до недоразумения:

Ляполянов –
 Но физики считают вершок
 Устаревшей мерой.
 Значительно удобней
 Измерять предметы саблей.
 Хорошо также измерять шагами.

Профессор Гуриндурин –
 Вы не правы Ляполянов.
 Я сам представитель науки
 и знаю лучше тебя положение дел.
 Шагами измеряют пашни,
 А саблей тело человеческое,
 Но вещи измеряют вилкой.

(Хармс 1997: 1/ 235)

Сообразно мнению Ляполянова об инструментах измерения, в произведении Хармса «Сабля» мы находим следующее определение предмета: «Всё существующее вне нас и разграниченное с нами и всем остальным, отличным от нас и его (того, о чем мы в данный момент говорим) пространством (ну хотя бы наполненным воздухом) мы называем предметом» (Хармс 1997: 2/299). Тем не менее, есть множество случаев, когда «существующее вне нас» оказывается не предметом, а вещью (как, например, в двух стихотворных обращениях к Генриху Левину²⁴²). Более того, даже в отношении такого достаточно устойчивого значения слова «вещь», как имущество, пожитки, у Хармса наблюдается диффузия словоупотребления: в набросках к «Трактату более или менее по конспекту Эмерсона», озаглавленных «Мир без предметов», Роман Тимофеевич Сушкаревский сжигает белье и книги (подобные содержимому чемодана в «Старухе»²⁴³) и ложится на голый пол возле печки, в которой еще догорали остатки его имущества – то есть вещи, этим словом в тексте не названные.

²⁴² «Генрих Левин / Ты цветок / и света удивительный поток / летит из глаз твоих на вещи» («Генрих Левин ты цветок...»; «Кустов и Левин» // Хармс 1997: 1/235, 251).

²⁴³ «Чемодан стоял у меня под кушеткой. [...] В нем находились кое-какие вещи: несколько книг, старая фетровая шляпа и рваное белье» (Хармс 1997: 2/181).

Ситуация с А. Введенским гораздо более сложная: репрезентативный анализ словоупотребления у него невозможен, поскольку большое количество произведений Введенского не сохранилось. На основе того, чем мы обладаем, можно сделать схожий вывод о диффузности значений концептов «вещь» и «предмет» со значительным сдвигом в сторону последнего. В начале «Четырех описаний» вещь синонимична предмету в качестве объекта наблюдения («Весь в мыслях я лежал, / обзревая разные вещи, предметы. / Я желал» – Введенский 1993: 1/164). Зачастую «вещь» используется в «непредметном» значении как составная часть оценочного оборота²⁴⁴ – например, в «Некотором количестве разговоров» («Карты хорошая вещь, сказал П е р в ы й» // Там же: 1/200) или в «Серой тетради» («воспоминания вещь ненадежная» // Там же: 2/83). Характерны эротические коннотации в «Куприянове и Наташе» («Я даже позабыл, Маруся, / Соня, / давай ложиться дорогая спать, / тебя хочу я покопать / и поискать в тебе различные вещи» // Там же: 1/153) и, возможно, в более раннем тексте «Больной который стал волной» – правда, с использованием слов «предмет»:

он видит здание шумит
и в нём собрание трещит
и в нём создание на кафедре
как бы на паперти стоит
и руки тщетные трясет
весьма предметное растет
и все смешливо озираясь
лепечут это мира анст.
(Там же: 1/77)²⁴⁵

Особый интерес представляет «Серая тетрадь» Введенского – одновременно литературная вещь (как текст) и предмет быта (как тетрадь). Во второй главе, озаглавленной «Простые вещи», Введенский намеренно снижает пафос Друскина, отсылая к заглавию его труда «Простая вещь»: выражение «простые вещи» в зачине главы «Будем думать *о простых вещах*»²⁴⁶ (там же: 2/80) является фразеологизмом и противопоставлено пафосу Друскина, в произведении которого «обособившаяся в небе вещь» приходит в конце к осязаемой и в то же время непостижимой предметности²⁴⁷. Абстрактной «вещи» у Введенского в этом тексте противопоставлен вещественный предмет:

²⁴⁴ См. описанные случаи «приятная/красивая вещь» у Друскина.

²⁴⁵ К связи образа анста и вещей/предметов у Введенского (возможно, восходящей к «Журавлю» Хлебникова) см. стихотворение «Птицы» (<1928>): «перед нами пучина / пред нами причина / где корень [...] / где анст вещей» (Введенский 1991: 2/258).

²⁴⁶ Здесь и ниже курсив мой – И.К.

²⁴⁷ См. у Друскина: «Вещь обособилась в небе» (I) → «Раскололась вещь / Разошлась на свои части / Распалась вещь» (II) → «Сами ходят вещи в разные стороны / Стороны – места / Разбросанные места / Случайное место» (III) → «Непроницаемый твердый предмет / Материи твердый предмет / Простая вещь твердый предмет» (IV) (Сборище [1998]: 77-79).

Будем думать о простых вещах. Человек говорит: завтра, сегодня, вечер, четверг, месяц, год, в течение недели. [...] Названия минут, секунд, часов, дней, недель и месяцев отвлекают нас даже от нашего поверхностного понимания времени. Все эти названия аналогичны либо *предметам*, либо понятиям и исчислениям пространства. Поэтому прожитая неделя лежит перед нами как убитый олень. Это было бы так, если бы время только помогало счету пространства, если бы это была двойная бухгалтерия. Если бы время было зеркальным изображением *предметов*. На самом деле *предметы* это слабое зеркальное изображение времени. *Предметов* нет. (Введенский 1991: 2/80)

Эти же мотивы – предмет как средство исчисления времени и неспособность человека понять «предметный язык» – являются темой одного из самых важных произведений Введенского «Кругом возможно Бог», где предметы выступают в качестве персонажей. Апокалиптичность этого произведения вызвана в том числе и указанной выше невозможностью временного измерения предметов²⁴⁸, приводящей к их исчезновению: «все живут предметы / лишь недолгий век, / лишь весну да лето, / вторник да четверг» (Введенский 1991: 1/144)²⁴⁹. Тот факт, что «неумный человек» занес вещи в свои таблицы²⁵⁰, не избавляет от того, что в конце мира, когда «сухое солнце, светлы, кометы / уселись молча на предметы», «вбегает мертвый господин / и молча удаляет время» (там же: 1/151-152). Апокалиптического молчания возможно избежать только в том случае, если человек осознает «стенки сосуда времени»:

Когда один человек жил в своем собственном ногте, то он огорчался и плакал и стонал. Но как-то он заметил, что нет вчера, нету завтра, а есть только сегодня. И прожив сегодняшний день он сказал: есть о чем говорить. Этого сегодняшнего дня нет у меня, нет у того, который живет в голове, который скачет, как безумный, который пьет и ест, у того, который плавает на ящике, и у того, который спит на могиле друга. У нас одинаковые дела. Есть о чем говорить. И он стал обозревать мирные окрестности, и в стенках сосуда времени ему показался Бог. (Введенский 1991: 2/82)

²⁴⁸ Ср. с «Саблей» Хармса.

²⁴⁹ См. цитированное выше положение Малевича: «Вещи, предметы в реальном мире – исчезли как дым для новой культуры» (Малевич 1995b: 35).

²⁵⁰ См. в «Кругом возможно Бог»: «Господа, господа, / все предметы, всякий камень, / рыбы, птицы, стул и пламень, / горы, яблоки, вода, / брат, жена, отец и лев, / руки, тысячи и лица, / войну, и хижину, и гнев, / дыхание горизонтальных рек / занес в свои таблицы / неумный человек» (Введенский 1991: 1/148).

9.3. «Стихи, ставшие вещью»

Несмотря на то, что неустойчивость словоупотребления в случае «вещи» и «предмета» в целом свойственна русскому языку, следует отметить следующее: слово «вещь» в авангардную эпоху было столь сильно маркировано определенной сферой своего бытования в пространстве языка культуры, что его замена на предмет – в особенности в тех случаях, когда речь шла не о сугубо «предметной» сфере его значения – выглядит не случайной. Повышенная по сравнению с футуристической традицией частотность употребления слова «предмет» обусловлена, на наш взгляд, прежде всего заостренной философской направленностью творчества круга чинарей²⁵¹. Так, в Словаре художественных терминов, готовившемся к выходу в ГАХНе на протяжении 1920-х гг., словарная статья «Вещь» отсутствует, а автор статьи «Предмет» Д. Недович, в свою очередь, разделяет «в области художественного творчества [...] два возможных применения Предмета, а именно Предмет в искусстве и Предмет искусства», и пишет следующее:

В своем первом – и наиболее распространенном значении это есть Предмет изображения, т. е. образ лица или вещи, который передается художником путем воспроизведения его средствами искусства. На другом полюсе [...] стоит отвлеченное искусство так называемых беспредметных, т. е. внеприродных форм. Это беспредметничество, выдвинутое двадцатым веком, подводит нас ко второму значению терминала, а именно Предмету искусства, как известно условным формам выражения художественной воли. (Чубаров 2005: 325)

Именно в этом втором значении – *предмет искусства* – слово «вещь» употребляется обэриутами и чинарями весьма последовательно, причем, как представляется, это не является лишь обычным для начала двадцатого века случаем словоупотребления (вспомним *вещь* В. Маяковского «Человек»), а существенным элементом их художественной философии.

В первую очередь это касается особых отношений слова и вещи в поэтике обэриутов. В тексте Введенского «Две птички, горе, лев и ночь» (1929) слово превращается в предмет, причем читатель узнает, что для говорящего «много» является словом, а «нуль» – вещью (тем самым небытие обретает вещественность, а вещь как что-либо, обладающее количественными характеристиками, ее теряет):

²⁵¹ О соотношении вещи и предмета у Г. Шпета (особенно в «Эстетических фрагментах») и о специфике (бес)предметности у ОБЭРИУ см. Hansen-Löve 1993: 228-229, 238-240.

но что же делает тушканчик
 давайте братцы поглядим
 в его стакане пышном тихом
 как видно появилась ночь
 и слово племя тяжелеет
 и превращается в предмет [...]
 вам хорошо
 у вас разнообразны мысли
 а в мыслях будто кости в мясе чувства
 и многие понятия у вас
 а я пирующие птицы
 летающие так и сяк
 не понимаю слова много
 не понимаю вещи нуль
 (Введенский 1991: 1/89-90)

В стихотворении «Гость на коне» (<1931-34>) мы наблюдаем обратный процесс: предмет становится словом в тот самый момент, когда лирический герой забывает о существовании как предметов, так и слов:

Я забыл
 существованье
 слов, зверей, воды и звезд.
 Вечер был на расстоянии
 от меня на много верст.
 Я услышал конский топот
 и не понял этот шепот,
 я решил, что это опыт
 превращения предмета
 из железа в слово, в ропот,
 в сон, в несчастье, в каплю света. [...]
 Ни в чём я не увидел смысла.
 Бог Ты может быть отсутствуешь?
 Несчастье.
 Нет я всё увидел сразу,
 поднял дня немую вазу,
 я сказал смешную фразу —
 чудо любит пятки греть.
 Свет возник,
 слова возникли,
 мир поник,
 орлы притихли.
 Человек стал бес
 И покуда
 будто чудо
 через час исчез
 (Введенский 1991: 1/161-163)

Тем самым овеществленное звездой бессмыслицы слово заставляет мир «поникнуть» и возвращает Бога в покинутый им мир²⁵².

У Даниила Хармса взаимопроникновение предмета и слова реализуется в последовательном использовании слова «вещь» в значении «предмет искусства». Ряд примеров, на которых мы остановимся ниже, дает основания предполагать, что «предметность» литературных вещей Хармса была существенным элементом его художественной философии, опиравшейся на феноменологическую традицию с ее методом трансцендентальной редукции и теорией «чистого» предмета. Феноменологические мотивы у Хармса отмечались не раз²⁵³, основанием для этого служило прежде всего упоминание в его записных книжках книги Г. Шпета «Явление и смысл» и помеченного как «Брентано 1874» труда Франца Брентано «Psychologie vom empirischen Standpunkt» (см. Хармс 2002: 1/42). Обе книги скорее всего были рекомендованы ему Я. С. Друскиным, достаточно глубоко и критически изучавшим феноменологию Гуссерля²⁵⁴. Вне зависимости от того, насколько подробно Хармс ознакомился с этими и подобными трудами, можно констатировать по меньшей мере общие источники и направление мысли Хармса и классической феноменологии, что лишний раз подтверждает тезис И. Чубарова «о зарождении своеобразной парадигмы понимания сознания в русской философии XX века» (Чубаров 1998: 7).

Характерно, что наиболее отчетливо эти параллели прослеживаются в творчестве Хармса начиная с рубежа 1930-х годов, когда он переходит от рассмотренных выше активных попыток институализации творчества к

²⁵² Немаловажна здесь построенная на анаграмме игра слов «воз-(по-)никнуть/покинуть». Одна из тем «Кругом возможно Бог» – «Бог посетивший предметы». О превращении слова в вещь и овеществлении слова у Введенского см. Чухров (2004: 86): «Язык проносится мимо вещи, движется в режиме постоянного поворота, то есть идет по кругу. В свою очередь и предметное пространство разворачивается во все стороны одновременно. Это и есть апокалиптическое мгновение. Концептуализация предполагает вынос смысла за скобки мира, иными словами, это апокалипсис сигнификативной машины, в результате которого происходит потеря „тела“ всеми вещами и овеществление невеществленного, понятия. Так слово становится вещью, но вещью мета-физической».

²⁵³ См. Токарев 1995. Ямпольский проводит также убедительное сопоставление предмета обэриутов с соответствующим концептом из «Эстетических фрагментов» Шпета (см. Ямпольский 1998: 17-25).

²⁵⁴ Чинари Я. С. Друскин и Л. С. Липавский в 1923 году закончили по индивидуальному плану философское отделение факультета общественных наук Петроградского университета, обучаясь в том числе у Н. О. Лосского, чьему перу принадлежит одна из первых рецензий на русский перевод первого тома «Логических исследований» Гуссерля («Русская мысль». 1909. № 12). Отказавшись осудить высланного в 1922 году за границу Лосского, Друскин и Липавский закрыли себе дорогу к академической философской карьере. К адаптации и критике Лосским феноменологии см. Лосский 1991, Лосский 1998. Имя Лосского упоминается в записной книжке Хармса за 1925 год непосредственно перед книгой Брентано.

осмыслению его первопричин – прежде всего применительно к своей поэтике. В письме к К. В. Пугачевой от 16 октября 1933 года Хармс пишет следующее:

Теперь моя забота создать правильный порядок. Я увлечен этим и только об этом и думаю. [...] Во всё, что я делаю, я вкладываю сознание, что я творец мира. И я делаю не просто сапог, но, раньше всего, я создаю новую вещь. Мне мало того, чтобы сапог вышел удобным, прочным и красивым. Мне важно, чтобы в нем был тот-же порядок, что и во всём мире; чтобы порядок мира не пострадал, не загрязнился от прикосновения с кожей и гвоздями, чтобы не смотря на форму сапога, он сохранил бы свою форму, остался бы тем же, чем был, остался бы чистым. Это та самая чистота, которая пронизывает все искусства. Когда я пишу стихи, то самым главным, кажется мне, не идея, не содержание и не форма, и не туманное понятие „качество“, а нечто еще более туманное и непонятное рационалистическому уму, но понятное мне и, надеюсь, Вам, милая Клавдия Васильевна, это – чистота порядка. [...] Это уже не просто слова и мысли напечатанные на бумаге, это вещь, такая-же реальная, как хрустальный пузырек для чернил, стоящий передо мной на столе. Кажется, эти стихи, ставшие вещью, можно снять с бумаги и бросить их в окно, и окно разобьется. (Хармс 2001: 4/79-80)

Мысль Хармса в этом письме движется в следующем направлении: мир существует с того момента, как человек «впускает» его в себя – то есть лишь в восприятии – однако пребывает в беспорядке. Первая реальность находит свое воплощение только в моменте творчества – заботе создать правильный, «чистый» порядок. Хармс пользуется здесь «сапожной» метафорой, восходящей к пушкинским стихотворениям «Поэт и толпа» и «Сапожник»²⁵⁵, и утверждает, что делает не сапог, а создает новую вещь – «обязательно реальное», «первое» отражение реальности. Непременное условие чистоты порядка – самостоятельное существование (вспомним «самостоятельно существующие предметы» в «Сабле», которые «не связаны законами логических рядов и скачут в пространстве куда хотят, как и мы» // Хармс 1997: 2/299). Слова, описывающие и называющие эти предметы, тоже «скачут», создавая «новое поколение частей речи» и завлекая человека в «рабочее состояние». Задача человека в этом состоянии – освободить и «зарегистрировать» силу, заложенную в этих скачущих словах (что Хармс и пытается делать в своих «вещах»).

²⁵⁵ Указанные стихотворения отражают как актуальную для пушкинского времени антитезу «кумира Бельведерского» и «печного горшка», так и отношение поэта к прагматическому реализму, выразившееся в пожелании судить «не выше сапога» тем, кому «бы пользы всё». Многочисленные сапожные аллюзии Хармса, отмеченные А. Герасимовой и И. Мальским уже в его раннем манифесте «Ход не от желудка – а от революции к материалу», берут свое начало, по всей видимости, именно отсюда (см. Герасимова/Мальский 1992: 33)

Говоря словами декларации ОБЭРИУ, «конкретный предмет, очищенный от литературной и обиходной шелухи, делается достоянием искусства» (<Декларация> ОБЭРИУ 1991: 458). И в этом случае достоянием искусства становятся «не просто слова и мысли» – это вещь, в своей реальности способная разрушить материальные преграды, стоящие перед ней и ее творцом.

Антирационалистическая «чистота порядка» Хармса не синонимична структурированности на уровне строения вещи: не случайно неодобрительное упоминание в этом же письме поэмы Н. Заболоцкого (по всей видимости, утраченной), посвященной архитектуре, за отсутствие в ней «неблагополучной категории», которая «делает хорошей всю эту архитектуру и мысль о человеческой жизни» (Хармс 2001: 4/81)²⁵⁶. В известной степени мы имеем здесь дело с провозглашенным феноменологией лозунгом «Назад к самим вещам!» – с возможной авангардной инверсией «назад» во «вперед». Пользуясь феноменологической терминологией, можно сказать, что Хармс, в отличие от конструктивистской ветви русского авангарда, отказывается от опытно-научных апперцепций в пользу «чистоты родника живого знания» и противопоставляет «условной незыблемости понятий» – ту «безусловную случайность потока жизни»²⁵⁷, о которой пишет Шпет во введении к «Явлению и смыслу»:

Сквозь пестроту чувственной данности, сквозь порядок интеллектуальной интуиции, пробиваемся мы к живой душе всего сущего, ухватывая ее в своеобразной, – позволю себе назвать это – интеллектуальной интуиции, обнажающей не только слова и понятия, но самые вещи, и дающей уразуметь подлинное в его подлинности, цельное в его цельности, и полное в его полноте. (Шпет 1996: 13)

Отказ от естественной установки и обращение к фактам чистого сознания²⁵⁸ сопровождаются трансцендентально-феноменологической редукцией

²⁵⁶ См. там же (80): «Сегодня был у меня Заболоцкий. Он давно увлекается архитектурой и вот написал поэму, где много высказал замечательных мыслей об архитектуре и человеческой жизни. Я знаю, что этим будут восторгаться много людей. Но я также знаю, что эта поэма плоха». См. также ст-ние «Окнов и Козлов» (1931): «Материя по-моему дура / ее однообразная архитектура / сама собой не может колебаться» (Хармс 1997: 1/192).

²⁵⁷ См. у Хармса: «Меня интересует только „чуть“: только то, что не имеет никакого практического смысла. Меня интересует жизнь только в своем нелепом проявлении» (Хармс 2002: 2/195). О категории случайного у Хармса см. Ханзен-Лёве 1994.

²⁵⁸ Сфера сознания предметов – или, вернее, сознания того, *как* даны нам предметы – дополняется идеацией как созерцанием сущности, лежащей в основе эйдетической редукции. Ср. распространенный у Хармса мотив вглядывания: «Тихая вода покачивалась у моих ног. Я смотрел в темную воду и видел небо. Тут, на этом самом месте, Ангудим скажет мне формулу построения несуществующих предметов» (Хармс 1997: 2/126). Отметим также типичную для Хармса амбивалентность «оптического» мотива (см. рассказ «Оптический обман»). Позднее Друскин и Мерло-Понти практически одновременно и независимо друг от друга схожим образом тематизируют парадоксальность визуальной темы в

– выключением вопроса о значимости «бытия как всех объективно апперцептированных фактов, так и фактов внутреннего опыта» (Гуссерль 2001: 21) – и обращением к жизни Я как сферы смыслопридавания (*Sinngebung*), у позднего Гуссерля выраженного в опыте телесности и жизненного мира. Не останавливаясь подробно на классификации абсурдных и гротескных тел у Хармса²⁵⁹, приведем лишь несколько примеров. В десятом тексте из «Голубой тетради» (открывающем также цикл «Случаи») методом своеобразного *ἐποχή* у рыжего человека отсекаются все трансцендентные для рассказчика признаки (в данном случае части тела), в результате чего всякое оценочное суждение (*рыжий*) делается невозможным и рассказчик воздерживается от дальнейшего повествования, неизбежно «условного». Помета Хармса на полях («Против Канта») отрицает саму целесообразность постановки вопроса о «вещи в себе»: так как в данном тексте «не понятно, о ком идет речь» (хотя в начале мы знаем, что речь идет о рыжем человеке), то «уж лучше мы о нем не будем больше говорить» (Хармс 1997: 2/323).

Аналогичную стратегию доведения принципа редукции до абсурда мы встречаем и в ряде других текстов, среди которых отметим рассказ «О явлениях и существованиях № 2». В нем рассказчик последовательно «выключает» всё, находящееся как вне, так и – в чисто телесном смысле – внутри персонажа, оставляя лишь факт его явления (точнее, явленности) и распитие им бутылки спиртуоза. Актуальным остается в данном случае вопрос о существовании, поставленный характерным для Хармса образом:

Если мы говорим, что ничего не существует ни изнутри, ни снаружи, то является вопрос: изнутри и снаружи чего? Что-то, видно, всё же существует? А может, и не существует. Тогда для чего же мы говорили изнутри и снаружи? Нут, тут явно тупик. И мы сами не знаем, что сказать. (Хармс 1997: 2/49)

Роль границы, отделяющей явление от существования (=смысла) – или, пользуясь терминологией Хармса-Друскина, роль препятствия между *этим* и *тем* – выполняет в этом рассказе тело. Тот же феномен пограничности тела как предела для феноменологической редукции мы встречаем в тексте «Сабля» (Хармс 1997: 2/300-301), иллюстрирующем последовательные этапы движения рассказчика навстречу миру:

- разделение на трансцендентный мир вещей и трансцендентальное Я: «Всё существующее вне нас перестало быть в нас самих. Мы уже не подобны окружающему нас миру»;

своих работах «Видение невидения» (1966) и «Le visible et l'invisible» (1964) соответственно.

²⁵⁹ См. об этом Hansen-Löve 2006.

- последующий акт феноменологической редукции: «Мир летит к нам в рот в виде отдельных кусочков: камня, смолы, стекла, железа, дерева и т. д. Подходя к столу, мы говорим: Это стол, а не я, а потому вот тебе! – и трах по столу кулаком, а стол пополам, а мы по половинам, а половинки в порошок, а мы по порошок, а порошок в нам в рот, а мы говорим: это пыль, а не я, – и трах по пыли. А пыль уже наших ударов не боится»;
- после последовательного выключения следует очерчивание границ (причем в сугубо телесном смысле) собственного познающего Я как картезианского *ego cogito*: «Тут мы стоим и говорим: Вот я вытянул одну руку вперед прямо перед собой, а другую руку назад. И вот я впереди кончаюсь там, где кончается моя рука, а сзади кончаюсь тоже там, где кончается моя другая рука. Сверху я кончаюсь затылком, снизу пятками, сбоку плечами. Вот я и весь. А, что вне меня, то уж не я»;
- концентрация на регистрации как акте познания мира: «Вопрос: Началась ли наша работа? А если началась, то в чём она состоит? Ответ: Работа наша сейчас начнется, а состоит она в регистрации мира, потому что мы теперь уже не мир. В.: Если мы теперь не мир, то что же мы? О.: Нет, мы мир. Т. е. я не совсем правильно выразился. Не то чтобы мы же не мир, но мы сами по себе, а он сам по себе».

Интересно, что хармсовское «трах по столу кулаком» переключается с тем местом из «Идей к чистой феноменологии», где Гуссерль описывает различие тела-вещи (*Körper*) и тела-плоти (*Leib*) именно на примере касания стола²⁶⁰. Поэтико-ноэзматическое единство переживания является у Гуссерля прежде всего телесным опытом, разворачивающимся во времени²⁶¹, в котором при абсолютной данности сознания образ вещи никогда не дает себя целиком, а лишь как комплекс актов и полаганий: «Так же как редуцированное Я не есть часть мира, так и наоборот, мир и любой объект мира не есть

²⁶⁰ См. комментарий В. Подороги (1995: 121-130).

²⁶¹ С темпоральным модусом возможности связан также разрабатывавшийся чинарями концепт текучести (см. сравнение вестников с водой у Хармса в тексте «О том, как меня посетили вестники»), отчасти переключаящийся с представлением у позднего Гуссерля о Я, конкретном «только в текучей полиморфности своей интенциональной жизни» (Гуссерль 2001: 60). Ср. также «Одиннадцать утверждений Даниила Ивановича Хармса»: «Новая человеческая мысль двинулась и потекла. Она стала текучей. <...> Один человек думает логически; много людей думают ТЕКУЧЕ. <...> Я хоть и один, но думаю ТЕКУЧЕ» (Хармс 1997: 2/305).

часть моего я, не находится реально (reell) в жизни моего сознания как его реальная (reell) часть» (Гуссерль 2001: 22). С такими объектами сопоставимо хармсовское положение о «реюющих» предметах из текста «Предметы и фигуры, открытые Даниилом Ивановичем Хармсом», сравнимое в свою очередь с более поздним описанием аналогичного процесса «выключения» и интенционального, вынужденно дискретного обращения к миру у Введенского:

На самом деле предметы это слабое зеркальное изображение времени. Предметов нет. На, поди их возьми. Если с часов стереть цифры, если забыть ложные названия, то уже может быть время захочет показать нам свое тихое туловище, себя во весь рост. Пускай бегают мышь по камню. Считай только каждый ее шаг. Забудь только слово каждый, забудь только слово шаг. Тогда каждый ее шаг покажется новым движением. Потом, так как у тебя справедливо исчезло восприятие ряда движений как чего-то целого, что ты называл ошибочно шагом (ты путал движение и время с пространством, ты неверно накладывал их друг на друга), то движение у тебя начнет дробиться, оно придет почти к нулю. Начнется мерцание. Мышь начнет мерцать. Оглянись: мир мерцает (как мышь). (Введенский 1984, 185-186)²⁶²

Конечно, «стихи, ставшие вещью» из письма Пугачевой – не в последнюю очередь типичный для Хармса каламбур (подобный его высказыванию «Хочу написать вещь под названием „Управление вещей“» // Хармс 2002: 1/124). Но это не только высочайшая (на грани самоиронии) оценка собственных возможностей, но и обозначение места произведения искусства в мироустройстве Хармса. Отводя вещи сферу бытования в плоскости «первой реальности» искусства и оставляя предмет в скобках действительной реальности, Хармс решает одну из основных феноменологических проблем: как известно, «вещь, воспринимаемое, ни в каком возможном сознании вообще не может быть дана как реально имманентное. [...] Сама вещь сплошь трансцендентна, – и таким образом вскрывается самое глубокое принципиальное различие, как между двумя видами бытия: сознанием и реальностью; так и между теми способами, какими они нам даны – прямо в своей сущности или через посредство оттенков в явлениях» (Шпет 1996: 44). Вещи искусства у Хармса тем самым оказываются имманентны для их творца.

В отличие от параллельных ему исканий русского авангарда, Хармс в антирационалистичности своего представления о «порядке» декларирует отказ от факта и опыта. Предметы у Хармса связывает в ряды не логика и не причинно-следственная связь, а случай, – как мы помним, являющийся в словаре Ушакова одним из значений слова «вещь». Уместно вспомнить здесь

²⁶² Анализ этого положения см. в комментарии Подороги (1993). Очень важным представляется отличие редукции значения как деконструкции у кубофутуристов с конструктивным принципом абсурда и бессмыслицы у Введенского и Хармса.

«неслучайную случайность» Друскина – принцип, по которому в случайных событиях и поступках открывается строение мира. Из всех чинарей и обэриутов Хармс наиболее последовательно проводит этот принцип. Большинство его текстов целиком и полностью соответствуют мнению Леонида Липавского, считавшего, что «если сейчас и возможен сюжет, то самый простой, вроде – я вышел из дому и вернулся домой. Потому что настоящая связь вещей не видна в их причинной последовательности» (Липавский 2005: 320). Такая связь открывается лишь в том, что Хармс называл чужью, «жизнью в своем нелепом проявлении». Показателен в этом смысле текст «Связь», написанный в виде письма, обращенного к некоему философу (повидимому, Я. С. Друскину). Текст представляет из себя цепочку типичных хармсовских «случаев» (шапка, попавшая в лужу азотной кислоты, объевшийся помидорами тесть кондуктора и пр.), каждый из которых старательно пронумерован. Аккуратная нумерация последовательно ведет читателя к развязке – совместной поездке в трамвае участников инцидента, случившегося четырнадцать лет назад. Эта поездка тоже есть случай, мотивированный, однако, длинной цепочкой протянувшихся через время и пространство невероятных происшествий. Что характерно, герои «едут и не знают какая между ними связь и не узнают этого до самой смерти» (Хармс 2001: 4/26).

Этот рассказ – редкий пример «обнажения приема» у Хармса. Обычно его последовательности – типичный «случай» дурной бесконечности. Попыткой ее классификации можно считать цикл «Случай», в котором представлены всевозможные виды серий и повторов. Это может быть серия «во всем одинаковых вещей», как в тексте «Вываливающиеся старухи»; перечисление случаев, ведущих к одному результату («Случай»); повторение одного и того же действия как сюжет («Пушкин и Гоголь»), интрига («Тюк») или мотивировка развязки («Неудачный спектакль»). Для каждого из своих случаев Хармс находит особую форму. Так, в тексте «Случай» – это схема последовательного перечисления при помощи союза «а» (однажды случилось нечто; а потом случилось другое; а потом случилось третье и т. д.); в тексте «Вываливающиеся старухи» – перечисление объектов случайности («одна старуха...»; «другая старуха...»; «потом третья старуха...» и т. д.). В «Пушкине и Гоголе», «Тюк» и «Неудачном спектакле» повтор подчеркнут драматической формой действия – обменом репликами, а в тексте «Четыре иллюстрации того, как новая идея огорашивает человека, к ней не подготовленного» Хармс скрупулезно представляет читателю четыре иллюстрации того, как новая идея («А по-моему, ты г...о!») огорашивает людей (соответственно, писателя, художника, композитора и химика), к ней не подготовленных.

Попытки человека овладеть последовательностью случаев заранее обречены на неудачу. Это и не удивительно: ведь герои Хармса даже не помнят, что идет раньше, семь или восемь. Они не понимают, что странные собы-

тия, в которые они оказываются вовлечены, представляют из себя «неслучайную случайность», и пытаются с помощью повтора неудачного действия добиться успеха. Грустная судьба столяра Кушакова, вышедшего из дома в поисках столярного клея и в буквальном смысле теряющего свое лицо в серии бесконечных падений, Калугина, тщетно пытающегося увидеть другой сон, и Макарова, который вообще не может заснуть, являются подтверждениями мысли Хармса о том, что «глупый не может выделить существенное от случайного» (Хармс 2002: 1/16). Эти герои сами представляют из себя «случайную вещь» – или, вернее, предмет, как герой «Жизни человека на ветру», задающий себе вопрос: «Что я, сознательный предмет, / живой наездник или нет?» (Хармс 1997: 1/82). Такова же грустная кассирша из текста «Сонет», вынимающая изо рта маленький молоточек; в «Смерти старичка» тело героя оказывается буквально напичканным всевозможными маленькими деталями – шарик, квадратик, палочка и прутик с птичкой на конце, – выпадение которых из тела превращает его в «плюшевую шубу». Эти детали не всегда столь экзотичны, как прутик с птичкой на конце, но непременно случайны – они не мотивированы ходом действия. В тексте «Молодой человек, удививший сторожа» герой одет в желтые перчатки, цвет и наличие которых постоянно подчеркиваются рассказчиком – однако из общего повествования не вытекает с необходимостью ни их цвет, ни их наличие. Характерно, что удивленный действительно невероятным исчезновением молодого человека сторож реагирует на это теми же словами «Ишь ты!», которыми незадолго до того описывал столь же невероятный для себя факт, что если помазать муху столярным клеем, «то ей, пожалуй, и конец придет» (Хармс 1997: 2/340-341).

Поэтому не удивительно, что Хармс не только называет свои собственные вещи «случай» (см. цикл «Случай», рассказы «Случай», «Случай с моей женой», стихотворение «Случай на железной дороге»), но и описываемые им случаи называет «Вещь», как, например, одноименный рассказ 1929 года. Слово «вещь» применительно к литературным текстам неоднократно появляется в его записных книжках и письмах (в том числе в проспекте для журнала «Гапир»), «вещью» Хармс называет «Гвидон» в письме Эстер Русаковой (причем троекратно – см. Хармс 2001: 4/87). И представляется необыкновенно показательной судьба сборника «Управление вещей», от которого до нас, скорее всего, дошел только титульный лист. Это название, возможно, не что иное, как желание автора быть властным над своими вещами, способность чудесным, внерациональным образом управлять силой словесных машин. И если вспомнить рассказ о чудотворце из повести «Старуха», то трудно сказать, кем в данном случае являлся автор несостоявшегося сборника: чудотворцем, по доброй воле не творившем чудес, или писателем, не сумевшим написать «гениальную вещь».

10. Заключение

На примере проанализированных сюжетов можно проследить, чем был вызван выход вещи на первый план в языке авангарда первой трети XX века (от идеи – к вещи) и какие именно изменения в семантической составляющей концепта отмечались в конце этого периода развития языка русского искусства (от вещи – к предмету). Заостренная постановка проблемы вещественности была отмечена в русской философской эстетике первой четверти XIX века на примере магистерской диссертации Н. Г. Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности» (1855); этот трактат и высказанные в нем мысли вызывают огромную рецепционную волну от Д. Писарева с его статьей «Разрушение эстетики» через «позитивную науку» В. Соловьева к манифестам русского левого искусства 1910-20-х годов и позднее к эстетическим теориям Ф. Шмидта, Д. Лукача, М. Лифшица в советское время. Проблема необходимости выхода культуры из сферы идеального, требование «вещественности», «телесности», «реальности», «полезности» произведения искусства становится одной из магистральных линий русской эстетической мысли.

В то же время анализ бытования лексемы «вещь» во всём многообразии ее языковых манифестаций подтверждает парадокс энантиосемии, отмеченный Т. Цивьян – тот факт, что в вариативности своего словоупотребления «вещь» теряет свою вещественность, становится беспредметной и неосязаемой, утрачивает как раз те признаки, которые и делают ее вещью» (Цивьян 2001: 125-126). Начало распада семантики вещи на две области, «идеального» и «вещественного», прослеживается также уже с середины XIX века и получает в начале 1930-х годов свое логичное завершение в «Толковом словаре русского языка» под редакцией Д. Ушакова, в известной степени являющегося подведением итогов развития русского литературного языка первой трети XX века.

В русском модернизме попытка «приземленного» акмеизма свести эти две области в его противостоянии «возвышенному» символизму проходила на фоне апокалиптических представлений о конце текущего положения вещей. Это ощущение кризиса, заявленного уже в младосимволизме, с еще большей силой отразилось в утопии футуризма²⁶³ и попытке снятия противоречия «идеи» и «вещи» в многообразных радикальных концепциях, два крайних полюса которых к концу 1910-х годов составили беспредметное и производственное искусство. Показательно, что антагонизм художников по отношению к вещи наблюдался не только между «архаистами» и «новаторами» (А.

²⁶³ Об апокалиптических и утопических мотивах как двух полюсах концепции конечности мира см. Hansen-Löve 1996.

Ремизов и И. Эренбург), но и – едва ли не более остро – внутри самого авангардного движения (К. Малевич и В. Татлин).

О том, что внутренний скепсис по отношению к вещи был заложен уже в самом авангарде, свидетельствует футуристический миф о «восстании вещей». Есть все основания трактовать этот миф более широко – не только как следствие растерянности человека перед результатами технологической революции, но и как знак неподвластности языка ставящейся над ним идеологической утопии, его сопротивление программатике искусства. Особенно заметно это в тех случаях, когда указанный процесс влечет за собой смещение семантического компонента концепта (от вещи к факту у В. Маяковского) или медиальной сферы его бытования (жанровая проблематика киносценария у Л. Лунца). Не случайно проблема (ре)презентации вещи становится центральной именно в кинематографе – новом виде искусства, самой своей жанровой спецификой на стыке образа и логоса заставляющем художника определиться в отношении вещи как явления. Та необходимость насилия над зрителем, с которой сталкивался Эйзенштейн, и невозможность построения визуальной семантики вещи, адекватной ее непосредственной явленности (случай «Киноправды» Вертова), демонстрирует нам, что вещь беспрепятственно «проходит сквозь строй» армии искусств и в тех случаях, когда, казалось бы, возможность ее непосредственного предстояния зрителю наиболее очевидна.

Переход от вещи к предмету, отмеченный в творчестве обэриутов и философской рефлексии чинарей, и крушение авангардной утопии «управления вещью» на рубеже 1920-30-х годов совпадают с общей исчерпанностью стилевых поисков исторического авангарда и переходом к новой фигуративности в изобразительном искусстве, кинематографу сталинских комедий и, в конечном счете, к социалистическому реализму, вначале объявленному как магистральное течение в литературе, а затем наложенному в качестве своеобразной масштабной сетки на всё советское искусство²⁶⁴. По мнению Ж.-Ф. Жаккара, именно поэтика ОБЭРИУ как последней значимой институции русского исторического авангарда знаменует собой – в том числе и хронологически – конец утопического авангардного проекта. Творчество обэриутов в целом – и Д. Хармса в частности – Жаккар характеризует как отказ от «искусства будущего» во имя «реального искусства», отражающего абсурдность мира, в котором главной онтологической категорией выступает бессмыслица (см. Жаккар 1990; Жаккар 1995). С другой стороны, «реальное искусство» ОБЭРИУ противостоит зарождающейся в те годы доктрине социалистического реализма и в своей концептуализации реального закладывает основы

²⁶⁴ О стилевом напряжении между авангардом и соцреализмом см. Hansen-Löve 2001; об исторической смене парадигм – Добренко 1999: 16-133, Гюнтер 2000b. Ср. тезис Х. Гюнтера о соцреализме как «реалистическом ответе» на крушение утопии (Гюнтер 2000a: 47).

метареализма, заменившего на русской почве не укоренившийся в ней сюрреализм²⁶⁵. Показательно для нашей темы то, что это крушение авангардной утопии в скрытом виде было обозначено в статье С. Третьякова «Биография вещи»: «Не человек-одиночка, идущий сквозь строй вещей, а вещь, проходящая сквозь строй²⁶⁶ людей, – вот методологический литературный прием, представляющийся нам более прогрессивным, чем приемы классической беллетристики» (Третьяков 1972: 70). Призыв теоретика литературы факта к написанию биографии вещи остается, однако, нереализованным – вещь проходит у художника сквозь пальцы.

В связи с этим по отношению к концу русского левого искусства в целом уместно говорить не столько об «авангарде, остановленном на бегу» (Ковтун 1989), сколько о принципиальной невозможности дописать страницы авангардного утопического проекта²⁶⁷. Представление о конце русского авангарда нуждается в коррекции также и потому, что многие векторы, намеченные в ходе разнонаправленных поисков художников исторического авангарда, нашли свое продолжение в русском экспериментальном искусстве второй половины XX века.

С одной стороны, проведенный анализ концепта «вещь» может свидетельствовать о том, что попытка исторического авангарда выделить вещи автономную сферу существования в обновленном языке революционного искусства потерпела неудачу. Об этом говорит и тот факт, что спустя десятилетия эпатирующие современников беспредметные композиции Малевича становятся декоративным элементом дизайна общественных помещений на постерах и прибыльным товаром на художественных аукционах. Перформатизм авангарда, выводящий на первый план фактуру вещи в ее разнообразных медиальных проявлениях, стал мейнстримом гипер-языка искусства конца XX – начала XXI века.

С другой стороны, возможно, именно утопическая заявка на написание универсальной биографии вещи с отпадением «индивидуально специфических моментов у людей»²⁶⁸ (Третьяков 1972: 69) была одной из причин неудач этого авангардного проекта. В том же случае, когда вещь была не объектом, а субъектом художественного языка («Управление вещей» Д. Хармса), ее сопротивление интенции художника оказалось минимальным. Сама

²⁶⁵ О связи реальности и метареальности (в первую очередь в связи с представлениями о мистическом и оккультном) см. Россомехин 2005.

²⁶⁶ Многозначность выражения «сквозь строй» особенно очевидна, если вспомнить рассказ Л. Толстого «После бала».

²⁶⁷ Показательно в этом смысле заглавие книги памяти крупнейшего исследователя авангарда Е. Ковтуна, выпущенной после его смерти – «Русский авангард. Недописанные страницы» (Петрова 1999).

²⁶⁸ Наблюдение о противопоставлении «биографии вещи» рапповской концепции «живого человека» см. в кн.: Günther 1972: XII.

творческая деятельность – вне идеологических и программных установок – была тем движением навстречу вещи, в котором полисемия концепта теряла свою противоречивость. В рамках рассматриваемого периода исторического авангарда такое отношение к вещи ещё только формировалось. Впоследствии творческий эксперимент, потеряв свою «футуристичность» и утопические претензии, обозначил те области, в которых сопротивление материала художнику стало стимулом, а не препятствием на пути к (само)реализации. От тотальной биографии вещи как таковой художники переходят к осознанию биографии вещей русского авангарда, восстанавливая тем самым связь традиции и переход от проективности исторического авангарда к концепции памяти в экспериментальном искусстве второй половины XX века. Предложенный для этого направления искусства С. Бирюковым термин «внеисторический авангард» представляется удачным не в последнюю очередь в силу того, что он выводит авангардный эксперимент из исторической парадигмы в пространство универсальных констант, о сохранении которых в отношении русского авангарда из сегодняшней перспективы начала XXI века можно говорить с высокой степенью уверенности.

Одной из таких констант в языке авангарда остается установка на интермедальность произведения искусства и за счет этого расширение знаковой природы вербального текста до качеств «сделанной вещи». Как технологическая и медиальная революции XX века, так и потенциалы, заложенные в программе исторического авангарда, позволили экспериментальному искусству выжить в андерграунде в советскую эпоху и сохранить свой язык в эпоху гипертекста²⁶⁹. В силу этого закончим анализ биографии вещи первой трети XX века небольшим экскурсом за пределы этого хронологического отрезка, чтобы показать одно из тех направлений, в котором вещественность русского авангарда сохраняется прежде всего на (интер)медиальном уровне.

²⁶⁹ Под гипертекстом здесь понимается не только принцип разветвленной организации языка виртуальной коммуникации, но и перенасыщенность современного культурного пространства в силу фактического снятия технологических ограничений презентации и производства текстов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

11. «Новая вещественность» внеисторического авангарда: Ры Никонова и Сергей Сигей

В поэтике группы трансфуристов, представленной ниже на примерах из творчества Ры Никоновой и Сергея Сигея²⁷⁰, наблюдается тот симбиоз вербального и визуального кода, который снимает изначальную энантиосемию лексемы «вещь» (идеальное vs. материальное) и открывает возможность сохранить установку авангарда на обнажение фактуры вещи вне утопической языковой и идеологической программатикки. Ниже мы рассмотрим генетическую связь трансфуризма с историческим авангардом на уровне манифестаций и практической, «лабораторной» деятельности, связанной в позднесоветскую эпоху прежде всего с выпуском журнала авангардной теории и практики «Транспонанс», и остановимся в качестве показательного примера на не затронутом до сих пор аспекте авангардного экфрасиса, в котором проблематика интермедиальности как универсальной сферы бытования «авангардной вещи» выступает наиболее рельефно.

11.1. Лаборатория авангарда: журнал «Транспонанс»*

Толковый словарь Ушакова дает два значения слова «лаборатория»: «Помещение, специально приспособленное для технических и научно-исследовательских опытов», а также «сложное внутреннее устройство, внутренние условия какой-н. деятельности» (Ушаков 1938: 2/9). Эти же два значения воспроизводит словарь Евгеньевой (1983: 158), подчеркивая институциональный аспект первого (не только помещение, но и «учреждение или его отдел, ведущие экспериментальную научно-исследовательскую работу») и делая во втором случае акцент на художественной стороне («область творческой деятельности»). Применительно к явлениям культуры этот термин употреблялся не раз – укажем лишь на известную монографию Карла Шлёгеля, где в качестве «лаборатории модерна» – на макроуровне – рассматривается Санкт-Петербург

²⁷⁰ Анна Александровна Тарпис (род 1942, псевдонимы – Ры Никонова, Rea Nikonova); Сергей Всеволодович Сигов (род 1947, псевдонимы – Сергей Сигей, Serge Segay); обзор творчества см. в посвященном им выпуске журнала *Russian Literature* LIX (II/III/IV), 2006.

* Подробный обзор истории журнала и републикацию манифестов трансфуризма см. в опубликованной расширенной версии данного обзора (Кукуй 2006b).

начала XX века (см. Schlögel 1988)²⁷¹. С гораздо меньшей степенью метафоричности нам кажется правомерным сравнить с лабораторией одно из «учреждений» и «устройств» второй половины двадцатого столетия – самиздатский журнал «Транспонанс» (1979-1987), редакторами которого были Ры Никонова и Сергей Сигей. Несмотря на амбивалентное отношение трансфуристов к слову «лаборатория», его употребление кажется нам перспективным, поскольку вскрывает именно те стороны журнала как явления, которые качественно отличают его от другой самиздатской продукции того времени²⁷².



Транспонанс. № 28. 1985. – Обложка.

Перед тем как подробнее остановиться на истории и развитии «Транспонанса», кратко оговорим допустимость применения к транс-поэтике терми-

²⁷¹ Второе, переработанное издание под заглавием «Petersburg : das Laboratorium der Moderne. 1909-1921» вышло в Мюнхене в 2002 г. На амбивалентность понятия «лаборатория» в отношении работы с «веществом искусства» в культуре 1920-х гг. – в том числе исторического авангарда – указал Х. Гюнтер: «1920-е годы – лаборатория советской культуры. Это период экспериментирования разными художественными „веществами“ с целью испытания их пригодности для формирующегося государственного канона» (Гюнтер 2000с: 243).

²⁷² Сергей Сигей применение понятия «лаборатория» по отношению к авангарду считал «идиотским» (см. его ответ на анкету журнала «Обводный канал», посвященную В. Хлебникову. – Здесь цит. по: Сигей 1995: 305).

на «авангард». Вопрос этот тем более спорный, поскольку для многих позиция журнала казалась далекой от передовых рядов «работников художественного фронта»: так, Виктор Кривулин в одном из интервью 1985 года писал о «постфутуризме» авторов «Транспонанса» как о «редкой и дикой профессии» и предлагал снять само понятие авангарда:

Слово «авангард» имеет определенную политическую и философскую окраску: оно отражает идею, что все мы идем вперед, общество улучшается, путем революций возникают новые формации, возникает новое состояние общества – и вот перед нами необъятные горизонты. Сейчас мы сталкиваемся с тем, что эти горизонты перестали быть необъятными: мы оказались как бы внутри стеклянного шара – это отличительная черта *belle époque*, эпохи эклектики. (Кривулин 1985)

Положение «внутри стеклянного шара» и неизбежность упреков во вторичности и «арьергардизме» осознавались авторами «Транспонанса» в полной мере, что нашло свое отражение в ряде полемических текстов в журнале. Еще в 1966 году Валерий Дьяченко, один из участников предтечи «Транспонанса», журнала «Номер», писал Ры Никоновой: «Нечего выкаблучиваться, всё равно судьба всего нашего поколения – с муками и с пылом открывать давно открытое и, я бы сказал, само собой разумеющиеся вещи, идеи, стили, темы, формы, мазки, фактуры и т. п.»²⁷³. Традиция русского исторического авангарда, воспринятая будущими транс-поэтами еще в начале 1960-х как «сверхнагорная проповедь»²⁷⁴, была взята на вооружение в качестве программы «для технических и научно-исследовательских опытов», не только задающей границы «области творческой деятельности», но и определяющей ее непосредственную сущность. Не следует забывать при этом, что «открытым» русский авангард был в те годы отнюдь не в смысле доступности источников: результаты «полевых» изысканий дали себя знать позднее в эпоху «открытого доступа», когда за Сергеем Сигеем и одним из авторов журнала Владимиром Эрлем по заслугам закрепился статус авторитетнейших исследователей и публикаторов И. Бахтерева, А. Введенского, В. Гнедова, Д. Хармса и др.

Определяющими факторами авангардной поэтики для трансфуристов были отнюдь не идея движения вперед и достижения нового состояния

²⁷³ Архив «Номера». С. 59. [Переплетенное собрание материалов журнала «Номер». *Historisches Archiv der Forschungsstelle Osteuropa (Bremen, Germany)*. Собрание С. Сигова и А. Таршис (фонд 97)]. Далее ссылки на материалы «Транспонанса» и «Номера» и воспроизведение иллюстраций даются без указания места хранения и номера фонда.

²⁷⁴ Сигей С. Общество «Будущел» в Вологде и Таганроге // Архив «Транспонанса». № 7. С. 15. [Переплетенное собрание материалов журнала «Транспонанс»]. Отметим мнение сотрудника Британской библиотеки П. Хеллиера, который отводит Никоновой и Сигееву решающую роль в преодолении временного разрыва футуристической традиции в России (см. http://www.nlr.ru:8101/tus/031201/hellyer_r1.htm).

общества, а необходимость развития индивидуального поэтического языка и создание той области эксперимента, в которой авангардная вещь находит реальное воплощение в непрерывности творческого процесса. В теоретических текстах, опубликованных в «Транспонансе», постоянно подчеркивается примат художественной работы над законченной выделкой артефакта, процессуальный характер творчества. Дилетантизм и провинциализм, два традиционных жупела интеллигенции, провозглашаются двигателями искусства, поскольку переносят акцент с мнимо-объективного качества на футуристический принцип поэтического труда. «Как мало в Союзе людей, которые могут, которые способны, – пишет Ры Никонова в 1985 году. – Буквально миллиграмм. И вот эти люди... отдыхают»²⁷⁵. Так постулат Виктора Шкловского из статьи «Искусство как прием» – «Искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно» (Шкловский 1990: 63) – проецируется на плоскость «Транспонанса», выступающего не столько выставочной площадкой, сколько «лабораторным журналом» группы трансфуристов. Тем самым мы получаем ответ на еще одну претензию В. Кривулина в адрес «Транспонанса» – что его авторы «делают свои работы или слишком, или недостаточно плохо, чтобы их выставлять» (Кривулин 1985)²⁷⁶.

«Транспонанс» являлся самым известным, но далеко не единственным периодическим изданием, выходившим под редакцией Никоновой и Сигея. С 1965 по 1974 год они выпускали рукописный журнал в одном экземпляре «Номер» (Свердловск, с 1971 года – Ростов). «Номер» был органом «уктусской школы» – объединения поэтов и художников Свердловска, разделявших воззрения Никоновой и Сигея о необходимости «единичных собственных видений»²⁷⁷ – и являлся образцом т. н. «открытой формы»: рубрики «Впиши свое», «Вклей свое», «Испиши страницу» в разных выпусках открывали место для дискуссии читателей и авторов прямо на страницах журнала. Открытый характер стал позднее и отличительной чертой «Транспонанса»: раздел «Комментированные стихи», вынесение полемики среди авторов на страницы жур-

²⁷⁵ Архив «Номера». С. 60.

²⁷⁶ Обзор широчайшей выставочной деятельности Никоновой и Сигея в рамках данной работы неосуществим. Интересно, что именно их деятельность как книжных издателей и оформителей нашла широкое признание: кроме частных коллекций, книги поэтов хранятся в собраниях крупнейших библиотек мира – от Российской национальной библиотеки в Санкт-Петербурге до Британской библиотеки в Лондоне. В этом не последнюю роль сыграл «интернациональный» характер творчества и поэтического языка транс-поэтов (см. опись их изданий Марвином Сакнером на сайте The Sackner Archive of Concrete and Visual Poetry: <http://www.rediscov.com/sacknerarchives/>).

²⁷⁷ < Сигей С. Уктусская школа >. Архив «Транспонанса» № 3. С. 16. Из опубликованных источников об уктусской школе см. также Сигей 1992; Никонова 1995. О журнале «Номер» см. Жумати 1999.

нала²⁷⁸ и многочисленные рецензии на книги друг друга свидетельствуют не столько о «групповщине» (такие упреки были нередки), сколько об упоре на процессуальность творчества и ином представлении о его результативной точке.

Параллельно с «Номером», в 1970 году С. Сигеем в Ленинграде был начат выпуск журнала «Будущел»²⁷⁹, оборвавшийся на втором номере. Им же позднее, в 1978 году, выпускалась «еженедельная нерегулярная» рукописная газета «Листок». После того, как сестра Ры Никоновой (вышедшая впоследствии замуж за автора «Транспонанса» Б. Констриктора²⁸⁰) помогла С. Сигею приобрести печатную машинку, «Листок» (с № 12) стал машинописным. Тогда же был задуман журнал «Таити-неос»²⁸¹; сохранившийся в собрании С. Сигея план первого номера позволяет сделать ряд параллелей с первыми номерами «Транспонанса».

Здесь следует оговорить два момента, определяющих характер всего творчества Никоновой и Сигея, а также направленность «Транспонанса» в целом. Первое – неоднократно декларируемый авторами «провинциализм». И Никонова, и Сигей, постоянно проживавшие с 1974 года в Ейске, регулярно приезжали в Ленинград. Никонова в 1965 году поступила в Ленинградский институт театра, музыки и кино (который окончил еще один художник «уктусской школы», будущий президент Санкт-Петербургской Академии современного искусства Феликс Волосенков); в ее творчестве того времени наблюдается переход к минимализму и ритмизованной прозе, исключительное внимание к драматургическим формам²⁸². К 1968 году относится и идея

²⁷⁸ См. Ванталов Б. Возражения (№ 10, с. 57); Переписка Ры Никоновой и Дмитрия Пригова (№ 12, с. 34-65; републикована в НЛО, № 32, с. 269-282). В вынесении частной корреспонденции на суд читателя характерно стирание грани между приватным и публичным, что иногда приводило к недоразумениям – так, Вл. Эрль с изумлением нашел на страницах «Транспонанса» (№ 25, с. 310-323) свои «Замечания к древу русского стиха» (автор «Древа» – В. Лён, опублик. в № 24, с. 6-10; републ. в «Митинном журнале», № 4, 1985), сформулированные в приватном письме С. Сигею, и вырезал в одном из экземпляров № 25 не предназначавшийся для печати пассаж.

²⁷⁹ Название этого «журнала общества для Велимира Хлебникова» берет свое начало в стении В. Хлебникова «Немотичей и немичей...», под названием «Война – смерть» опубликованном в «Собрании произведений Велимира Хлебникова»: «Немотичей и немичей / Зовет взыскующий сущел, / Но новым грохотом мечей / Ему ответит будущел» (Хлебников 1930: 2/187). Так же называлась группа художников и поэтов середины 1960-х гг., в деятельности которой принимал участие С. Сигей.

²⁸⁰ Борис Михайлович Аксельрод (род 1950, псевдонимы – Борис Констриктор, Борис Ванталов) – поэт, художник, постоянный участник группы трансфуристов.

²⁸¹ Начиная свой творческий путь дилетантом, Поль Гоген возвращается к идее дилетантизма как «чистого» искусства под впечатлением от народной культуры Таити (см. работы А. Лихтварка «Dilettantismus und Volkskunst» (1896) и «Zur Organisation des Dilettantismus» (1896) в кн.: Lichtwark 1991).

²⁸² См. большую статью С. Сигея «Квинтэссенция спенизма (заметки о театре Ры Никоновой)» в «Транспонансе» (№ 11, с. 63-91).

«транспонирования», в будущем основополагающая для рождения «Транспонанса» – «переведение в другую смысловую тональность любой печатной продукции»²⁸³. В технике транспонирования были выполнены книги Никоновой «Lima» (рисунки на чертежах американского экскаватора) и «Шваль» (транспонирование немецкого каталога слесарного инструментария)²⁸⁴. Приезжал к жене в Ленинград и Сергей Сигей, однако в то время в контакт с неформальной литературной сценой он не входил²⁸⁵. Постоянная связь с обеими столицами при проживании в провинциальных Свердловске, Ростове и Ейске служила поводом к рефлексии на «географические» темы и собственное место в культурном ландшафте страны²⁸⁶.

Второй существенный момент – характер институализации поэтического опыта²⁸⁷. Не знакомый с проблематикой и функционированием самиздата человек вправе поставить вопрос: насколько имеет смысл говорить о рукописном журнале «Номер», выходявшем в одном экземпляре, как о печатном органе? Какое влияние мог он оказать на литературную ситуацию в стране или даже отдельно взятом городе, не является ли такое издание лишь фактом личной биографии авторов и «вещью в себе»? Подобная же проблема встает в случае «Транспонанса», распространявшегося бесплатно (в отличие от «толстых» литературных журналов «Обводный канал» и «Часы») и бывшего поначалу, кроме всего прочего, чисто семейным предприятием: ядро группы трансфуристов составляли супруги Никонова и Сигей, муж сестры Никоновой Б. Аксельрод (псевдоним – Б. Констриктор) и его двоюродный брат Н. Аксельрод (псевдоним – А. Ник); единственным членом группы, не связанным с другими родственными узлами, был Владимир Эрль²⁸⁸.

²⁸³ Действующие лица уктусской школы // Архив «Номера». С. 49.

²⁸⁴ Здесь ироническим образом осуществляется требование Третьякова о методе «построения повествования по типу биографии вещи» (Третьяков 2006: 162).

²⁸⁵ «Легенда утверждает: были в Ленинграде Алексей Хвостенко и Анри Волохонский. Был Константин Кузьминский. Был Леонид Аронзон. Еще был Юрий Галецкий. А еще Леон Богданов. Были и хеленукты. Была Кари Унксова. Это было начало 1960-х годов. [...] В 1968 году я уже существовал в Ленинграде (до декабря 1970). Разумеется, я никого из вышеупомянутых поэтов не знал и даже не подозревал об их существовании» (Архив «Транспонанса». № 7. С. 31).

²⁸⁶ «Сейчас выяснилось, что мы в Центре ушли далеко вперед по сравнению со столицей (Центр – это Свердловск, столица – Москва. Такое сейчас деление административное)» (из письма Валерия Дьяченко Ры Никоновой, 1977 г. // Архив «Номера». С. 60); «У нас идея братства провинциальных поэтов, утирающих нос всем этим Метрополям и Петрополям своим Крьжополем» (из письма Ры Никоновой Евгению Арбенеу, 1985 г. // Там же).

²⁸⁷ С № 16 «Транспонанса» на обороте титульного листа ставится знак копирайта «Транспонанс», и уведомление: «Перепечатка отдельных материалов запрещается». В силу самиздатского характера журнала это, разумеется, было хоть и чисто символическим, однако знаковым актом.

²⁸⁸ В аннотации к № 17 имя Эрля в составе группы не значится. В практически идентичной аннотации № 18 в списке транс-поэтов Вл. Эрль указан, однако в выступлении группы в

Как институция «Транспонанс» действительно представлял некоторую проблему для современников. Приведенный позднее в качестве принципа отбора для литературной энциклопедии «Самиздат Ленинграда» критерий творческой состоятельности автора – «признание его произведений неофициальной литературной и читательской средой, что находит отражение в конкретных фактах его биографии», исключающее «откровенное любительство, не выходящее за пределы домашнего круга» (Северюхин 2003: 52) – в отношении «Транспонанса» оказывается неприменимым²⁸⁹. Погруженные в географическое пространство, в котором «неофициальная литературная и читательская среда» зачастую не выходила «за пределы домашнего круга», и (не без оснований) относящие пренебрежение в свой адрес на счет провинциализма²⁹⁰, Никонова и Сигей делают дилетантизм и провинциализм программными и декларативно (не без протеста в адрес «профессиональной» литературы) объективируют «откровенное любительство» в рамках уже упо-

Клубе-81 6 января 1984 года он участия не принимает и в списке действующих лиц не числится (см. материалы об этом выступлении в № 20 «Транспонанса», с. 64-70). Отметим, что с № 13 Эрль присутствует в журнале как автор критических обзоров и публикатор, лишь периодически – как автор художественных текстов (№№ 15, 22, 25, 27), хотя в выступлении трансфуристов 21 февраля 1983 года он еще активно участвует (см. программу вечера и статью о нем Т. Никольской в № 15 «Транспонанса», с. 118-123). С № 29 сотрудничество Эрля в журнале окончательно прекращается. Оставляя за рамками обсуждения личные причины расхождения Эрля с редакторами «Транспонанса», отметим, что его уход от активного участия в деятельности журнала совпал с появлением в «Транспонансе» Д. Пригова и дальнейшем постепенным уклоном журнала в сторону Москвы.

²⁸⁹ Безусловно приветствуя включение статьи о «Транспонансе» в это издание (однако сожалея об отсутствии персональных статей о Никоновой и Сигее), приводим высказывание В. Кривулина из уже цитированного интервью, в котором он своей оценкой характера деятельности трансфуристов выводит «Транспонанс» за рамки будущей энциклопедии:

ДВ: А как Вы расцениваете популярность „Транспонанса“ и то, что искания трансфуристов вызывают серьезный интерес?

ВК: Говорить о „популярности“ среди полусотни читателей смешно, хотя некоторых читателей (зрителей) трансфуризм действительно привлекает. Как некий интеллектуальный цирк. [...] Лучше говорить не о популярности, а о творческой активности: эти вещи нельзя путать.

(Указ. соч.)

Характерно, что в 1998 году за особые заслуги в развитии русской литературы Ры Никонова и Сергей Сигей были награждены Премией Андрея Белого – одним из первых лауреатов которой (в 1978 году) был Виктор Кривулин. Из других авторов, публиковавшихся в «Транспонансе», этой же награды были удостоены Леон Богданов, Борис Кудряков, Константин Кузьминский, Лев Рубинштейн и Владимир Эрль.

²⁹⁰ «Короче говоря, мы всё время одни, нам уже по 40, и умирать будем тоже в одиночестве, без изданных книг, без читателей, с массой врагов и маской дураков на провинциальном лице. Ничего страшного» (из письма А. Тарпис А. Александрову, 1984 г. // Архив «Номера». С. 60). Безусловно, пропагандируемый «дилетантизм» был своеобразным знаком протеста против «профессиональной» литературы советского мейнстрима.

минавшихся периодических изданий и личного издательства Ры Никоновой «Соломон», в котором она, начиная с конца 1960-х гг., издает свои книги (термин «бук-арт» вошел в российский филологический обиход значительно позже). В слове «журнал» для них актуализируется не столько «периодическое издание в виде книжки», сколько «книга или тетрадь для периодической записи событий, решений, постановлений, операций» (Евгеньева 1981: 1/489), что подчеркивает лабораторный, процессуальный характер творчества²⁹¹.

За восемь лет своего существования «Транспонанс» прошел путь от тонкой брошюры с преимущественно теоретическими текстами своих издателей до изысканного альбома, в котором принимали участие ведущие силы литературного авангарда Советского Союза того времени. Разбор отдельных номеров журнала был осуществлен еще в 1987 году Джеральдом Янечек (1987)²⁹²; документация одного из выступлений трансфуристов была издана К. Кузьминским в антологии «У Голубой лагуны», а обзор поэтических приемов Никоновой и Сигея представлен в ряде исследовательских работ (Greve 2004, Tigountsova 2002). Ниже рассмотрим два существенных для нашей темы момента – отношение трансфуристов к историческому авангарду в целом и к одному из его наиболее ярких представителей А. Н. Чичерину в частности. Основным при этом представляется смещение акцента во внеисторическом авангарде с манифестации вещественности искусства на попытку ее непосредственной реализации в интермедialном письме.

²⁹¹ См. ценное наблюдение Т. Жумати: «То общее, что отличало искусство свердловских художников на новом этапе, может быть определено как преобладание аналитических тенденций и появление элементов концептуального творчества. Художника не занимало больше выражение внутреннего „я“, как это было в экспрессионистических работах, он не чувствовал себя более „творцом невиданного“, как в абстрактных произведениях. Своим творчеством он начинал некое исследование самой природы искусства, его подсознательных мотиваций, его сверхмысла, его идеи, проступающей во всяком творческом акте, фиксируемой посредством визуального (или иного) знака в произведении. Внешним проявлением новых устремлений „уктусцев“ стало пренебрежение многими традиционными методами творчества. Художники уходят от „весомой“, „тотальной“ материализации идеи в картине, обнаруживая свой разрыв не только с нормами традиционного искусства, но и с каноном модернистской живописи. Одной из особенностей их творчества становится эскизность. Такие характеристики, как „завершенность“, „сделанность“ по отношению к произведению, теряют для них всякую актуальность» (Жумати 1999: 126).

²⁹² Автор рассматривает в основном поздние выпуски журнала, начиная с № 21, а в описании ранних номеров основывается на комментированной (впрочем, очень подробной) аннотации №№ 1-19, сделанной Никоновой в виде отдельного машинописного издания. См. также Янечек 1999.

11.2. «Маня Фест»: идеологемы трансфуризма*

«Благословляю вселенским кукишом!»

И. Терентьев (1998)²⁹³



Персонаж по имени Маня Фест впервые предстал перед читателем на шмуц-тителе седьмого номера «Транспонанса». Внешность Мани Фест, тезки появившейся на советском экране за год до того Маньки-Облигации из фильма «Место встречи изменить нельзя» (1979), одновременно напоминала героиню Ларисы Удовиченко и остраивала ее: несоразмерно большая голова в виде кукиша, изящная коса, закрепленная на конце заколкой в виде мухи²⁹⁴, и, по всей видимости, не менее изящные и хрупкие телесные формы, стыдливо упрятанные вместе с руками под хламиду тюремного арестанта. Роста Маня Фест была немаленького, упираясь шляпой в облака, и угрожающее выражение того, что следует считать лицом, ничего хорошего ленивому и нелюбо-

* Републ. Кукуй 2009.

²⁹³ Тракта́т о сплошном неприличии (Терентьев 1988: 281).

²⁹⁴ Ср.: «Я только сейчас как следует рассмотрел Маню: хорошенькое круглое личико с круглыми же кукольными глазами, губы накрашены сердечком, и *завитые желтые локоны уложены в модную сеточку с мушками*. Под круглым зеленым глазом светился наливной глянцевитый фингал, переливающийся, словно елочная игрушка» (Вайнеры 1990: 113-114. – *Курсив мой.* – П.К.).

пытному читателю не сулило. Поскольку изображена Маня Фест была на прозрачной бумаге, читатель видел Маню с обеих сторон страницы и, тем самым, должен был судить сам, правой или левой рукой показывался ему кукиш. В том случае, если Маня Фест, разворачиваясь в марше, шла «левой», сквозь ее голову просвечивала надпись на следующей странице: «Транспонанс, журнал теории и практики дилетантизма, № 3 (7), 1980».

Смысл появления Мани Фест в седьмом номере «Транспонанса» также был достаточно прозрачен: на страницах 10 и 11 был помещен «Трансфур-манифест», подписанный как творцом Мани Фест Борисом Констриктором, так и Анной Таршис и Сергеем Сигеем. Первая часть манифеста, «Декларамма», кратко, но емко излагала идеологию группы трансфуристов:

Сохранить нить поэтического авангарда, то бишь перелить в себя, пропитать собой, перенести в чужое, пронести сквозь подобное, передать всем, пронзить всё.

Отношение к смыслу и мысли (два разновеликих великана). Мысль всегда возможно вычленишь из стиха, этим стих несовершенен, разбиваем, осколочен. Нерасчлененность смысла – первый знак стихотворения. Думать не в стихах, а возле них.

Вздор – главная услада трансфуриста, его София (город Глупов)²⁹⁵.

Тем самым двумя постулатами трансфуризма декларировались «нерасчлененность смысла» – т. е. принципиальное игнорирование всякой внешнехудожественной идеологии – и транспонирование «нити поэтического авангарда». Красноречивым свидетельством последовательного проведения этих двух постулатов является эпиграф к десятому номеру «Транспонанса»: «Крученых заверил, что ничего противоправительственного сказано не будет». Дело, конечно, не в том, что авторы журнала избегали горячих тем – сосредоточенность на делах искусства и игнорирование общественно-политической тематики были программными установками трансфуризма²⁹⁶. В этом транс-

²⁹⁵ Транспонанс. № 7. С. 10. Полный текст Манифеста см. Кукуй 2006: 236-237.

²⁹⁶ Эстетическое осмысление революционного пафоса прослеживается уже в раннем творчестве трансфуристов – ср. манифест группы футуро-дадаистов «Будущел» (С. Сигей, Я. Северилин, А. Гуз) «Незапучтое пузо 2» (сентябрь 1964): «Мы подняв красный стяг футуризма смеясь в лицо / Решинным / Пластовым / и проч проч проч / смело штурмуем в лицо музеи заваленные реалистическим хламом и заявляем: / 1. Только самовитая буква и самоценное слово то бишь заумность определяют талант / 2. Только абстрактная живопись шагает в ногу с веком и дает грандиозные картины / – понимая под абстрактной живописью кубистов футуристов экспрессионистов ташистов [...] Революция – камень, на котором стоят футуродадаисты, а вокруг накипь иль пены волн куски / Эй поэты-реалисты! Штопайте газеты рифмованные строки. Прочь от поэзии, маменькины сыночки, держащиеся за подол юбки дряхлой няньки – Сани Пушкина. Хей – тар! Гви – у – у – зув – ув – ну ну ! / Реалисты-художники! Бездарные пачкуны с вислыми носами / бросьте кисти на полку! Живопись – не стилизаторское копирование старых мастеров, то бишь

поэзия в значительной степени отличалась фактически от всех послевоенных течений неофициальной русской литературы, которые генетически в той или иной степени брали свое начало в историческом авангарде. И в московском концептуализме, и в лианозовском минимализме, и у ленинградских Хеленуков, и в поэзии Верпы идеология присутствует если и не как политико-социальный конструкт, то по крайней мере в качестве языкового референта. Игнорирование утопического дискурса, в целом свойственного русскому историческому авангарду, особенно интересно в контексте того, что претензии современников к «Транспонансу» как наследнику авангардных традиций носили, как правило, идеологический характер.

В первую очередь следует упомянуть о полемике трансфуристов с самиздатским журналом «Часы» в 1986 году на страницах двоекного выпуска «Транспонанса» № 32-33. Этой полемике за год до того предшествовало уже цитировавшееся выше интервью Виктора Кривулина «Митиному журналу». Тезис Кривулина о «постфутуризме» был подхвачен в обзоре 25 номера «Транспонанса» Борисом Останиным и Александром Кобаком под заголовком «Неоновый архив или Торжество ретрофутуризма», опубликованном в 54 номере «Часов». Интерес «Часов» к этому, самому объемному за всю историю журнала номеру (350 страниц, 15 авторов, публикации Бахтерева, Крученых, Маринетти, Харджиева и Чичерина) был не случаен: на его страницах была опубликована критическая статья Ры Никоновой «Еще идут старинные Часы»²⁹⁷. Выделяя «высокий уровень теоретизирования, отменную эрудицию, общую культурность» (Останин/Кобак 2003: 95) как сильную сторону «Транспонанса», авторы статьи признаются: «Практика трансфуризма производит на нас довольно слабое впечатление – и кажется то не совсем удачным лабораторным экспериментом, то не слишком остроумной шуткой, а еще чаще – самым обычным занудством. [...] Вероятно, это общее свойство идей трансфуристов: в теории они интенсивнее, чем на практике, где иссыхают, линяют, минимализируются, провоцируя читателя на простейшую из реакций – скуку» (там же).

К противоположному выводу об удельном весе и качестве теории и практики трансфуризма приходит один из авторов «Транспонанса» Д. А. Пригов. Позволим себе обширную цитату из его статьи «Не всё ясно с первого взгляда», напечатанной в 18 номере «Транспонанса»²⁹⁸. Интересна в ней, при различии позиций с критиками «Часов» и Кривулиным, та же попытка привязать трансфуризм к утопическому мышлению исторического авангарда:

родной природы. Долой мещанское эстетство! Слушайте левых топот» (Цит. по: Кузьминский/Ковалев 1986: 547-548).

²⁹⁷ Транспонанс. № 25 (ноябрь-декабрь 1984). С. 285-318.

²⁹⁸ Транспонанс. № 5 (18). 1983. С. 93-97.

Как ясно из всей художественной, теоретической и издательской деятельности авторов «Транспонанса» (во всяком случае, Никоновой и Сигея), они являются апологетами и продолжателями авангарда 10-20-х годов, с его устремленностью отыскать онтологические единицы пользуемого материала и ряд онтологических же операционных знаков, с помощью которых можно создавать истинные вещи искусства, несputываемые с объектами обыденной жизни ни на каком уровне их бытования. В предельном и наиболее чистом своем проявлении эта интенция нашла воплощение в произведениях А. Чичерина. Аналогичным явлением в живописи является творчество Малевича. Будучи порождением научно-технического преобразующего сознания, оно осмыслило как свою цель отказ от любого уровня профанического сознания и обыденного языка в произведении искусства, выделить некие предельные единицы чистого языка искусства и приемы, а затем, редуцируя их в мир, перестроить и сам мир по принципам этого языка (понимая его законы как высшие законы мироздания – Малевич). Художник предстает как истинный мастер, знающий истинный материал и законы и сотворяющий по ним истинную вещь (в идеале). Отсюда один шаг до знания истины вообще.

Авторы «Транспонанса» (я говорю в основном о Никоновой и Сигее, так как творчество и взгляды остальных авторов мне мало известны и менее показательны в этом смысле) являются типичными представителями этого направления с приставкой пост. Это и естественно – время, диктующий характер которого вполне отрицают транс-поэты, сделало свое естественное дело. Отсюда все черты пост-стиля – эклектичность, барочность (понятно «богатство приемов»), узаконенность художественной позиции (с естественной для пост-стиля большой его артистизацией), оценивающей другие как ложные или недостаточные, и уменьшение глобальных претензий (относительно первоначинателей стиля) по внедрению в миропорядок и переустройство его. Всё это не мешает собственным работам авторов быть интересными и выразительными. (Указ. соч.: 93-95)

Рецепция трансфуризма как *пост*авангардного движения стала общим местом; при этом критики не обращали внимания на тот факт, что от исторического авангарда деятельность группы отличала существенная вещь – полное игнорирование утопических запросов и устремленности в будущее. В каталоге выставки самиздата „Präprintium“ приводился перевод отрывка из письма Сергея Сигея Валерию Шерстяному: «С молодости я терпеть не могу футуристическое нытье о будущем. Я человек сегодняшнего дня и иногда прекрасного прошлого» (Hirt/Wonders 1998: 127. – *Обратн. пер. с нем. мой. – И.К.*). Это совершенно не свойственное футуризму невнимание к будущему и обращенность «назад» *трансцендировалось* издателями «Транспонанса» в систему индивидуального поэтического языка, построенного на анализе художественных поисков прошлого (отметим – тогда еще совершенно не изученного) и принципиального противостояния официальной линии литературы.

Характерно, что к этой официальной линии трансфуристами причислялись не только члены Союза писателей: в «Транспонансе» не раз писалось о «потрясающей моральной и творческой неотличимости авторов второй культуры от авторов культуры первой»²⁹⁹.

Тем самым вырисовываются две главные идеологемы трансфуризма, которые Ры Никонова сформулировала следующим образом: «академическая бесстрастность классически ясного (прежде всего нам) авангардизма» и «необыкновенная наша ярость, заставляющая нас „бить стекла“ в противовес любезному сердцу рецензентов „медленному“, улиточному авангардизму»³⁰⁰. Из современной постсоветской перспективы можно сказать, что именно этот принципиальный, глубоко осознанный идеологический нонконформизм оказался глубоко футуристичен, поскольку вырвал авторов из текущего литературного художественного процесса, парадоксальным образом делая их творчество фактом будущего.

В ситуации, когда первичной идеологемой становится художественный жест, роль Мани-Фест-ации обретает кукиш, которым Маня Фест благословляла читателя «Транспонанса». Одно из возможных прочтений этого кукиша приводит Борис Констриктор в десятом номере журнала: «Для меня авангарда прежде всего фи́га, это молодость, мыльные пузыри пузырей и упоение свободой интуиции»³⁰¹. Кукиш можно считать также направленным и в адрес тех, кто считал художественные поиски современного авангарда по-прежнему неотрывными от разнообразных идеологических претензий – тем более что сами авторы журнала еще в 1971 году высказались об уводящих в сторону от искусства псевдореволюционных лозунгах довольно ясно: «Предлагается сдать оружие и разойтись по рабочим местам (по кустам). Под канвоем и по канве. (Всем молчать). Хватит недоносков. Декламируйте поведением. Всем молчать»³⁰². А о стиле *пост-* следует вспомнить слова Даниила Хармса: «Прежде чем отнести меня к футуристам прошлого десятилетия, прочти их, а потом меня в т о р и ч н о»³⁰³.

²⁹⁹ Ры Никонова. Сатира на часах // Транспонанс. № 32. 1986.

³⁰⁰ Там же.

³⁰¹ Возражения Б. Ванталова на «Систему» Анны Таршис, поступившие в редакцию 21 сентября // Транспонанс. № 3 (10). 1983. С. 58.

³⁰² Дьяченко В., Сигей С. Приказ по банде из кусств (№ 3). 13 февраля 1971 // Транспонанс. № 7. 1980. С. 59.

³⁰³ Хармс Д. Рецензенту. <Предисловие к сб. «Управление вещей»> (Хармс 2007: 10).

11.3. «Соединить всё»: авангардный экфрасис как визуальная транспозиция

Отказ от утопического измерения в плане идеологии характерен и в плоскости материального осуществления программы трансфуризма. Не в последнюю очередь это было вызвано тем, что после паузы сталинского времени авангардный эксперимент в России был возобновлен в 1960-е годы уже в пространстве сам- и тамиздата: «сделанная вещь» русского исторического авангарда из эстетико-идеологического конструкта стала технологической необходимостью, поскольку другой возможности осуществления авангардных экспериментов не было. Советский бук-арт зародился в силу «осознанной необходимости», эта же необходимость ставила акцент на визуальной стороне литературного письма.

В этой связи особенно интересно проследить, каким именно образом в творчестве трансфуристов решалась проблема экфрасиса, основанного, вне зависимости от его трактовки, на принципиальном противопоставлении вербального и визуального кодов. Как известно, в своем узком значении экфрасис являет собой описание изображения в модусах «что» и «как», а в расширенном – «что означает». В. Бычков показал, что оба модуса восходят к греко-римскому (описательному) и древнееврейскому (толковательному) типам экфрасиса, и переход от одного к другому маркирует установившееся «знаково-символическое восприятие видимого мира» (Бычков 1991: 136). Для развития литературы этот факт имеет огромное значение: если описательный (или в еще более узком смысле – технический³⁰⁴) экфрасис возникает как попытка перевода одного кода в другой, при котором оба воспринимаются как равноправные, то толковательный экфрасис изначально предполагает превосходство логоса над изображением и даже при непосредственном предстоянии картине интерпретирует ее (один из распространенных видов такого экфрасиса – экскурсия в музее).

Соотнесенность вербального и визуального кодов и их расхождение в традиционной культурной практике XIX – начала XX веков являлись одной из центральных проблем теории исторического авангарда. В творчестве Ры Никоновой и Сергея Сигея, впитавшем в себя разнообразные авангардные течения и синтезировавшем экспериментальное письмо нового типа, особо заметно, что проблемы и техника экфрасиса в подобного рода письме кардинально меняются по сравнению с классической традицией, а в некоторых случаях ставится под вопрос и сама проблематика экфрасиса. Вызвано это в

³⁰⁴ Под техническим экфрасисом подразумевается, в частности, описание произведений изобразительного искусства в каталогах с целью максимально точной атрибуции (размеры, техника исполнения, автор, название, предельно объективированное описание изображенных лиц или предметов и т. д.). О специфике этого типа экфрасиса см. Бобрык 2002.

первую очередь переосмыслением статуса вербального и визуального кода, а также как роли изобразительности в литературе, так и самого представления о литературе в целом. В особенности это касается теории и практики письма, в котором на первый план выступает материальная и техническая сторона производства текстов, то есть актуализируется первичное значение слова «письмо» и за творческий акт в литературном пространстве полагается жест живого, деавтоматизированного высказывания. Уже в этом заложено сближение изобразительного искусства (живописи) и литературы как «живого письма» (здесь, конечно, неизбежны параллели с формалистской теорией).

Основные тезисы в вопросе соотношения вербального и визуального кода были сформулированы Сергеем Сигеем в статье «Краткая история визуальной поэзии в России», вошедшей в изданный им в 1991 году в Ейске сборник с характерным заглавием «Литература после живописи». Сигей отмечает, что сама проблема необходимости снятия грани между визуальностью и вербальностью с целью создания интернационального универсального языка искусства была поставлена Хлебниковым – в частности, в статье «Художники мира» (1919). Как первый шаг в направлении к этому универсальному языку Сигей определяет «отрицание жесткого характера типографских литер» в пользу тенденции к «мягкому написанию букв» (Сигей 1991: 9). Другой путь, заложенный кубофутуристами и продолженный И. Зданевичем, заключался в остранении автоматизма типографского шрифта путем осознанного нарушения законов печатного набора и отказом от линейности строки. Характерно, что основанием для экспериментов Зданевича в создании двух- и трехэтажных строк Сигей считает влияние деталей грузинского пейзажа и интерпретирует такое письмо по законам экфрасиса, декодируя букву как вербальный знак в плоскости визуальности: «Буквы-башни обрастают ячейками более мелких буквенных образований – так в строке монтируется опора для переброски смыслов в два или три этажа: равнина, башни или фигуры персонажей, а еще выше – словно бы провода телеграфных сообщений. Стремление не просто напечатать текст, а еще и „рисовать“ буквами, используя их величины и даже конфигурации отдельных литер – характерная особенность всех книг Зданевича» (там же: 10).

Важным для нашей темы в статье Сигея представляется различие обычной визуализации стиха (к ней автор относит футуристические эксперименты, долгая традиция которых может быть восстановлена вплоть до фигурных стихов александрийской школы) и собственно визуальной поэзии, в которой слово заменяется живописным или графическим изображением. Концепт вытеснения, замещения или транспонирования являлся одним из основных теоретических положений Никоновой и Сигея и дал название журналу «Транспонанс» и группе транс-поэтов (позднее трансфуристов). Исходным пунктом транспозиции знаков разных медиальных пластов может служить

следующее высказывание Ры Никоновой, служащее эпиграфом к ее книге «Интеграции» (не опубл.): «На бумаге художественный смысл слова можно заменить художественным смыслом чего угодно: пустоты листа, нотных знаков, цифр, живописных изображений и пр. Ибо в художественном смысле любой знак любого искусства, науки, жизни, быта – равноправен. Надо только УМЕТЬ ЗАСТАВИТЬ ЕГО ГОВОРИТЬ».

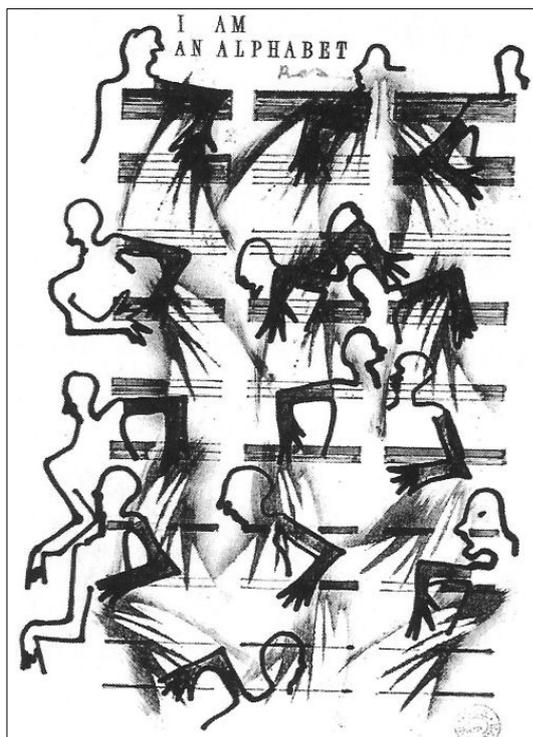
Эта концепция отсылает к теории и практике литературного конструктивизма: в декларации «Знаем» А. Чичерин и И. Сельвинский писали: «Конструктивизм как абсолютно творческая (мастерская) школа утверждает универсальность поэтической техники; если современные школы, порознь, вопят: звук, ритм, образ, заумь и т. д., мы, акцентируя И, говорим: И звук, И ритм, И образ, И заумь, И всякий новый возможный прием, в котором встретится действительная необходимость при установке конструкции» (Чичерин/Сельвинский 1923: 9). Очевидно, что в подобной системе коммуникативная функция знака уступает место его поэтической составляющей, при этом важнейшую роль получает иконический план знака. Подобное предпочтение визуальности и отказ от вербального знака особенно ярко отразились в функциональном конструктивизме Алексея Чичерина с его знаменитым утверждением на титульном листе книги «Кан-Фун» (1926): «Слово – болезнь, язва, рак, который губил и губит поэтов и неизлечимо пятит поэзию к гибели, к разложению». С творчеством Чичерина будущие транс-поэты смогли ознакомиться в 1977 году, и не исключено, что начало работы над «Транс-понансом» во многом было вызвано впечатлением от совпадения их творческой позиции с теорией «Кан-Фун»³⁰⁵. В цитируемой выше статье Сигей Чичерин называется одним из основоположников современной визуальной поэзии. Стихотворение Никоновой «Мне не нравится Есенин...» (2004) также довольно ясно дает понять о приоритете Чичерина по отношению к классической традиции:

Мне не нравится	Есенин
	Маяковский
	Блок и Пригов
Мне не нравятся Толстые	(все подряд)
–	почти пустые

³⁰⁵ «Недавнее знакомство» с книгой «Кан-Фун» Сигей отмечает в заметке «Бес зазрени» (рукописная газета «Листок». № 6-7. Апрель 1978. С. 7). См. там же о Чичерине: «Все письма в моих стихах неотделимы от почерка и увы – от стихов. Он же, будучи конструктивистом, отдавал предпочтение знаку, способному функционировать и вне стиха. [...] Уникальность этого гения несомненна. Могу сказать, что пытаюсь осуществить функциональность по-своему, в узких рамках того понимания, которое называю пространственным, с упором на жест, соотносенный написанному знаку, не забывая, что поэт – изобретатель бесполезного даже в функциональном» (С. 7-8).

иной, бессловесный материал, подчиняющийся основному закону Конструктивизма. [...] Закон конструктивной поэтики предопределяет восприятие знаков ее путем зрения – посредством глаз» (Чичерин 1926: 8, 10).

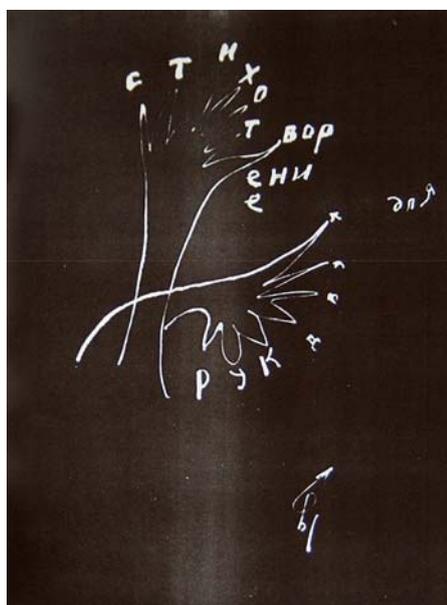
Рассмотрим на ряде примеров пересечения теории Чичерина с творчеством Сигея и Никоновой. Эти параллели исторического и внеисторического авангарда наглядно иллюстрируют, какие последствия для проблем экфрасиса несет в себе подобная поэтика авангардного письма, при которой визуальная составляющая языкового знака конкурирует с традиционной ролью буквы (слова, фразы) в построении поэтической вещи³¹¹. В качестве примеров мы остановимся на произведениях, использующих своеобразный «экфрасис наоборот» – описание визуальными знаками тех или иных путей прочтения текста и тем самым обнажение приема авангардного письма.



Визуал Никоновой «I am an Alphabet», опубликованный в итальянском альманахе «Offerta Speciale» в 1996 году, представляет собой сочетание

³¹¹ Одним из первых систематических обзор литературного конструктивизма провел Rainer Grübel (1981). См. также позднейшую работу (Grübel 2008), углубляющую результаты его исследований в контексте проблемы вещественности.

различных систем организации текста. Если воспринимать его как стихотворение, то мы имеем дело с трехстопным десятистрочием, в котором функцию отдельных стихов выполняет нотный стан, *графически* выражая звуковую составляющую текста. План фонограммы дополняется расположением на этом нотном стане пиктографических изображений, напоминающих положения Андрея Белого о ритмическом жесте. Заглавие стихотворения подчеркивает как индивидуальный характер высказывания («I am»), так и то, что это высказывание построено по вербальным законам (слово «Alphabet» в заголовке). Ср. это переосмысление роли алфавита в данном произведении со следующим замечанием Чичерина о функции и характере языкового знака: «Переоценив значение исторической перспективы, Алфавит сочли следствием развития предшествовавших стадий смыслового графления; стадии: пиктографическую, идеографическую и фонограммную расположили по вертикали, одну над другой, объяснив их как одну из другой, не обращая внимания на то, что цели и назначения их не противоречат друг другу и не заменяют друг друга, что все эти стадии всегда и везде сосуществовали и сосуществуют [...] В действительности все эти сосуществовавшие и сосуществующие системы организации смысла в знак должны быть расположены параллелями по горизонтали» (Чичерин 1926: 9).



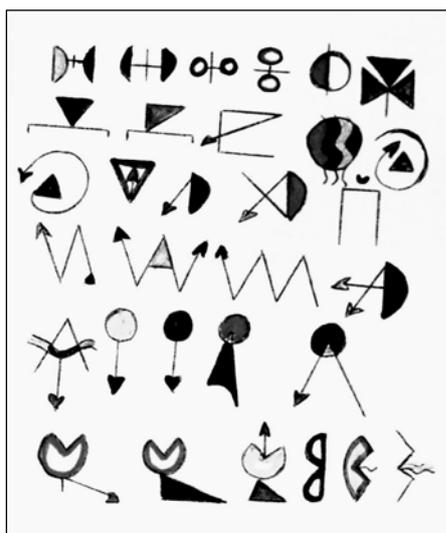
Акцент на жестовой природе стиха подтверждает «Стихотворение для двух рук» Ры Никоновой³¹². В нем (как и во многих других текстах транспозетов)

³¹² При отсутствии ссылки на публикации здесь и ниже приведены иллюстрации из личного собрания художников.

существенно «живописное» оформление текста – в данном случае прямоугольная черная плоскость с рисунком посередине и монограммой подписи внизу. Тем не менее о поэтической природе текста заявляет не только жанровая атрибуция («Стихотворение»), но и то, что составной частью изображения, кроме экспрессивного рисунка двух рук, является название, традиционно выносящееся либо *на*, либо *за* рамку картины. Показательно, что значение рамки подчеркивается в одном из экфрасических стихотворений Сигея – «Аписание картины» (1974), в котором рамка выступает как граница между видимым и невидимым:

края у нее золотые или бронза
вые
состоят из трех видимых
и каких та невидимых

О роли жеста свидетельствует также «Послепоэме» к книге Сигея «Одуряка», сделанной в виде пяти последовательно разворачивающихся свитков: «Не звук, а буква, шоры для глаз, commedia dell'arte рта, движэсты, не поэзия времени, а поэзия пространства». Здесь синтез графики, звучания и жеста выводит процесс чтения из плоскости времени в сферу очерченного движением пространства. Ср. описание «чтения» книги: «Автор выпрыгивает на стол и бросает в публику разворачивающийся при этом бумажный рулон, на который нанесен визуальный текст; конец рулона автор держит в руке и не спеша сворачивает поэму – обратно – без звука» (Сигей 2006: 418).



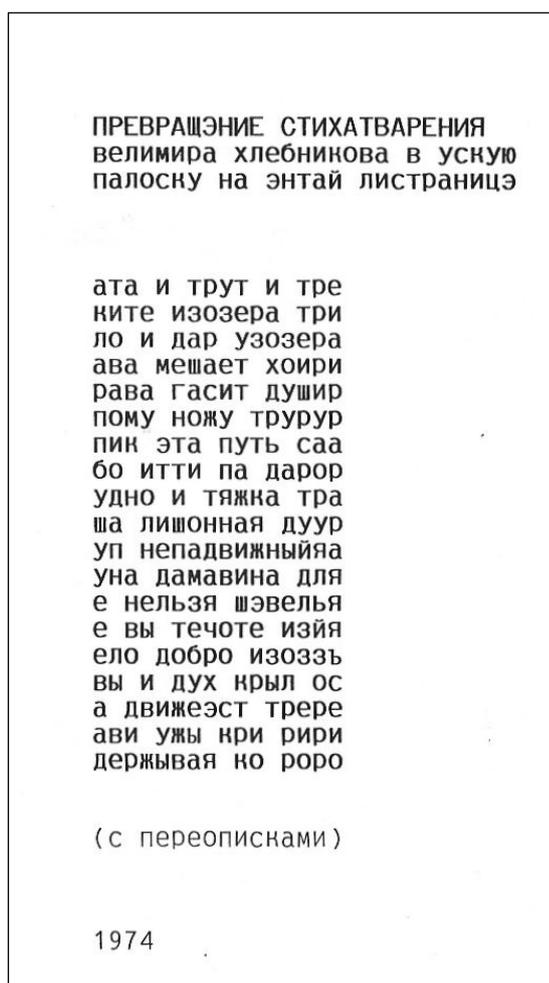
Ры Никонова
Сегментария (из кн. «Пиктостихи», т. 1)

Чичерин указывал на тяготение графемы как базового элемента визуальной поэзии к пиктограмме в плоскости текста-картины: «Первое место в Поэтическом „языке“ должен занять акт картинного пред стояния, называемой пиктограммой, и образ в предмете, а идеограммная конструкция линейных соотношений, как знак с уклоном в абстракцию – может быть на втором месте» (Чичерин 1926: 10). В начале 1980-х годов Ры Никонова пишет целую серию текстов, в которых разрабатывает алфавит пиктограмм, отличительным свойством которых является векторность – тот элемент чичеринских конструэмов, который должен был восстанавливать линейные соотношения между отдельными конструэмами в рамках единой конструкции. Индивидуальный характер сегментов подчеркивает потенциальную неограниченность пиктографического алфавита и тем самым бесконечные возможности изобразительного языка.



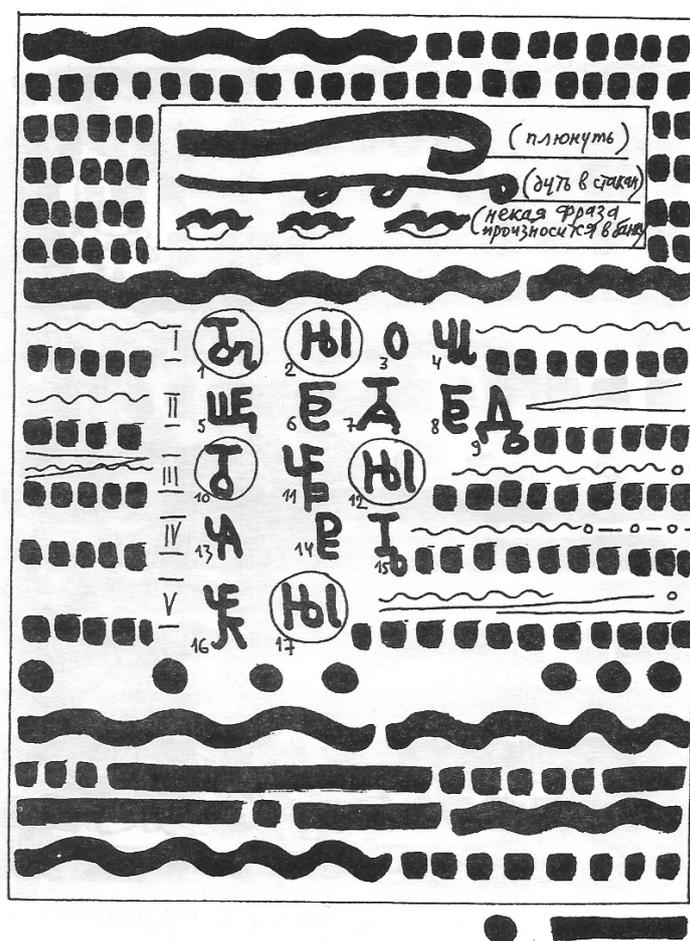
В «Транспонировании картины К. Малевича в черный беспаязный стих» (1983) основной акцент у Никоновой обращен не на конструктивный баланс частей высказывания, как в конструкциях Чичерина, а на паузы между элементами высказывания. Ставя в центр своей творческой философии понятие платформы как пространства текста, Никонова определяет свою задачу в первую очередь как восстановление равновесия между знаком и не-знаком – то

есть тем, что находится между знаками. Такой стих она именует паузным стихом и не случайно, что в качестве манифеста подобного жанра она выбирает программное произведение беспредметного искусства – «Черный квадрат» Малевича. Транспонированная картина Малевича воплощает собой момент перехода от живописи к литературе и может считаться своеобразной эмблемой авангардного экфрасиса, обнажая в живописной платформе ее вербальный потенциал.



Момент рамочности, размещения литературного текста по образцу картинного пространства отчетливо виден в стихотворении Сергея Сигея «превращение стихатварения велимира хлебникова в ускую палоску на этой странице» (1974). Сообразно с мыслью Чичерина о том, что «негодное к образованию знака Поэзии слово с его составными и производными, однако,

может быть использовано, временно и условно» (Чичерин 1926: 13), во многих произведениях Сигея (особенно периода 1970-80-х годов) отмечается опора на слово как строительный элемент текста, а визуальность играет роль приема, а не платформы, как у Никоновой. В последующие годы трансформация графического облика буквы выводит произведения Сигея на иной уровень:



Это более позднее незаглавленное произведение Сигея Сигея (Segay / Nikonova 2003) – своеобразная партитура чтения стихотворения, находящегося в центре и написанного собуквами (графемами из соединенных двух и более букв³¹³). Линейные обозначения относятся к артикуляционному харак-

³¹³ Ср. использование сплетения букв латиницы и кириллицы в стихотворении Влаколя Трехара (коллективный псевдоним Владимира Тренина и Николая Харджиева) 1930 года, опубли. в кн.: Харджиев 2001: 27.

теру произведения: крупные точки маркируют стаккато, волнистая линия – легато, прямая – беззвучное пение и т. д.³¹⁴ Несмотря на то, что стихотворение может быть прочитано, как могут быть расшифрованы и авторские графические указания, семиозис текста рассчитан не на привычный коммуникативный механизм кодирования и декодирования, а на обнажение визуальной природной знаковости языка на всех его планах, основополагающей для творчества транспоэтов.

Вне всяких сомнений, подобный подход к вербальному и визуальному кодам накладывает определенный отпечаток и на те случаи, когда мы имеем дело с экфрасисом. В качестве примера приведем стихотворение Ры Никоновой «По поводу картины» (1979):

Треугольник красного квадрата
полоса
 Треугольник синего забыто
голоса
 Смех на фоне под фигурой века
 шеи дно
 И не спето главное
 об этом
 я – одно.

Визуальный и звуковой планы соположены здесь не только фонетической, но и пространственной рифмовкой слов «полоса» и «голоса». Пространственный план подчеркивают антиномичные предлоги «на» и «под». Главное (то, что оказывается «не спето», а в более позднем – см. ниже – варианте «забыто») – внутреннее единство автора в многообразии его медиальных проявлений. Экфрасичность текста подчеркивается его более поздним исполнением Никоновой в книге «Флюсцвет».

Выше уже указывалось на мысль Сигея о том, что визуализация поэзии считается лишь паллиативом по сравнению с чистой (в чичеринском смысле) визуальной поэзией. Примером анализа и критики нарратива авангардного живописного искусства может служить отрывок из литературного произведения Сергея Сигея «Художники под микроскопом», в котором описывается картина Марсдена Хартли «Портрет немецкого офицера»:

³¹⁴ Ср.: «Дальнейшее преобразование „Аз“ – „Буки“ должно идти путем ее раздробления, причем дробления не только за счет обозначения частей разложенных звуков на составные звучания, но и выявления функций ритмической единицы соответствующими показателями краткостей и долгот, тембров, тонаций, интонаций и проч.» (Чичерин 1926: 18).

марсден хартли
подражал всем
вламинку дерену пикассо
северини северянин колесо
в глаза бросается треугольник
в голову бьет немецкий офицер
внутри него крест
шахматное поле
беспорядочная геометрия фигур
соединить всё
плоская кость плоскости
прибавить сто
соединить всё
(Сигей 2002b: 329)

Ж.-К. Лан охарактеризовал авангардный экфрасис как «своего рода автономное создание, которое ничего не представляет и не описывает, но на деле выдвигает на передний план и доказывает на практике принцип творчества „как такового“, как художественного, так и словесного» (Лан 2002: 86). Именно на этом стыке визуального и вербального авангардная вещь теряет свою семантическую противоречивость, и в призыве трансфуристов – «Соединить всё» – видится попытка продолжить заявленное Чичериным в конце книги «Кан-Фун»: «То, что делаем мы – первый шаг к насыщению всей полноты жизни искусством, пресыщенном жизнью, шаг к синтезу материалов, в котором всё одновременно и слито и как будто бы разделено. [...] Высокое вблизи не увидишь в полном объеме» (Чичерин 1926: 29). Из каламбура Чичерина – один из его текстов назывался «Совершенно объективная вещь» (Зелинский/Чичерин/Сельвинский 1923: 49) – рождается новая вещественность русского внеисторического авангарда.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Академия* (1806): Словарь Академии Российской, по азбучному порядку расположенный. Т. 1. СПб.
- Академия* (1895): Словарь русского языка, составленный вторым отделением императорской Академии Наук / Под ред. Н. Дубровина. – СПб.
- Альтман Н.* (1918): Футуризм и пролетарское искусство // Искусство коммуны. № 2. Пг.
- Андреева Е.* (2004): Вещь в искусстве XX века, или искусство объекта // Андреева Е. Всё и ничто. Символические фигуры в искусстве второй половины XX века. СПб. С. 121-176.
- Арватов Б.* (1923а): Овеществленная утопия // ЛЕФ. № 1. С. 61-64.
- Арватов Б.* (1923б): Искусство и классы. М.; Пг.
- Арватов Б.* (1925): Быт и культура вещи: К постановке вопроса // Альманах Пролеткульта. М. С. 75-82.
- Аркин Д.* (1991): Изобразительное искусство и материальная культура // Искусство в производстве. М. С. 13-18.
- Арто А.* (1993): Театр и его двойник. М.
- Арутюнова Н.* (1993): Введение // Логический анализ языка: Ментальные действия. М.
- Асеев Н.* (1932): Сегодняшний день советской поэзии (Речь на поэтической дискуссии ВС СП 16 декабря 1931 года) // Красная новь. Кн. 2. С. 159-172.
- Аскольдов-Алексеев С.* (1997): Концепт и слово // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста : Антология. М. С. 267-279.
- Асоян, Ю.; Малафеев, А.* (2001): Открытие идеи культуры. Опыт русской культурологии середины XIX и начала XX веков. М.
- Бабурина М.* (1998): Концепт «Муза» и его ассоциативное поле в русской поэзии Серебряного века : Автореферат диссертации на соискание степени кандидата филологических наук. СПб. [На правах рукописи].
- Бабушкин А.* (1996): Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка. Воронеж.
- Балаш Б.* (1994): Видимый человек // Киноведческие записки. № 25. С. 61-110.
- Бахтеев И.* (1991): Встречи с Виктором Борисовичем Шкловским // Ванна Архимеда : Сборник / Сост. А. Александрова. – Л. С. 441-446.
- Бельй А.* (1994): Критика. Эстетика. Теория символизма : В двух томах. М.
- Берберова Н.* (1996): Курсив мой. М.
- Бердяев Н.* (1994): Философия творчества, культуры и искусства : В двух томах. М.

- Бернштейн Д. (2005): Татлин, Пунин, Матвей и фактура // Вольдемар Матвей и «Союз молодежи». М. С. 137-153.
- Бирюков С. (2006): Авангард: модули и векторы. М.
- Блейман М. (1976): История одной мечты // Дзига Вертов в воспоминаниях современников. М.
- Блищ Н. (2002): Автобиографическая проза А. М. Ремизова (проблема мифотворчества). Минск.
- Блок А. (1997): Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 1 : Стихотворения. Книга первая (1898-1904). М.
- Бобрык Р. (2002): Схема и описание в научных текстах о живописи. Анализ или экфрасис? // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума. М. С. 180-189.
- Богданов А. (1918): Искусство и рабочий класс. М.
- Богомолов Н. (2001): Постсимволизм (общие замечания) // Русская литература рубежа веков (1890 – начало 1920-х годов). Кн. 2. М. С. 385-390.
- Боулт Д. (1993): Татлин и его антистол // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. С. 409-417.
- Брик О. (1918a): Дренаж искусству // Искусство коммуны. Пг. № 1.
- Брик О. (1918b): Художник-пролетарий // Там же. № 2.
- Брик О. (1918c): Вы правы, тов. Муштаков! // Там же. № 3.
- Брокгауз Ф.; Ефрон И. (изд.) (1894): Энциклопедический словарь. Т. 12. СПб.
- Брюсов А. (1965): Литературные воспоминания // Север. № 4. Петрозаводск. С. 128-135.
- Брюсов В. (1961): Стихотворения и поэмы. А. [Серия «Большая Библиотека поэта»]
- Брюсов В. (1987): Сочинения в двух томах. М.
- Брюсов В. (1990): Среди стихов 1894-1924: Манифесты, статьи, рецензии. М.
- Брюсов В. (1993): Огненный ангел. Роман. Повести. Рассказы. СПб.
- Брюсов В. (1994): Зарубежная поэзия в переводах Валерия Брюсова. М.
- Бурлюк Н. (1999): Поэтические начала // Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Терехиной, А. Зименкова. – М. С. 56-58.
- Бычков В. (1991): Малая история византийской эстетики. Киев.
- Вакар И. (2003): Кубизм и экспрессионизм – два полюса авангардного сознания // Русский авангард 1910-1920-х годов и проблема экспрессионизма. М. С. 26-42.
- Вагинов К. (1991): Козлиная песнь. Романы. М.
- Вайнер А., Вайнер Г. (1990): Эра милосердия. Я, следовательно. М.
- Введенский А. (1993): Полное собрание произведений в двух томах. М.
- Вертов Д. (1959): Автобиография // Из истории кино : Материалы и документы. Вып. 2. М.

- Вертов Д.* (1966): Статьи, дневники, замыслы. М.
- Вещь* (1994): *Objet – Вещь – Gegenstand*. Международное обозрение современного искусства [№№ 1-2, 3]. Берлин. 1922. [Репринт: Baden, Lars Müller Verlag, 1994]
- Волошин М.* (1988): Индивидуализм в искусстве // Волошин М. Лики творчества. Л. С. 258-266.
- Волошин М.* (1989): Алексей Ремизов. «Посолонь» // Волошин, Максимилиан. «Средоточье всех путей...»: Стихотворения и поэмы. Проза. Критика. Дневники. М. С. 430-439.
- Воркачев С.* (2003): Концепт как «зонтиковый термин» // Язык, сознание, коммуникация. Вып. 24. М. С. 5-12.
[Эл. ресурс: <http://kubstu.ru/docs/lingvoconcept/umbrella.htm> – 13.08.2008]
- Газданов Г.* (1996): Собрание сочинений в трех томах. М.
- Гаснер Х.* (1993): В поисках соответствия материалу : О непонимании и о кривых // Vladimir Tatlin : *Leben, Werk, Wirkung*. Köln. С. 292-309.
- Гаспаров Б.* (1992): Мой до дыр // Новое литературное обозрение. № 1. С. 304-319.
- Гаспаров М.* (1995): Владимир Маяковский // Очерки истории языка русской поэзии XX века: Опыты описания идиостилей. М. С. 363–395.
- Гвоздев А.* (1927): Театр имени Вс. Мейерхольда (1920-1926). Л.
- Гвоздев А.* (1931): Художник в театре. М.-Л.
- Герасимова А., Мальский И.* (1992): Сборник контрреволюционных произведений // *De Visu*. Вып. 0. С. 24-24.
- Гинзбург Л.* (1974): Вещный мир // Гинзбург Л. О лирике. Л. С. 311-353.
- Гнедов В.* (1999): Смерть искусству. Пятнадцать поэм (1913) // Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М. С. 158-159.
- Горячева Т.* (2003): Супрематизм и конструктивизм: к истории взаимоотношений // Искусствознание. № 2. С. 408-422.
- Грачева А.* (1992): Писец и изограф Алексей Ремизов // Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки. СПб. С. 7-10.
- Гройс Б.* (1993): Произведение искусства как нефункциональная машина // Vladimir Tatlin : *Leben, Werk, Wirkung*. Köln. С. 469-474.
- Гурьянова Н.* (2000): Эстетика анархии в теории раннего русского авангарда // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха и Д. В. Сарабьянова. – М. С. 92-108.
- Гуссерль Э.* (2001): Картезианские медитации // Гуссерль Э. Собрание сочинений. Т. 4. М.
- Гюнтер Х.* (1988): Вещь // *Russian Literature*. Vol. XXIV. С. 151-160.
- Гюнтер Х.* (2000): Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – С. 41-48.

- Гюнтер Х. (2000b): Художественный авангард и социалистический реализм // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – С. 101-108.
- Гюнтер Х. (2000c): ЛЕФ и советская культура // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко. – С. 242-248.
- Дабровски М. (2003): Татлин и кубизм // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. С. 358-365.
- Даль В. (1978): Толковый словарь живого великорусского языка Владимира Даля : В четырех томах. Т. 1. СПб. [Репринт: М.]
- Данилевский А. (1992): Из комментариев к «Кукхе» А. М. Ремизова // Slavica Helsingiensia. № 11. С. 93-96.
- Данилова И. (сост.) (1986): Вещь в искусстве. Материалы научной конференции 1984 (выпуск XVII). М.
- <Декларация> ОБЭРПУ (1991) // Ванна Архимеда : Сборник. Л.
- Делез Ж., Гваттари Ф. (1991): Что такое философия? / Пер. с франц. С. Зенкина. – СПб. 1998.
- Дёринг-Смирнова И. Р., Смирнов И. (1980): Исторический авангард с точки зрения эволюции художественных систем // Russian Literature. Vol. VIII. С. 403-468.
- Добренко Е. (1999): Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры. СПб.
- Доценко С. (1991): Нарочитое безобразие: Эротические мотивы в творчестве А. Ремизова // Литературное обозрение. № 11. С. 72-75.
- Доценко С. (2006): «Библией мух бьете!» Автобиографический миф А. Ремизова // Блоковский сборник (XVII) : Русский модернизм и литература XX века. Тарту. С. 102–138.
- Дуглас Ш. (1993): Татлин и Малевич: история и теория. 1914-1915 // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. С. 430-437.
- Дуксина И. (2001): Гончарова и Татлин (1913-1915) // Амазонки авангарда. М. С. 111-124.
- Евгеньева А. (ред.) (1983): Словарь русского языка : В 4-х т. М.
- Егоров Б. (1991): Борьба эстетических идей в России 1860-х годов. Л.
- Жаккар Ж.-Ф. (1990): Даниил Хармс: театр абсурда – реальный театр // Russian Literature. Vol. XXVII/I. С. 21-40.
- Жаккар Ж.-Ф. (1995): Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.
- Жинкин Н. (2000): Вещь : Проблема эстетических форм // Чубаров И. (ред.): Антология феноменологической мысли в России. Т. 2. М.
- Жирмунский В. (1916): Преодолевшие символизм // Русская мысль. № 2. С. 25-56.

- Жумати Т.* (1999): «Уктусская школа» (1965-1974) : К истории уральского андерграунда // Известия Уральского государственного университета. № 13. С. 125-127.
- Заламбани М.* (2006): Литература факта. От авангарда к соцреализму. СПб.
- Зелинский К.; Чичерин А.; Сельвинский Э.-К.* (1923): Мена всех. М.
- Зелинский К.* (1932): Летатлин // Вечерняя Москва. 6 апреля.
- Зусман В.* (2003): Концепт в системе гуманитарного знания // Вопросы литературы. № 2. С. 3-29.
- Иванов Вяч. Вс.* (1973): О структурном подходе к языку кино // Искусство кино. 1973. № 11. С. 97-109.
- Иванов Вяч. Вс.* (1999): Избранные труды по семиотике и истории культуры. Т. 1. М.
- Иванов-Разумник Р.* (2006): Владимир Маяковский: «Мистерия» или «Буфф» (о футуризме) // Владимир Маяковский pro et contra. СПб. С. 692-728.
- Ильин И.* (1997): Творчество А. М. Ремизова // Ремизов А.; Зайцев Б. Проза М. С. 622-643.
- Иньшаков А.* (2001): Ларионов и Малевич: лучизм и супрематизм // Н. С. Гончарова и М. Ф. Ларионов : Исследования и публикации. М.
- Калинин Ф.* (1919). О футуризме // Пролетарская культура. М. № 7/8. С. 41-43.
- Кандинский В.* (1998): Наука об искусстве и ИНХУК. [Опубл. в ст.: Янгиров Р. Великий красный лик авангарда: Василий Кандинский и «Интернационал искусств» // Wiener Slawistischer Almanach. № 42. С. 143-145].
- Карасик И.* (сост.) (1998): Музей в музее. Русский авангард из коллекции Музея художественной культуры в собрании Государственного Русского музея. СПб.
- Карсавин А.* (1993): Философия истории. СПб.
- Катанян В.* (1985): Маяковский : Хроника жизни и деятельности. М.
- Кацис А.* (2000): Владимир Маяковский : Поэт в интеллектуальном контексте эпохи. М.
- Ковалев А.* (1993): Ларионов и Татлин // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. С. 353-357.
- Ковтун Е.* (1989): Авангард, остановленный на бегу. Л.
- Ковтун Е.* (1999): Лучизм Ларионова // Русский авангард. Недописанные страницы : (Памяти Е. Ф. Ковтуна). СПб.
- Кодрянская Н.* (1977): Ремизов в своих письмах. Париж.
- Козинцева В.; Бутковский Я.* (сост.) (2002): От балагана до Шекспира. Хроника театральной деятельности Г. М. Козинцева. СПб.
- Козьменко М.* (1992): Удоноши и фаллофоры Алексея Ремизова // Эрос. Россия. Серебряный век. М. С. 175-187.

- Колесов В. (1976): Древнерусская вещь // Культурное наследие Древней Руси : Истоки. Становление. Традиции. Л.
- Косыков М. (2004): Предметный мир культуры. СПб.
- Кракауэр Э. (1977): Психологическая история немецкого кино. От Калигари до Гитлера. М.
- Кривулин В. (1985): Интервью с Виктором Кривулиным. Записал Дмитрий Волчек // Митин журнал. № 6. 1985.
[Эл. ресурс: <http://www.mitin.com/mj06/krivulin.shtml> – 13.02.2008]
- Крусанов А. (1996): Русский авангард, 1907-1932 : Исторический обзор : В трех томах. Т. 1. СПб.
- Крученых А. (1999): Новые пути слова: Язык будущего – смерть символизму // Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 50-54.
- Крученых А.; Хлебников В. (1999): Слово как таковое // Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 46-49.
- Кубрякова Е. (1996): Краткий словарь когнитивных терминов / Под ред. Е. С. Кубряковой, В. З. Демьянкова, Ю. Г. Панкраца, Л. Г. Лузиной. – М.
- Кузьминский К.; Ковалев Г. (сост.) (1986): Антология новейшей русской поэзии у Голубой лагуны : В пяти томах. Т. 5b. Newtonville.
- Кукуй И. (2002): «Жестокий талант» Сергея Эйзенштейна: три источника и три составные части // Советское богатство. Статьи о культуре, литературе и кино / Под ред. М. Балиной, Е. Добренко и Ю. Мурашова. – СПб. С. 295-315.
- Кукуй И. (2004): Концепция вещественности Николая Федорова в контексте русской общественной и культурной мысли второй половины XIX века // Философия космизма и русская культура (Материалы международной научной конференции «Космизм и русская литература. К 100-летию со дня смерти Николая Федорова, 23-25 октября 2003 г.) / Сост. К. Ичин. – С. 37-44.
- Кукуй И. (2006a): Феноменология тела: заметки к поэтике Даниила Хармса // Wiener Slawistischer Almanach. Band 57. С. 139-149.
- Кукуй И. (2006b): Лаборатория авангарда: журнал «Транспонанс» (1979-1987) // Russian Literature. Vol. LIX-II/III/IV. С. 225-259.
- Кукуй И. (2006c): «Стихи, ставшие вещью»: поэтика Даниила Хармса в культурном контексте эпохи // Russian Literature. Vol. LX/III-IV. С. 387-397.
- Кукуй И. (2006d): Между Сциллой кинематографа и Харибдой литературы: киносценарий Льва Лунца «Восстание вещей» // Советская власть и медиа : Сборник статей / Под ред. Х. Гюнтера и С. Хэнсен. – СПб. С. 396-411.
- Кукуй И. (2009): «Маня Фест»: идеологемы трансфуризма // Авангард и идеология: русские примеры / Сост. К. Ичин. – Белград. С. 273-279.
- Кулешов А. (1987): Теория. Критика. Педагогика : В трех томах. М.

- Кульбин Н.* (1995): Свободная музыка // Аполлон. / Сост. Б. Калаушин. – Т. 1. Кн. 2. СПб. С. 17-26.
- Кульбин Н.* (1999): Новый цикл слова // Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 44-45.
- Кушнер Б.* (1919): Божественное произведение // Искусство коммуны. № 9. Пг.
- Лавров А.; Мальмстад Д.* (сост.) (1998): Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. СПб.
- Лан Ж.-К.* (2002): О разных аспектах экфрасиса у Велимира Хлебникова // Экфрасис в русской литературе : Труды Лозаннского симпозиума. М. С. 71-86.
- Лекманов О.* (1998): Книга об акмеизме. М.
- Лившиц Б.* (1999): Освобождение слова // Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 54-55.
- Лихачев Д.* (1993): Концептосфера русского языка // Известия Академии наук. Серия «Литература и язык». Т. 52/1. С. 3-9.
- Лопатин Л.* (1995): Философское мирозерцание В. С. Соловьева // Лопатин Л. Философские характеристики и речи. М.
- Лосев А.* (1997): Вещь и имя [Первая редакция] // Лосев А. Имя : Избранные работы, переводы, беседы, исследования, архивные материалы. СПб. С. 168-245.
- Лосский Н.* (1991): Трансцендентально-феноменологический идеализм Гуссерля // Логос. № 1. С. 132-147.
- Лосский Н.* (1998): «Гуссерль Э. Логические исследования. Ч. 1» [рец.] // Чубаров И. (ред.): Антология феноменологической мысли в России. Т. 1. М. С. 180-183.
- Лундберг Е.* (1930): Записки писателя. 1920-1924 : В двух томах. Л.
- Лунц Л.* (1965): Восстание вещей. Кино-сценарий в 8-ми частях / Новый журнал. № 79. Нью-Йорк. С. 44-79.
- Лунц Л.* (2000): Обезьяны идут : Рассказы, фельетоны, пьесы, сценарии, статьи, письма / Сост. О. Дмитриева. – СПб.
- Лунц Л.* (2003): Обезьяны идут : Проза. Драматургия. Публицистика. Переписка / Сост. Е. Лемминга. – СПб.
- Ляпин С.* (1997): Концептология: к становлению подхода // Концепты. Вып. I. Архангельск. С. 11–35.
- Мазаев А.* (1975): Концепция «производственного искусства» 20-х годов. М.
- Малевич К.* (1995а): От кубизма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М. С. 27-34.
- Малевич К.* (1995б): От кубизма и футуризма к супрематизму. Новый живописный реализм // Малевич К. Собрание сочинений в пяти томах. Т. 1. М. С. 35-55.

- Малевич К. (2004): Малевич о себе. Современники о Малевиче. Письма. Документы. Воспоминания. Критика : В двух томах. М.
- Мандельштам О. (1990): Камень. Л. [Серия «Литературные памятники»]
- Мандельштам О. (1993): Собрание сочинений в четырех томах. Т. 1 : Стихи и проза 1906-1921. М.
- Манн Ю. (1998): Русская философская эстетика. М.
- Маринетти Ф. Т. (1986): Первый манифест футуризма // Андреев Л. (сост.): Называть вещи своими именами : Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М. С. 158-163.
- Маркаде Ж.-К. (1993): О новом отношении к материалу у Татлина // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung : Ein internationales Symposium. Köln. С. 283-291.
- Марков В. (1914): Принципы творчества в пластических искусствах. Фактура. СПб.
- Марр Н. (1931): К семантической палеонтологии языков неафетических систем. Л.
- Маяковский В. (1955-1961): Полное собрание сочинений в тринадцати томах. М.
- Маяковский В. (1999а): Капля дегтя (Речь, которая будет произнесена при первом удобном случае) // Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М. С. 60-61.
- Маяковский В. (1999b): Театр, кинематограф, футуризм // Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М. С. 234-236.
- Мейерхольд Вс. (1922): Актер будущего : Доклад // Эрмитаж. № 6. Пг.
- Мережковский Д. (1995): О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Мережковский Д. Л. Толстой и Ф. Достоевский. Вечные спутники. М.
- Миклашевский К. (1924): Гипертрофия искусства. Пг.
- Молок Ю. (2000): «Вещь» как вещь, или полемика на языке графики // Пинакотека. № 10-11. 2000. С. 146-153.
- Надеждин Н. (2000): Сочинения в двух томах. СПб.
- Неретина С. (1999): Тропы и концепты. М.
- Нерознак В. (1998): От концепта к слову: к проблеме филологического концептуализма // Вопросы филологии и методики преподавания иностранных языков. Омск. С. 80-85.
- Никитаев А. (1991): Обэриуты и футуристическая традиция // Театр. № 11. С. 4-7.
- Никонова Ры (1995): «Уктусская школа» // Новое литературное обозрение. № 16. С. 221-238
- Никонова Р. (2006) «Мне не нравится Есенин...» // Russian Literature. Vol. LIX-II/III/IV. С. 343.

- Нусинова Н. (1990): «Женщина Эдисона». Первый сценарий фэксов / Публ., вступ. ст. и примеч. Н. Нусиновой // Киноведческие записки. № 7. С. 83-96.
- Обатнина Е. (1993): От маскарада к третейскому суду («Судное дело об обезьяньем хвосте» в жизни и творчестве А. М. Ремизова) // Лица: Биографический альманах. Вып. 3. М.; СПб. С. 448-465.
- Обатнина, Е. (2001): Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб.
- Обатнина Е. (2002): Творчество памяти. Мифологическое пространство художественной прозы Алексея Ремизова // Ремизов А. Собрание сочинений. Т. 7. СПб. С. 476-501.
- Олейников Н. (2000): Стихотворения и поэмы. СПб. [Серия «Новая Библиотека поэта»]
- Останин Б.; Кобак А. (2003): Молния и радуга. Литературно-критические статьи 1980-х годов. СПб.
- Пазолини П.П. (1984): Поэтическое кино // Строение фильма. Некоторые проблемы анализа произведений экрана. Сборник статей. М. С. 45-66.
- Паперный В. (1996): Культура Два. М.
- Парнис А. (1993): Киевские эпизоды театральной биографии Татлина // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. С. 394-399.
- Петров В. (Ред.) (1989): Словарь иностранных слов. М.
- Петрова Е. (Ред.) (1999): Русский авангард. Недописанные страницы. СПб.
- Перцова Н. (1995): Словарь неологизмов Велимира Хлебникова // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 40. Wien-Moskau.
- Пильняк Б. (2002): Мне выпала горькая слава... Письма 1915-1937. М.
- Платон (1994): Государство // Платон. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 3. М. С. 79-420.
- Плетнев В. (1919): О профессионализме // Пролетарская культура. № 7/8. М. С. 31-37.
- Подорога В. (1993): К вопросу о мерцании мира // Логос. № 4. С. 139-150.
- Подорога В. (1995): Феноменология тела. Введение в философскую антропологию. Материалы лекционных курсов 1992-1994 годов. М.
- Полякова С. (1997): Из истории генетического метода: марровская школа // Полякова С. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб.
- Попов В.; Фрезинский Б. (1993): Илья Эренбург: хроника жизни и творчества. Т. 1: 1891-1923. СПб.
- Потебня А. (1989): Мысль и язык // Потебня А. Слово и миф. М. С. 17-200.
- Пудовкин В. (1974): Киносценарий (Теория сценария) // Пудовкин В. Собрание сочинений в трех томах. Т. 1. М. С. 53-74.
- <Пунин Н.> (1918): Митинг об искусстве // Искусство коммуны. № 4. С. 2.

- Пунин Н. (1920): Проект памятника III Интернационала : К открытию выставки моделей в бывшей Академии художеств // Красная газета. Пг. № 51. 7 ноября. С. 3.
- Пунин Н. (1994): О Татлине. М.
- Пунин Н. (2000): «Мир светел любовью» : Дневники. Письма. М.
- Пушкин А. (1948): Полное собрание сочинений. Т. 3 : Стихотворения 1826-1836. Сказки. [Репринт: М., 1995]
- Ракитина Е. (1993): Татлин и Родченко // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. С. 425-429.
- Резникова Н. (1980): Огненная память. Berkeley.
- Ремизов А. (1921): Шумы города. Ревель.
- Ремизов А. (1927): Взвихренная Русь. Париж.
- Ремизов А. (1929): По карнизам. Белград.
- Ремизов А. (1971): Сочинения [в восьми томах]. СПб. 1910-1912. [Репринт: Wilhelm Fink Verlag, München]
- Ремизов А. (1987): Неизданный «Мерлог» / Публ. А. д'Амелия // Минувшее. Исторический альманах. Вып. 3. Париж. С. 199-261.
- Ремизов А. (1992): Рисунки писателей // Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки. СПб. С. 42-43.
- Ремизов А. (2000-2002): Собрание сочинений [в десяти томах]. М.
- Рихтер Г. (2002): «Человек с киноаппаратом». – Кулешов. – С. М. Эйзенштейн. – В. И. Пудовкин. – Довженко // Киноведческие записки. № 58. С. 199-208.
- Ризе Х.-П. (2003): Селективное восприятие // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. С. 438-443.
- Роднянская И. (2006): Лирический образ вещи в русской поэзии начала XX века // Роднянская И. Движение литературы. Т. 1. М. С. 229-249.
- Родченко А. (1918): Новый комиссариат [: Художественная коллегия] // Анархия. № 50. 30 апреля.
- Ронен О. (2000): Серебряный век как умысел и вымысел. М.
- Россомахин А. (2005): «Real» Хармса: По следам окультных штудий поэта-чинаря. СПб.
- Садок судей-II (1999): [Предисловие] // Русский футуризм : Теория. Практика. Критика. Воспоминания. С. 41-42.
- Сарабьянов Д. (2000): К ограничению понятия «авангард» // Мейлах М., Сарабьянов Д. (Сост.). Поэзия и живопись: Сборник трудов памяти Н. Харджиева. М. С. 83-91.
- Сборище [1998]: «Сборище друзей, оставленных судьбою...»: «Чинари» в текстах, документах и исследованиях: В двух томах. [СПб.].
- Северюхин Д. и др. (сост.) (2003): Самиздат Ленинграда. Литературная энциклопедия. М.

- Седых А.* (1995): Далекie, близкие. СПб.
- Семенова С.* (2001): Русская поэзия и проза 1920-1930-х годов. Поэтика – Видение мира – Философия. М.
- Сигей С.* (1986): Второе выступление транс-поэтов // Антология новейшей русской поэзии у Голубой Лагуны / Сост. К. Кузьминского, Г. Ковалева. Ньютонвилл. Т. 5b. С. 538-564.
- Сигей С.* (1991): Краткая история визуальной поэзии в России // Литература после живописи. Ейск. С. 9-14.
- Сигей С.* (1992): Чье это облако или что это было? // Гуманитарный фонд. Еженедельная газета. № 52 (155). С. 1, 3
- Сигей С.* (1995): Фрагменты полной формы // Новое литературное обозрение. № 16. С. 296-309.
- Сигей С.* (2002a): Пять или семь левых рукописей Игоря Бахтерева // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri. Eurasiatica. № 66. Venezia. С. 385-396.
- Сигей С.* (2002b): Художники под микроскопом // Крепчатик. № 2 (16).
[Эл. ресурс: <http://www.kreschatik.nm.ru/> – 30.10.2008]
- Сигей С.* (2006): Программы выступлений поэтов-трансфуристов перед публикой в Ленинграде в 1983-1985 // Russian Literature Vol. LIX (II/III/IV). С. 409-427.
- Сидорина Е.* (1994): Сквозь весь двадцатый век: Художественно-проектные концепции русского авангарда. М. [Труды ВНИИТЭ].
- Сидорина Е.* (1995): Русский конструктивизм: истоки, идеи, практика. М.
- Смирнов И.* (1977): Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.
- Соловьев В.* (1966-70): Собрание сочинений в двенадцати томах. СПб. 1911-1914. [Репринт: Брюссель]
- Соловьев В.* (1970): Письма Владимира Сергеевича Соловьева. Т. 3. / Под ред. Э. Л. Радлова. – СПб. 1911. [Репринт: Брюссель]
- Соловьев В.* (1999): Кризис западной философии : Против позитивистов // Соловьев В. Собрание сочинений в пятнадцати томах. Т. 1. М. С. 38-138.
- Соловьев В.* (2001): Критика отвлеченных начал // Соловьев В. Полное собрание сочинений и писем в двадцати томах. Т. 3. М. С. 7-360.
- Срезневский И.* (1958): Материалы для словаря древнерусского языка : В трех томах. Т. 1. М.
- Степанов Ю.* (1998): Язык и метод : К современной философии языка. М.
- Степанова В.* (1994): Человек не может жить без чуда : Письма. Поэтические опыты. Записки художницы. М.
- Стернин И.* (2000): Может ли лингвист моделировать структуру концепта? // Когнитивная семантика: Материалы 2-ой международной школы-семинара по когнитивной лингвистике. Ч. 2. Тамбов. С. 13-17.

- Стригалева А.* (1993): Реальная и мистифицированная биография Владимира Татлина // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. С. 273-277.
- Стригалева А.* (1995): Ретроспективная выставка Владимира Татлина // Владимир Татлин: Ретроспектива. Кёльн. С. 8-52.
- Супрун А.* (1995): Лексическая структура стихотворения Владимира Маяковского «Хорошее отношение к лошадям» // Русский язык и литература в школах Кыргызстана. № 4 (209). С. 96-105.
- Татлин В.* (1929): Художник – организатор быта // Рабис. № 48. М. 25 ноября.
- Татлин В.* (1930): Проблема соотношения человека и вещи. Объявим войну комодам и буфетам // Рабис. № 30. М. 14 ноября.
- Татлин В.* (1932): Искусство в технику // Выставка работ заслуженного деятеля искусств В. Е. Татлина [Каталог]. М.; Л.
- Татлин В.* (1995): Ретроспектива / Стригалева А., Хартен Ю. (Сост.). – Кёльн.
- Терентьев И.* (1998): Собрание сочинений. Bologna.
- Терехова И.* (1979): Обращение к народным традициям при создании художественных изделий для быта в конце XIX – начале XX вв. // Традиции и истоки отечественного дизайна. М. [Труды ВНИИТЭ. Серия «Техническая эстетика». Вып. 21].
- Токарев Д.* (1995): Даниил Хармс: философия и творчество // Русская литература. № 4. С. 68-93
- Толстой А. Н.* (1917): Ночная смена // Толстая Е. Алексей Толстой в революционной Москве.
[Эл. ресурс: <http://www.utoronto.ca/tsq/11/tolstaya11.shtml> – 1.10.2008]
- Топоров В.* (1995): Апология Плюшкина: вещь в антропоцентрической перспективе // Топоров В. Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического. М. С. 7-111.
- Третьяков С.* (1972): Биография вещи // Литература факта : Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М., 1929. С. 66-70. [Репринт Wilhelm Fink Verlag München]
- Туфанов А.* (1991): Ушкуйники. Berkeley.
- Тынянов Ю.* (1977): Корней Чуковский // Воспоминания о Корнее Чуковском. М. С. 64-68.
- Успенский П.* (1999): Tertium organum : Ключ к загадкам мира. М.
- Ушаков Д.* (Ред.) (1934-40): Толковый словарь русского языка : В четырех томах. М.
- Фасмер М.* (Ред.) (1973): Этимологический словарь русского языка: В четырех томах. М.
- Федоров Н.* (1995-2000): Собрание сочинений в четырех томах. М.
- Филитов Б.* (1981): Заметки об Алексее Ремизове (Читая «Взвихренную Русь») // Русский альманах. Париж.

- Филонов П. (1990): Павел Филонов и его школа / Сост. Е. Петровой и Ю. Хартена. – Кёльн.
- Филloкова Н., сост. (1989): Дворец Советов : (Конкурс 1931-1933 гг.) : Каталог-путеводитель по фондам музея / Государственный научно-исследовательский музей архитектуры им. А. В. Щусева. – М.
- Флакер А. (1993): Спираль Татлина как оптимальная проекция // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. С. 315-318.
- Флейшман А. (1999): В кругу ремизовских мистификаций: «Конклав» Саркофагского // Stanford Slavic Studies. Vol. 20. Stanford. P. 145-176.
- Флейшман А.; Хьюз Р.; Раевская-Хьюз О. (Сост.) (1983): Русский Берлин 1921-1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Париж.
- Флоренский П. (1993): Анализ пространства и времени в художественно-изобразительных произведениях. М.
- Форш О. (1988): Сумасшедший корабль. Л.
- Фрезинский Б. (1995): Елизавета Полонская и Лев Лунц / Публ. Б. Фрезинского // Вопросы литературы. № 4. С. 311-325.
- Фрезинский Б. (2000): Комментарии [к Эренбург, И.: «Люди, годы, жизнь»] // Эренбург И.: Собрание сочинений в восьми томах. Т. 7. М. С. 741-861.
- Фрейденберг О. (1978): Введение в теорию античного фольклора // Фрейденберг О. Миф и литература древности. М. С. 9-169.
- Фрейденберг О. (1997): Поэтика сюжета и жанра. М.
- Фуко М. (1994): Слова и вещи / Пер. В. Визгина, Н. Автономовой. – СПб.
- Хайдеггер М. (1993): Время и бытие. М.
- Хан-Магомедов С. (1995): Пионеры советского дихайна. М.
- Ханзен-Лёве А. (1985): Фактура, фактурность // Russian Literature. Vol. XVII. С. 29-37.
- Ханзен-Лёве А. (1988): «Установка» („Intention“, „Einstellung“) // Russian Literature. Vol. XXIV. С. 161-179.
- Ханзен-Лёве А. (1994): Концепция случайности в художественном мышлении обэриутов // Русский текст. № 2. С. 28-45.
- Харджиев Н. (1976): К. Малевич, М. Матюшин : К истории русского авангарда. Стокгольм.
- Харджиев Н. (1997): Будущее уже настало [Интервью с И. Голубкиной-Врубель] // Харджиев Н. Статьи об авангарде в двух томах. М. Т. 1. С. 362-381.
- Харджиев Н. (2001): Куклоподобие. Стихотворения 1930-80-х годов. Мадрид.
- Хармс Д. (1997-2001): Полное собрание сочинений [в четырех томах]. СПб.
- Хармс Д. (2002): Записные книжки. Дневник : В двух книгах. СПб.
- Хармс Д. (2007): Случай и вещи. СПб.
- Хлебников В. (1988): Утес из будущего : Проза, статьи / Сост. Р. Дуганова. – Элиста.

- Хлебников В. (2000-2005): Собрание сочинений в шести томах. М.
- Ходасевич Вал. (1987): Портреты словами. М.
- Ходасевич Вяч. (1990): «Juvenilia» Брюсова // Ходасевич Вяч. Собрание сочинений. Т. 2. Ann Arbor.
- Ходасевич Вяч. (1997): Некрополь // Ходасевич Вяч. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 4. М. С. 7-182.
- Хультен П. (1993): Стокгольмская реконструкция «Памятника III Интернационалу» // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. 278-282.
- Цветаева М. (1994-95): Собрание сочинений в семи томах. М.
- Цивьян Т. (2001): К семантике и поэтике вещи. Несколько примеров из русской прозы XX века // Цивьян Т. Семиотические путешествия. СПб. С. 121-144.
- Цивьян Т. (2006): К стратегии сохранения русского языка в диаспоре: «случай Ремизова» // Toronto Slavic Quarterly. № 18.
[Эл. ресурс: <http://www.utoronto.ca/tsq/18/tzyvyan18.shtml> – 17.08.2008]
- Цивьян Ю. (1984): К генезису русского стиля в кинематографе // Wiener Slavistischer Almanach. Band 14. С. 255-281.
- Цивьян Ю. (2002) (Ред.): Великий кинемо. Каталог сохранившихся игровых фильмов России 1908-1919. М.
- Черных П. (Ред.) (1993): Историко-этимологический словарь современного русского языка : В двух томах. Т. 1. М.
- Чернышевский Н. (1939-53): Полное собрание сочинений в пятнадцати томах. М. [Репринт Kraus/Thomson Organisation, Lichtenstein, 1971]
- Чичерин А., Сельвинский Э.-К. (1923): Знаем. Клятвенная конструкция (декларация) конструктивистов-поэтов. М.
- Чичерин А. (1926): Кан-Фун. М.
- Чубаров И. (Сост.) (1998): Антология феноменологической мысли в России. Т. 1. М.
- Чубаров И. (Ред.) (2005): Словарь художественных терминов Г.А.Х.Н. 1923-1929 гг. М.
- Чудаков А. (1986): Вещь в реальности и в литературе // Вещь в искусстве. Материалы научной конференции 1984 (выпуск XVII). М.
- Чудаков А. (1992): Слово – Вещь – Мир. От Пушкина до Толстого : Очерки поэтики русских классиков. М.
- Чужак Н. (1923): Под знаком жизнестроения (Опыт осознания искусства дня) // ЛЕФ. № 1. С.12-39.
- Чужак Н. (1929): Писательская памятка // Литература факта : Первый сборник материалов работников ЛЕФа. М. С. 9-28.
- Чуковская Л. (1997): Записки об Анне Ахматовой : В трех томах. М.
- Чуковский К. (1969): Футуристы // Чуковский К. Собрание сочинений в шести томах. Т. 6. М. С. 202-239.

- Чуковский К.* (1971): Чудо-дерево и другие сказки. М.
- Чуковский К.* (1999): Чукоккала. Рукописный альманах Корнея Чуковского. М.
- Чуковский К.* (2001-2007): Собрание сочинений в пятнадцати томах. М.
- Чухров К.* (2004): Бессмыслица как инструмент возвышения // Новое литературное обозрение. № 69. 2004. С. 70-86.
- Шагинян М.* (1987): Месс-Менд, или Янки в Петрограде // Шагинян М. Собрание сочинений в девяти томах. Т. 3. М.
- Шатских А.* (2009): Казимир Малевич и общество «Супремус». М.
- Шкловский В.* (1921). Стрoение рассказа и романа // Шкловский В. Развертывание сюжета. Пг. С. 3-22.
- Шкловский В.* (1923): Ход коня. Сборник статей. М.; Берлин.
- Шкловский В.* (1929): Сергей Эйзенштейн и игровая фильма // Новый Леф. № 4. С. 34-35.
- Шкловский В.* (1965): За сорок лет : Статьи о кино. М.
- Шкловский В.* (1990): Гамбургский счет : Статьи – эссе – воспоминания. М.
- Шпет Г.* (1989): Эстетические фрагменты // Шпет Г. Сочинения. М. С. 345-472.
- Шпет Г.* (1996): Явление и смысл. Томск.
- Шпет Г.* (1999): Внутренняя форма слова : Этюды и вариации на темы Гумбольта. Иваново.
- Штерн Р.* (1003): «Летатлин»: Природа против техники // Vladimir Tatlin : Leben, Werk, Wirkung. Köln. S. 310-318.
- Щедракова О.* (2006): Функционирование категории вещи в поэзии постсимволизма : На материале ранней лирики Б. Пастернака. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата филологических наук. М. [На правах рукописи]
- Эйзенштейн С.* (1923): Монтаж аттракционов // ЛЕФ. № 3. С. 70-75.
- Эйзенштейн С.* (1964-1971): Избранные сочинения в шести томах. М.
- Эйзенштейн С.* (1997): Мемуары : В двух томах. М.
- Эйзенштейн С.* (2000): Монтаж. М.
- Эйзенштейн С.* (2004): Неравнодушная природа. Т. 1 : Чувство кино. М.
- Эпштейн М.* (1987): Вещь и слово. О лирическом музее // Эпштейн М. Парадоксы новизны : О литературном развитии XIX-XX веков. М. С. 304-333.
- Эренбург И.* (1922): А всё-таки она вертится. Берлин.
- Эренбург И.* (1927): Материализация фантастики. М.-Л.
- Эренбург И.* (1990-2000): Собрание сочинений в восьми томах. М.
- Эренбург И.* (2000): На тонущем корабле. Статьи и фельетоны 1917-1919 гг. СПб.
- Эрлих В.* (1996): Русский формализм : История и теория. СПб.
- Эткинд Е.* (1996): Там, внутри : О русской поэзии XX века. СПб.

- Якобсон Р. (1992): Якобсон-будетлянин : Сборник материалов / Сост. Б. Янгфельдт. – Stockholm.
- Якобсон Р. (1998): Новейшая русская поэзия. набросок первый : Подступы к Хлебникову // Грамматика русской поэзии. Благовещенск. С. 121-165.
- Ямпольский М. (1998): Беспмятство как исток : Читая Хармса. М.
- Янечек Дж. (1999): Тысяча форм Ры Никоновой // Новое литературное обозрение. № 35. С. 283-319.
- Яновский В. (1983): Поля Елисейские. Нью-Йорк.
- Vaak, J. J. van (1987): Авангардистский образ мира и построение конфликта // Russian Literature. Vol. XXI. С. 1-10.
- Balász B. (1980): Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst. Wien.
- Bergson A. (1970): Matière et mémoire // Bergson A. Œuvres. Paris.
- Beyer, T. Jr. (1987): The House of the Arts and The Writers' Club. Berlin 1921-1923 // Beyer T.; Kratz G.; Werner X. (Hrsg): Russische Autoren und Verlage in Berlin nach dem Ersten Weltkrieg. Berlin. S. 9-38.
- Boersma L. (1994): 0,10: The last futurist exhibition of painting. Rotterdam.
- Bürger P. (1974): Theorie der Avantgarde. Frankfurt.
- Clarke C. (1995): Russian Avant-Garde: Theories of Art, Architecture and the City. London.
- Čubarov I. (2008): „Verfremdung“ und „Entfremdung“: zwei Positionen zum Problem des Dings in der literarischen Avantgarde und im Marxismus // Hennig A.; Witte G. (Hrsg.): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 133-150.
- Döblin A. (1978): Das Theater der kleinen Leute // Kino-Debatte. Literatur und Film 1909-1929. München; Tübingen. S. 37-38.
- Drens P. (1983): Die slawische Avantgarde und der Westen: Die Programme der russischen, polnischen und tschechischen literarischen Avantgarde und ihr europäischer Kontext. München.
- Flaker A. (1989): Die russische Avantgarde // Glossarium der russischen Avantgarde. Graz-Wien. S. 11-47.
- Frege G. (1969): Über Sinn und Bedeutung // Frege G. Funktion, Begriff, Bedeutung. Fünf logische Studien. Göttingen. S. 23-46.
- Gadamer H.-G. (1967): Kunst und Nachahmung // Gadamer H.-G. Interpretationen. Kleine Schriften II. Tübingen.

- Goldschweer U.* (2004): Einsamkeit und Kreativität des Sammlers: Konstantin Vaginov und Bohumil Hrabal // Bildschirmtexte. [Materiale zur] 5. Tagung des Jungen Forums Slavistische Literaturwissenschaft.
[Эл. ресурс: <http://www.jfsl.de/publikationen/2004/Goldschweer.htm> – 2.10.2008]
- Gough M.* (1999): Faktura: the making of the Russian avant-garde // Res. Cambridge. № 36. P. 32-59.
- Greve Ch.* (2004): Writing and the Subject. Amsterdam.
- Grübel R.* (1981): Russischer Konstruktivismus. Künstlerische Konzeptionen, literarische Theorie und kultureller Kontext. Wiesbaden.
- Grübel R.* (2008): Abstraktion und Hypostase. Das Artefakt als Ding im Konstruktivismus A. Čičerins // Hennig A.; Witte G. (Hrsg.): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 197-247.
- Günther H.* (1972): Einleitung [zu: Литература факта : Первый сборник материалов работников ЛЕФа. Nachdruck der Ausgabe 1929: Wilhelm Fink Verlag München].
- Günther H.* (2008): Ding-Konzepte im italienischen Futurismus und der russischen Avantgarde // Hennig A.; Witte G. (Hrsg.): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 25-47.
- Han A.* (1989): Реализованное сравнение в поэтике авангарда (На материале поэмы В. Хлебникова „Журавль“) // Russian Literature. Vol. XXVI. С. 69-92.
- Hansen-Löve A.* (1978): Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung. Wien.
- Hansen-Löve A.* (1987): Thesen zur Typologie der russischen Moderne // Europäische Avantgarde / Hrsg. von P. Zima, J. Strunz. – Frankfurt/M.; New York; Paris. S. 37-60.
- Hansen-Löve A.* (1990): Predmet – stvar – bez-predmetnost' – postvarenie // Flaker A.; Ugrešić D. (Hrsg.). Pojmovnik ruske avangarde (8). Zagreb. S. 9-56.
- Hansen-Löve A.* (1993): Zur Periodisierung der russischen Moderne. Die „dritte Avantgarde“ // Wiener Slawistischer Almanach. Band 32. S. 207-264.
- Hansen-Löve A.* (1996): Die apokalyptische Utopik des russischen Futurismus // Russian Literature Vol. XL. S. 319-354.
- Hansen-Löve A.* (1998): Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motive. II. Band. Wien.
- Hansen-Löve A.* (2001): Von der Dominanz zur Hierarchie im System der Kunstformen zwischen Avantgarde und Sozialrealismus // Wiener Slawistischer Almanach. Band 47. S. 7-35.

- Hansen-Löve A.* (2006): Der absurde Körper und seine Tot-Geburt: Verbale Brachialitäten bei Daniil Charms // Wiener Slawistische Almanach. Band 57. S. 151-230.
- Hansen-Löve A.* (2008): „Wir sind alle aus ‚Pljuškins Haufen‘ hervorgekrochen...“: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding // Hennig A.; Witte G. (Hrsg.) (2008): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 251-346.
- Heidegger M.* (1936): Die Frage nach dem Ding. Zu Kants Lehre von den transzendentalen Grundsätzen. Tübingen, 1962.
- Heidegger M.* (1967): Das Ding // Heidegger M. Vorträge und Aufsätze. Tübingen.
- Hennig A.; Obermayr B.; Witte G.* (Hrsg.) (2006): fRaktur. Gestörte ästhetische Präsenz in Avantgarde und Spätavantgarde. Wien-München. [Wiener Slawistischer Almanach, Sonderband 63].
- Hennig A.; Witte G.* (Hrsg.) (2008): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71.
- Hennig A.* (2008): Das projektionistische Ding // Hennig A.; Witte G. (Hrsg.) (2008): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 349-391.
- Hirt G., Wonders S.* (Hrsg.) (1998): Präprintium. Moskauer Bücher aus dem Samizdat. Edition Temmen.
- Ingold F.* (1978): Zur Komposition von Chlebnikovs *Kranich*-Poem („Žuravl“⁶) // Schweizerische Beiträge zum VIII. Internationalen Slavistenkongress in Zagreb und Ljubljana, September 1978. – Peter Lang. S. 59-76.
- Janecek G.* (1987): A Report on Transfurism // Wiener Slawistischer Almanach. № 19. S. 123-142.
- Jassinskaja I.* (1983): Russische Textildrucke der 20er und 30er Jahre. Tübingen.
- Jensen, P. A.* (1984): The Thing as Such: Boris Pil'njak's „Ornamentalism“ // Russian Literature. Vol. XVI. C. 81-100.
- Kapp E.* (1877): Grundlinien einer Philosophie der Technik. Zur Entstehungsgeschichte der Cultur aus neuen Gesichtspunkten. Braunschweig.
- Karg-Gasterstädt E.* (1958): Althochdeutsch thing – Neuhochdeutsch Ding : Die Geschichte eines Wortes. Berlin.
- Keith T.* (2005). Poetische Experimente der deutschen und russischen Avantgarde (1912-1922) : Ein Vergleich. Berlin.

- Kiaer C.* (2008): Tatlin as a Constructivist Maker // Hennig A.; Witte G. (Hrsg.): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 153-193.
- Koch G.; Voss Ch.* (Hrsg.) (2005): Zwischen Ding und Zeichen. Zur ästhetischen Erfahrung in der Kunst. München.
- Kukuj I.* (2000): „Verschiedenes über dasselbe“ – Vertov und Godard // Drubek-Meyer N.; Murašov Ju. (Hrsg.): Apparatur und Rhapsodie: Zu den Filmen des Dziga Vertov. Peter Lang. S. 89-102.
- Kukuj I.* (2008): Das Auslöschen der Gegenstände und die Verwaltung der Dinge. Die Problematik der Dinglichkeit in der Poetik der Gruppe OBÉRIU // Hennig A.; Witte G. (Hrsg.) (2008): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit. Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 395-418.
- Lichtmark A.* (1991): Erziehung des Auges. Ausgewählte Schriften. Frankfurt/M.
- Malewitsch* (1995): Kasimir Malewitsch. Werk und Wirkung / Hrsg. von Evelyn Weiss. – Köln.
- Mallarmé S.* (1945): Sur l'Évolution littéraire // Mallarmé S. Œuvres complètes. Paris. [Bibliothèque de la Pléiade. Vol. 65]
- Marino A.* (1975): Essai d'une définition de l'avant-garde // Revue de l'Université de Bruxelles. № 1. P. 64-120.
- Michelson A.* (2006): Die kinetische Ikone in der Trauerarbeit: Prolegomena zur Analyse eines Sprachsystems // Gruber, Klemens (Hrsg.). Verschiedenes über denselben: Dziga Vertov 1896-1954. Wien.
- Mierau F.* (1995): „Affenrat“ und „Zwovierson“. Alexej Remisow in Berlin (1921-1923) // Antonova I.; Merkert J. (Hrsg.). Berlin – Moskau 1900-1950. München; New York. S. 179-185.
- Obermayr B.* (2008): Das „Leben“ zwischen „Gegenstand“, „Ding“ und „Ähnlichkeit“ in der russischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre // Hennig A.; Witte G. (Hrsg.): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 89-130.
- Paech. J.* (1997): Literatur und Film. Stuttgart ; Weimar.
- Pinthus K.* (1914): Die verrückte Lokomotive oder Abenteuer einer Hochzeitsfahrt // Das Kinobuch. Leipzig. S. 71-82
- Railing P.* (1995-96): «The machine is no more than a brush»: morphology of art and the machine in Russian avant-garde theory and practice // Structurist. № 35-36. P. 49-56.
- Rowell M.* (1978): Vladimir Tatlin: Form/Faktura // October. Vol. 7. P. 83-108.
- Schlögel, K.* (1988): Jenseits des Großen Oktober : das Laboratorium der Moderne. Petersburg 1909–1921. Berlin.

- Segay S., Nikonova R.* (2003): ABC. Anabasis xtant. [Без пагинации].
- Schutte W.; Jansen P.* (Hrsg.) Jean-Luc Godard. München, 1979.
- Stemmrich G.* (2008): Lisickijs/Ėrenburgs Zeitschrift „Vešč’ – Objet – Gegenstand“ (1922) und der Objektbegriff der amerikanishcen Avantgarde // Hennig A.; Witte G. (Hrsg) (2008): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 447-471.
- Strate U.* (2001): Vom Bild zum Textil – Abstrakte Stoffmuster der zwanziger Jahre // Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910-1934. Kassel. S. 85-88.
- Tolstoj V.* (1990): Kunst und Kunsthandwerk in der Sowjetunion 1917-1937. München.
- Tigountsova I.* (2002): Handmade books and Visual Poems of Sergej Sigej – a Russian „Transfurist“ // Canadian-American Slavic Studies. № 36 (4). P. 471-483.
- Witte G.* (2008): Die Verletzlichkeit der Dinge. Am Beispiel russischer Erzählungen der 1920er und 1930er Jahre // Hennig A.; Witte G. (Hrsg.): Der dementierte Gegenstand : Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit // Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71. S. 51-86.
- Wlassoma G.* (2001): „Wir bauen unsere neue Welt!“ – Gegenständliche Stoffmuster // Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910-1934. Kassel. S. 2001-2004.