

"СДВИГ" И "ОТСТРАНЕНИЕ" КАК ОСНОВНЫЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРИЕМЫ В ЭСТЕТИКЕ РУССКОГО ФУТУРИЗМА (МГХПА им. С.Г. Строганова)

"SHIFT" AND "ESTRANGEMENT" AS A BASIC ARTISTIC TECHNIQUES IN THE AESTHETICS OF RUSSIAN FUTURISM (P. E. Rodkin, Stroganov Moscow State Academy of Arts and Industry)

Справка об авторе: Родькин Павел Евгеньевич – соискатель научной степени кандидата искусствоведения. Старший преподаватель кафедры интегрированных коммуникаций НИУ-ВШЭ. Тел.: +7 (495) 426-60-15, Моб.: 8-916-178-44-91. Эл. адрес: prdesign@yandex.ru

Information about the author: Rodkin Pavel Evgenyevich – applicant for scientific degree of candidate of art history. Senior lecturer of the department of integrated communications NIU-HSE. Tel.: +7 (495) 426-60-15, Mob.: 8-916-178-44-91. E-mail: prdesign@yandex.ru

Аннотация: В статье анализируется новизна художественной формы, предложенной русским футуризмом, основанной на синтезе визуального искусства и литературы, рассматривается эстетическая функция как преобладающая в произведениях футуристов, а также одна из основных установок футуризма – отказе от логоцентризма, приводящем к поиску новых путей слияния слова и изображения, а также о связи понятий "сдвиг" и "отстранение", порождающих принципиально новый художественный образ, и о близости "сдвигологии" к методологии деконструктивизма.

The summary. This article analyzes the novelty of the art form, proposed by Russian futurism, based on a synthesis of visual art and the literature, is considered an aesthetic function as prevailing in the works of the Futurists, as well as one of the main installations of futurism – the refusal of logocentrism, leading to new ways to merge words and images, as well as communication concepts of "shift" and "sharp-ening" generating entirely new artistic image, and the proximity of "sdvigologii" to the methodology of deconstruction.

Ключевые слова: авангард, русский футуризм, русская футуристическая книга, сдвиг, отстранение, художественная форма, художественный синтез, деконструктивизм, синтез визуального искусства и литературы.

Keywords: avant-garde, Russian Futurism, Russian Futurist book, shift, estrangement, an art form, artistic synthesis, deconstruction, the synthesis of visual art and literature.

Отчуждение от устоявшихся эстетических, поэтических и лингвистических норм происходило в футуризме под знаменем создания нового языка искусства. Футуристы акцентировали свои поиски не только на формировании нового языка искусства, как, например, это происходило в кубизме или экспрессионизме, но на языке как таковом. Не форма породила язык, а наоборот: именно через язык футуристы пришли к новой художественной форме. Синтез визуального искусства и литературы в футуризме вывел его на новый уровень творчества, который футуристы не раз пытались расширить до масштабов повседневной жизни.

Надо заметить, что, безусловно, идея синтеза искусств изобретена не футуристами и была актуальна и до них – укажем хотя бы на сходную постановку вопроса в символизме (синтез музыки, живописи и литературы). Однако если символизм понимал синтез как способ создания избранного круга "демиургов" и "жрецов", то футуризм ищет синтеза как языка универсального, способного объединить широкие массы людей в едином порыве к будущему. Эзотеризм Белого и Блока не тождествен эзотеризму Хлебникова: если первый есть "вещь в себе", самодостаточность, то второй расценивается самим автором как путь к более широкому синтезу и, соответственно, к

обширнейшей аудитории ("земной шар").

Ярким примером, иллюстрирующим эстетические установки раннего футуризма, может служить стихотворение Маяковского "Несколько слов обо мне самом (Я люблю смотреть, как умирают дети)". Здесь уместно привести его контекстный анализ, чтобы показать, как реализуется – на словесном и на визуальном уровне – поэтика футуризма. Первую строчку стихотворения называют "загадочной" и "цинической". Поэта то обвиняли чуть ли не в каннибализме, то защищали – и одним из первых сделали это его единомышленник Роман Якобсон и возлюбленная Лиля Брик. Однако основной пафос произведения таков: жизнь полна страданий, и чем быстрее она закончится, тем лучше для человека – вот мироощущение поэта. Сам Маяковский не вступал в дебаты по поводу смысла стихотворения, лишь подчеркивал, что всегда надо знать о произведении, почему, когда и для кого оно написано.

Анализ полного текста (в котором этический императив "Я люблю смотреть, как умирают дети" помещен не в конце, как некий моральный вывод – тогда он логически вытекал бы из содержания и воспринимался бы совсем по-иному, – а в начале, что сразу создает провокативную ситуацию) показывает, насколько футуристический

текст, метафорический по своей природе, не поддается привычным процедурам анализа. Отмеченный уже приём (помещение вывода не в конце, а в начале) представляет собою не что иное, как сдвиг – но не в фонетическом, а в композиционном плане. Между прочим, такой подход диктовала Маяковскому его деятельность как художника, по изобразительному языку близкого к кубизму и разбивавшему изображение на разнообразные элементы. К тому же приём прибегает он и в поэзии: в стихотворении "Из улицы в улицу" (1913) сдвиг реализуется и на уровне омонимии, и на уровне палиндромии: "У– // лица. // Лица // у // догов // годов // рез– // че. // Че– // рез". Перераспределение словесных границ – средство переустановления границ единиц речи, которое, как мы увидим далее, распространялось футуристами и на изобразительное творчество.

Футуристы восставали не просто против царящего вокруг стиля, школы, техники или тематики произведений (как, например, передвижники восстали в своё время против Академии). Они протестовали против господствовавшего "греко-римского" и европоцентристского понимания художественных ценностей⁴⁴, не замечавшего и отвергавшего многообразие художественного опыта, в частности, искусства Востока или Африки. Футуристы как бы

⁴⁴ Эти антиевропоцентристские взгляды изложил в статье "Принципы нового искусства" В. Марков (псевдоним Вальдемарс Матвейс), также исследовавший африканское и архаическое искусство (см. его статьи "Искусство острова Пасхи", "Искусство негров").

провоцировали состояние "Африки внутри нас". Заметим, что "побег" в области, незатронутые цивилизацией и оттого "чистые", известен искусству Нового времени ещё со времён романтизма, породившего образ "естественного человека". За образом такого человека, собственно, отправился на Таити Гоген. В этой связи интересно замечание К. И. Чуковского: "Им [футуристам] казался столь милым дикарский, чёрный, раскоряченный идол, а всемирный красавец белоаморный бог Аполлон внушал им отвращение. Та тяга к дикарству... ни у кого не проявлялась в такой мере"⁴⁵.

В этих пластах культуры футуристы не только черпали вдохновение, но и с поразительной интуитивной точностью находили соприкосновение с современностью, видя её в широчайшем спектре – от народных примитивов до магазинной вывески и детского рисунка. Футуристы попытались расширить эстетический кругозор XX века. Гармонии Рафаэля, бытописательству Перова, мемуарам Бенуа они противопоставили в числе прочего красоту презираемых ранее "низких жанров" и, раздвинув рамки эстетики, ввели в сферу прекрасного паровоз, лубок и грубое слово. Этот конвенциональный по сути спор (о классическом и архаическом, о культуре и варварстве, о нормативном и ненормативном...) – проходит красной нитью через творчество футуристов и не оставляет равнодушной ни одну из спорящих на эту тему сторон.

Однако футуристы не смогли выработать собственной законченной и стройной эстетической системы, их находки носят часто обрывочный и фрагментарный характер. Заметно, что эта черта вообще свойственна целому ряду явлений русской культуры, что не умаляет достижений ни одного из авторов или не уменьшает огромного значения почти каждого их произведений. Критический пафос не менее, чем цельная система взглядов, подталкивала к созданию оригинальных произведений. Для сравнения укажем, например, что цельная философская система возникает у Владимира Соловьёва только в конце XIX – начале XX вв.

Проблема художественного текста, языка произведения, послания, наконец, смысла всегда остро стоят для искусства любого периода и любого направления и стиля. В футуризме эта проблема приобретает базовый фун-

даментальный характер. Ведь футуризм вышел прежде всего из своеобразной и самобытной литературно-художественной среды "Серебряного века". Но язык для футуристов имеет не повествовательное значение, а несёт в себе формообразующий и смыслообразующий импульс. При этом происходит метаморфоза, приводящая к "отрицанию" слова, отказу от логоцентризма в искусстве: чисто поэтическое творчество посредством футуристических приёмов превращается в визуально-поэтическое. Результат – сложный образ, скорее зрительный, чем текстовый.

Деформация любого материала искусства, начиная с фонемы и лексемы и заканчивая классическими материалами художников-живописцев, которая становится возможной в творческой практике футуристов благодаря применению сдвига, лишь с практической точки зрения выглядит "насильственной", и противники футуристической эстетики, по сути, впадали в методологическую ошибку, подменяя эстетическую функцию искусства практическими.

Отказ от логоцентризма, выраженный в элементарном первенстве визуального и пластического над литературностью, над литературным содержанием (как это видит художник), заставляет искать алгоритм выражения смысла (ведь изобразительный язык сам по себе не является абстрактным). Слово превращается в визуальный текст, произведение искусства становится художественным текстом, как и все пространство окружающей действительности. Давно замечено, что традиционное разграничение искусств на "мусические" и "пластические" не всегда оправдывается, тем более с исторической точки зрения. Бывают эпохи, отдельные виды искусства органично сближаются именно по указанному принципу. Однако нередки и ситуации, так сказать, "сдвига", когда такое сближение происходит по перекрестному принципу, и литература начинает тяготеть не к музыке, а к живописи, вообще к визуальному в широком смысле.

Слово для футуристов имеет не только вербальное значение, оно наделяется конкретными пластическими свойствами, превращаясь в новый визуальный язык. Так, в манифесте Кручёных и Хлебникова 1913 г. "Слово как таковое", оформленном Казимиром Малевичем и Ольгой Розановой,

предъявляются такие требования: "чтоб писалось туго неудобнее смазанных сапог или грузовика в гостиной..."⁴⁶. "Кубизм и футуризм широко пользуются приёмом затронутого восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение", – отмечает Р. Якобсон.⁴⁷

Здесь уместно ещё раз вернуться к наследию Шкловского и провести аналогию теоретических построений русских футуристов с размышлениями Шкловского, который уже в статье "Воскрешение слова" (1913–1914) подходит к формулированию одного из ключевых для него понятий – остранение. В сохранившихся набросках Шкловского к докладу "Место футуризма в истории языка", прочитанному 23 декабря 1913 г. в "Бродячей собаке", есть такие слова: "Нам не нужны старых форм для выражения наших чувств. <...> Из узких дворов небо кажется другим. Поезд на мосту требует новых ритмов. <...> Мы не кривляемся. Футуризм не кружковщина. <...> Перевернуть картину, чтобы видеть краски, видеть, как художник видит форму, а не рассказ. Слово сковано привычностью, нужно сделать его странным, чтобы оно задевало душу, чтобы оно останавливало"⁴⁸. Далее, в статье "Искусство как приём" (1915–1916) говорится: "Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. <...> Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с её недостроенной фразой и с её полувыговоренным словом"⁴⁹. Говоря об остранении у Толстого, Шкловский замечает: "Приём остранения у Л. Толстого состоит в том, что он не называет вещь её именем, а описывает её как в первый раз виденную, а случай – как в первый раз происшедший, причём он употребляет в описании вещи не те названия её частей, которые приняты, а называет их так, как называются соответственные части в других вещах. <...> Этот способ видеть вещи выведенными из их контекста привёл к тому, что в последних своих произведениях Толстой, разбирая догматы и обряды, также применил к их описанию метод остранения, подставляя вместо привычных слов религиозного обихода их обычное значение"⁵⁰.

Для Шкловского "...Остранение не только приём зротической загадки –

⁴⁵ Чуковский К. И. Футуристы // Чуковский К. И. Собрание сочинений в 15 т. Т. 8. С. 50.⁴⁶ Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – М., 1999. С. 46.

⁴⁷ Якобсон Р. Футуризм // Jakobson R. Selected Writings. V. 3: Poetry of grammar and grammar of poetry. The Hague; Paris; New York: Mouton, 1981. P. 721.

⁴⁸ Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе. – М., 1990. С. 486–487.

⁴⁹ Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе. – М., 1990. С. 62.

эвфемизма, оно – основа и единственный смысл всех загадок. Каждая загадка представляет собой или рассказывание о предмете словами, его определяющими и рисующими, но обычно при рассказывании о нём не применяющимися..., или своеобразное звуковое остранение, как бы передразнивание"⁵¹. В этом последнем виде остранения нетрудно узнать сдвиг, о котором говорилось выше. "Об остранении в психологическом параллелизме... в параллелизме важно ощущение несовпадения при сходстве. Целью параллелизма, как и вообще целью образности, является перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение"⁵².

Таким образом, суммарное определение остранения, за отсутствием четкой авторской формулировки, можно вывести из достаточно подробного контекста, имеющегося в трудах Шкловского. Остранение – приём поэтического языка и искусства в целом, противоположный автоматизму повседневной и прозаической речи ("Процессом автоматизации объясняются законы нашей прозаической речи с её недостроенной фразой и с её полувывороченным словом"), при котором слово делается "странным" и благодаря которому задевает душу, останавливает внимание читателя. Благодаря приёму остранения вещь не "узнаётся" читателем, а "видится" им ("приёмом искусства является приём "остранения" вещей и приём затруднённой формы, увеличивающей трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлён"). Сущность приёма есть "способ видеть вещи выведенными из их контекста", при котором автор произведения, в частности, может отказаться называть "вещь её именем, а описывает её как в первый раз виденную". На лексическом и особенно синтаксическом уровне остранение есть "перенесение предмета из его обычного восприятия в сферу нового восприятия, то есть своеобразное семантическое изменение". Остранение тесно связано с поэтическим образом.

Текст, слово, буква для русского футуризма носят почти сакральный характер: это и есть главный смысл эстетики, то, чего не видела художествен-

ная и литературная критика того времени. Как замечал Кручёных: "Современные баячи открыли, что неправильное построение предложений... даёт движение и новое восприятие мира и обратное движение и изменение психики рождает странные и "бессмысленные" сочетания слов и букв"⁵³. Слово в футуризме имеет свою уникальную фактуру, и этим достигается слияние слова с текстом в новое художественное произведение.

"Заумный язык" или "сдвиг" не только формируют поэтическую метафору, но и создают художественный образ. Сдвиг для футуристов, как определял его Д. Бурлюк, прежде всего означает:

- 1) дисгармонию (не плавность);
- 2) диспропорцию;
- 3) красочный диссонанс;
- 4) дисконструкцию.

В целом "канон сдвинутой конструкции" являлся своего рода теоретической реакцией русских художников на художественную практику кубизма. "Одной из ранних таких попыток была статья Д. Бурлюка "Кубизм"... Рассматривая элементы кубистического построения, Д. Бурлюк отмечает, что "конструкция может быть смещённой или же сдвинутой..." Сами же "сдвиги" могут иметь различную природу: сдвиг линейный, плоскостной, красочный, частный и общий. Говоря о новейшем художественном течении, Д. Бурлюк связывает его с искусством древних эпох, на традиции которого опирались молодые мастера. Он указывает, что "противовес академическому канону" был во все времена: "Все варварские народные искусства построены отчасти на существовании этого II канона (сдв<инутой> констр<укции>)"⁵⁴.

С. Н. Булгаков достаточно негативно оценивает сущность "заумного языка". В одной из своих работ он даёт такую характеристику: "С вопросом об отношении слова и буквы связан и вопрос о "заумном языке", почитаемом футуристами, которые пробуют забежать за слово и посмотреть его заднюю сторону, увидеть его до рождения. Хотят сбросить бремя слова как воплощённого смысла, идеи, чтобы, погасив светоч смысла, ринуться в непроглядную ночь звука. Хотят говорить не словами, но буквами. Но в этом и коренятся главные недоразумения и фиаско, ибо все-таки хотят говорить, не хотя

слова, его низвергая в дословный хаос звуков. Положительное значение этого эксперимента (насколько он здесь имеется) в том, что здесь нащупывается ночная первостихия слова и через то осознаётся массивность, первоизданность его материи, звука, буквы (совершенную аналогию представляет в живописи стремление освободиться от гнета содержания картины и свести её к пению красок так же, как в футуристическом стихе к пению одних звуков)"⁵⁵. Для философской и религиозной мысли футуристическая заумь – не прорыв в будущее, это проникновение в темные глубины хаоса или "хвастовство хаосом, неизбежное с ним заигрывание"⁵⁶. Сергей Булгаков подходит к футуристическим концептуальным построениям точно так же, как подошла художественная критика к футуристической живописи, не допуская возможности отклонения от канонов, будь то словесных или изобразительных. Если в футуристических построениях и содержалось заигрывание с хаосом, то это не является конечной целью футуризма, находящегося в поисках новой гармонии.

Наиболее близким к "сдвигологии" в современной визуальной культуре на теоретическом уровне, который служит также достаточно точным определением метода и подхода футуристов к проблеме художественного образа, письма, текста, – является деконструкция, хотя само понятие деконструкции возникло только во второй половине XX в. у французского философа-постструктуралиста Жака Дерриды.

Основные критерии и качества деконструкции могут быть с легкостью "перенесены" в футуристические дискурс и творчество и представляются крайне полезными для понимания и расшифровки художественных образов футуристической графики. Этот в достаточной степени универсальный метод (а в визуальном искусстве деконструкцию можно понимать буквально, и именно как метод) особенно ярко выражает себя применительно к тем темам, образам, объектам, которые стали центром футуристического исследования.

Разумеется, многие теоретические положения футуризма просто не могут быть воплощены и нередко не выполнялись самими футуристами. В том числе, "сдвигология" не является

⁵⁰ Там же. С. 64, 67-68.

⁵¹ Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе. – М., 1990. С. 69.

⁵² Там же. С. 70.

⁵³ Кручёных А. Новые пути слова // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. – М., 1999. С. 50.⁵⁴ Нерлер П. М., Парнис А. Е., Ковтун Е. Ф. [Примечания] // Лифшиц Б. Полутораглазый стрелец: Стихотворения, переводы, воспоминания. – С. 620.

⁵⁵ Булгаков С. Н. Философия имени. – СПб., 1999. С. 64.

⁵⁶ Там же.

отчетливой конструктивно выверенной системой. Другое дело, что сдвиг приобретает характер приёма или же некоего творческого кредо, хотя нередко и носит карикатурный характер. Как отмечает А. А. Шемшурин: "Литературный футуризм пользуется сдвигом так же, как и живописный... Начать с того, что литераторы футуристы применяют простейший зрительный вид сдвига, то есть тот самый, который бывает в типографской работе. Затем строчки и каждое отдельное слово в футуристических книгах не всегда печатаются буквами одинакового шрифта... Наружность некоторых книг футуристов такова, что в них все как бы сдвинулось. Кроме этого чисто механического употребления, новые поэты пользуются сдвигом уже и как специально-литературным приёмом"⁵⁷. Но созданный образ и визуальный текст (например, графический сдвиг в обложке сборника "Трое" (Хлебников, Кручёных, Гуро)) уже становятся этимологически нестабильными, становясь на самую грань возможности восприятия.

Изучение эстетической программы футуризма в её соотнесённости с практической деятельностью авторов представляет собою отдельную важную проблему. Эстетическая программа, изложенная в виде манифеста,

творческого жеста, а часто и скандала, чрезвычайно важна для футуризма. Она служила выражением глобального видения искусства будущего, однако всегда сохраняла способность к трансформации в соответствии с новыми открытиями, совершаемыми футуристами в реальной творческой практике. Футуристы постоянно находились в поиске и проходили разные этапы становления художественных взглядов и концепций (как, например, Ларионов или Малевич), что напрямую отражалось в их работах. Несмотря на различные влияния (французского кубизма, немецкого экспрессионизма и итальянского футуризма) русский футуризм выработал самобытное и неповторимое художественное и эстетическое мировоззрение, которое в самом футуризме носит характер стратегии преобразования культурного и социального пространства.

Список литературы::

1. Бердяев Н.А. Кризис искусства. – М., 1918. С. 27.
- Будетлянский клич. Футуристическая книга. – М., 2006. С. 49.
2. Булгаков С. Н. Философия имени. – СПб., 1999. С. 64.
3. Медный Всадник: петербургская повесть А. С. Пушкина. – М., 2008. С. 199.

4. Гришков В. В. Медный Всадник. Пушкин. Бенуа // Пушкин А. С. Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания / Сост. В. Н. Терёхина, А. П. Зименков. – М., 1999. С. 46.

5. Кручёных А. Е. К истории русского футуризма: Воспоминания и документы. – М., 2006. С. 292.

6. Кручёных А. Е. Новые пути слова // Цит. по: Русский футуризм. Теория. Практика. Критика. Воспоминания: Сб. материалов. – М., 1999. С. 50.

7. Малевич К. С. Собр. соч. в 5 т. Т. 2. – М., 1998. С. 216.

8. Харджиев Н. И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. – М., 2006. С. 70.

9. Харджиев Н. И. К истории русского авангарда. – Стокгольм, 1976. С. 70.

10. Чуковский К. И. Футуристы // Чуковский К. И. Собрание сочинений в 15 т. Т. 8. С. 50.

11. Шкловский В. Б. Гамбургский счет: Статьи – воспоминания – эссе. – М., 1990. С. 486-487.

12. Шемшурин А. А. Футуризм в стихах В. Брюсова. – М., 1913. С. 5.

13. Якобсон Р. Футуризм // Jakobson R. Selected Writings. V. 3: Poetry of grammar and grammar of poetry. The Hague; Paris; New York: Mouton, 1981. P. 721.

⁵⁷ Шемшурин А. А. Футуризм в стихах В. Брюсова. – М., 1913. С. 5.