

3. Йогансен М. Подорож у Дагестан / М. Йогансен. – Харків : Рух, 1933. – 147 с.
4. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію / М. Йогансен // Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 391–508.
5. Мельників Р. Примітки / Р. Мельників // Йогансен М. Вибрані твори. – К. : Смолоскип, 2009. – С. 735–746.
6. Фізер І. Іван Франко: від соціології до психологічної зумовленості літератури / І. Фізер // Слово і час. – 1993. – № 5. – С. 53–59.
7. Франко І. Із секретів поетичної творчості // Вибрані твори : [в 3 т.]. – Т. 3 : літературознавство, публіцистика. – Дрогобич : Коло, 2005. – С. 116–190.
8. Харчук Р. Юрко Іздрик – писання як “акт аутопсихотерапії” // Сучасна українська проза: постмодерний період : [навч. посібник] / Р. Харчук. – К. : ВЦ “Академія”, 2008. – С. 154–168.

#### **Анотація**

У статті йдеться про продовження традицій модерністів із використання несвідомих і підсвідомих візій в літературних текстах у творчості Майка Йогансена. Український письменник доби Розстріляного відродження продовжує ці традиції, перетворюючи процес сновидіння, внутрішніх рефлексій у концептуальний композиційний прийом, синтезуючи в єдину художню реальність те, що називають дійсністю, й ірреальні психічні явища у кількох середніх за обсягом епічних творах.

**Ключові слова:** композиційний прийом, підсвідомість, сновидіння, реальність/ірреальність.

#### **Аннотация**

В статье речь идет о продолжении традиций модернистов по использованию неосознанных и подсознательных визи́й в литературных текстах в творчестве Майка Йогансена. Украинский писатель периода Расстрелянного возрождения продолжает эти традиции, претворяя процесс сновидения, внутренних рефлексий в концептуальный композиционный прием, синтезируя в единую художественную реальность то, что называют действительностью, и ирреальные психические явления в нескольких средних по объему эпических произведениях.

**Ключевые слова:** композиционный прием, подсознание, сновидение, реальность / ирреальность.

#### **Summary**

The article deals with the continuation of the traditions of modernist use of unconscious and subconscious visions in literary texts in the work of Mike Johansen. Ukrainian writer Executed Renaissance era continues this tradition, making the process of dreaming, internal reflections in the conceptual compositional device, synthesizing in a single artistic reality of what is called reality and surreal psychic phenomena in several medium-volume epic works.

**Keywords:** compositional device, the subconscious, dreams, reality/subreality.

УДК 821.161.1

**Дорогань І. В.,**

кандидат філологічних наук,

Дніпропетровський національний університет імені Олеся Гончара

### **ПОЭТИКА ЖИВОПИСИ В ОСМЫСЛЕНИИ РОМАНА ЯКОБСОНА: ЗАПЕЧАТЛЕННЫЙ “МОМЕНТ ДВИЖЕНИЯ” ОТ КУБИЗМА К ФУТУРИЗМУ**

Выход в свет трудов выдающегося филолога-литературоведа XX века Романа Якобсона под названием “Работы по поэтике” (1987), как и предыдущих, по лингвистике, изданных “Избранных работ” (1985) стало настоящим событием

в научной жизни, поскольку в обиход вводились материалы, которые в мире давно были признаны научной классикой. После их прочтения, первого впечатления, возникал вопрос, ставший традиционным для ситуации конца 80-х-начала 90-х годов: “Как мы могли без всего этого жить?” Прежде всего, потрясла новизна научного мышления, выраженная через естественность и “необходимость живой связи лингвистики и поэтики...”, то, что языковедение и поэтика для него были близнецами, неразлучность которых он не переставал доказывать” [4, 5], особо подчеркнутое в предисловии к изданию известным ученым Вяч. Ивановым. Обозначен в предисловии также именитый научный ряд, в который вписан Роман Якобсон своими многогранными филологическими открытиями: “В истории поэтики есть имена, неотрывно связавшие себя с этой областью, пограничной между наукой и словесным творчеством, – Аристотель, Буало, Ломоносов... Не будет преувеличением, если к подобному перечню мы теперь прибавим и имя Романа Якобсона. Правда в отличие от названных ученых и поэтов он не успел завершить сочинение, где предполагал изложить свои взгляды, в том числе и касающиеся поэтики. Но по частям это здание возводилось на протяжении всей его жизни – с заметной приверженностью к одним и тем же основным темам” [4, 5]. К таким относится и искусствоведческая проблематика, которая по-прежнему остается весьма актуальной не только в оценке своей самодостаточности, но и в том, как она взаимодействует с литературоведением, создавая новые его оттенки и смыслы. Если литературоведческие и лингвистические работы вопреки существующим советским запретам все же обретали у нас определенную известность, то публикация искусствоведческих исследований, мало кому известных, стала открытием, предполагающим разностороннее осмысление, более пристального взгляда на них. Наиболее привлекательной в этом представляется вступительная статья к изданию трудов ученого, написанная Вяч. Ивановым и особенность их составления под общей редакцией Михаила Гаспарова, известных филологов, более чем кто-либо представляющих, какое место занимал Роман Якобсон в иерархии филологов мира. Поэтому их точка зрения уже осмысленная как научная ценность, к которой мы и будем обращаться с целью исследования некоторых искусствоведческих аспектов работ Р. Якобсона. Не менее значимым является информационно насыщенная, вступительная к ним статья с сопроводительными комментариями Александра Парнаса, четко обозначившего время формирования искусствоведческих концепций, наиболее интенсивный период их восприятия и бытия, литературный и искусствоведческий контекст, в котором все созревало, а главное – побудительные причины обусловивших их появление. Последнее представляется важным не только в связи с ролью фигуры Якобсона в этом процессе, но и в воссоздании целостной картины времени, направленностью к осмыслению роли искусства, с одной стороны, с другой – к пониманию его взаимодействия с литературой, активизировавшейся с начала XX века. В этом видел А. Парнис, т.е. в витавших в культурном пространстве – уже ощутимых, зримых – “идеях синкретизма” столь важные “взаимосвязи поэзии и живописи”, неслучайность которых он и отметил [6, 409]. Она (эта явная неслучайность)

вероятно всегда держала мысль Якобсона в творческом напряжении, поскольку ученый вспоминал об этом даже незадолго до кончины: “Проблема связи и различие между отдельными искусствами, особенно между знаковыми компонентами живописи и языка, и вопросы претворения обоих разновидностей знака в пределах беспредметной живописи и заумной поэзии были между мной и молодыми московскими художниками предметом оживленных дискуссий в годы накануне Первой войны. Тематика и терминология знаковых вопросов давно привлекала внимание юных искателей, и, когда мы ознакомились с размышлениями Соссюра, вопрос науки о знаках ... тотчас вошел в круг наших бесед и планов ...” [11, 152–153]. Для Р. Якобсона это был период знакомств и тесного сотрудничества с поэтами-авангардистами – В. Хлебниковым, В. Маяковским, А. Крученых, не менее значимыми отношениями с художниками – К. Малевичем, П. Филоновым, В. Кандинским, М. Ларионовым, Н. Гончаровой. Осознать приоритетность, тем более спустя столетие, весьма сложно, к тому же с учетом многогранных знаний Якобсона, его новаторских филологических поисков, даже “опытов заумной поэзии” [6, 409].

В статье А. Парнис остановился на освещении вопроса “о глубинных связях между поэзией и живописью, о многообразной ... научной деятельности в “московский период в 1915–12920 г.г.” Якобсона, что он сам “неоднократно писал и говорил в последних интервью и лекциях”, в том числе, как “писали многочисленные его сподвижники и исследователи” [6, 410], как свидетельства важности разрабатываемой проблемы. Во вступительном слове А. Парнис о статьях Р. Якобсона “Футуризм” (1919), “Задачи художественной пропаганды” (1910), “Новое искусство на Западе (Письмо из Ревеля)” (1920), “Письма с Запада. Дада” (1921), отметил, что они “посвященные поэтике живописи, представляют своеобразный цикл” с важным замечанием, что “три из них на русском языке впервые вводятся в научный оборот” [6, 413].

Особый интерес продолжает вызывать статья “Футуризм” (газета “Искусство”. – 1919. – № 7. – 2 августа). Публикация имеет свою историю, поскольку первоначальный вариант был разделен и первая часть под заглавием “Приемы старой живописи” опубликована в Петрограде (“Жизнь искусства”, 1919, 27 июля), вторая часть вышла под названием “Футуризм как эстетическая и научная система” (“Жизнь искусства”, 26 августа). Окончательный вариант статьи был подготовлен к публикации Якобсоном для собрания сочинений уже в 1981 году. На это необходимо обратить внимание уже потому, что названия частей, данные исследователем, не только были вынужденной мерой для публикации в массовом издании, а, скорее, специальным исследовательским приемом поэтики названия, направленный на придание выразительности поднятым проблемам с акцентированием на том, что было точкой отсчета для размышлений, а что – завершающей мыслью в поисках.

Статья Р. Якобсона под конечным названием “Футуризм” – незначительная по объему – изначально была проблематизирована, насыщена информационно изложением искусствоведческих концепций времени, сохраняющих свою актуальность, особенно в истолкованиях Вяч. Иванова. Исследователь обозначил фигуру и

роль Якобсона как одного из “крупнейших представителей европейского авангарда” [4, 11], при этом ссылаясь на признание ученого о том, кто способствовал формированию именно такого его лика: “Я рос среди художников и их сосредоточенные обсуждения основных элементов живописного пространства, цвета, линейной характеристики и фактуры полотен были мне так же близки, как назревшие вопросы словесной массы в поэзии по сравнению с обиходной речью” [11, 7]. Работа “Футуризм”, по мнению Вяч. Иванова, была одной из тех которая более всего давала возможность судить “о круге эстетических воззрений Якобсона, возникших под влиянием сопоставления новейших течений в искусстве с современным им пересмотром основ физического знания” [4, 12]. Вяч. Иванов едва ли не единственный, кто указал на особенный интерес Р. Якобсона к современной ему физике, сохраненной с течением времени (“и другим естественными науками”), соотносимых с поисками “нового в живописи” [4, 12]. Подчеркнул исследователь и то, что “такое острое переживание единства научного и художественного переворота во взглядах на время и пространство могло быть только в том десятилетии 1906–1916 гг., на которое приходится появление специальной теории относительности, по времени совпадающей с ретроспективной выставкой Сезанна, и становление общей теории относительности, завершение которой было одновременным с такими заключительными этапами нового искусства, как балет “Парад” Кокто и Пикассо” [4, 12]. Все это проецируется на творческую индивидуальность масштаба Якобсона, который “по своему складу был натурой мятежной, романтиком, устремившимся к новому” [4, 12]. Эта новизна выразилась не только в литературоведческом слове в процессе анализа поэзии В. Хлебникова, но и искусствоведческом, осмысляющем футуризм. Степень новизны, ее уровень были критически оценены Н. С. Трубецким в письме к Р. Якобсону. Вяч. Иванов приводит наиболее значительные выдержки этого письма (по парижской публикации 1975 года [12], на которые сошлемся и мы ввиду их культурной значительности). Анализируя работу Р. Якобсона “Новейшая русская поэзия. набросок первый: подступны к Хлебникову (1919–1921)” Н. Трубецкой заявил актуальный им обостренный вопрос: “Чем отличаются футуристы от Пушкина...” [12, 17], категорически не соглашаясь с позицией Якобсона о различии лишь на уровне “степени”, а не “в принципе” [12, 17]. При этом Трубецкой был весьма решителен в своих суждениях относительно новых тенденций в литературе: “Неудачной формы, беспорядочного изложения, тяжелого языка...”, но главное – “слишком большое пренебрежение эстетическим критерием” [12, 18]. Обеспокоенность философа и критика вызвана “совершенно различными эстетическими системами поэтического мышления”, что продуцировало ситуацию обостренности”. “Если бы Пушкин прочел Хлебникова, он просто не счел бы его поэтом. И произошло бы это, конечно, не потому, что футуристы применяют известные приемы не в той пропорции, к которой привык Пушкин, а в силу радикального различия в эстетических подходах” [12, 18]. Эти акценты были весьма значимы для разрабатываемой поэтики Якобсона, к которым он явно склонялся, характеризуя стиль Маяковского, Пастернака. Концептуально важным аспектом размышлений

Н. Трубецкого в письме была лаконично сформулированная “сущность футуристического подхода”, сохраненная историей филологической мысли как результата выразительного наблюдения созревающего явления, новой эстетической целостности: “1) пристрастие к “обнажению” (хорошее слово) формы; 2) преобладание рефлексии над непосредственностью; 3) принципиальное нежелание довольствоваться обыденным языком и реальным изображением действительности; 4) принципиальное отвержение того, что в данное время признается красивым данной социальной средой” [12, 18]. Для Трубецкого неприемлемым было то, что Якобсон “мимоходом” обозначал эту специфику через накопление примеров, не обретающей по этой причине смысла поэтики. Безусловно, эти замечания оказали огромное влияние не только на литературоведческие разработки Якобсона, но и искусствоведческие.

Начало статьи “Футуризм” демонстрирует “расставание с прошлым”, то, как живопись двадцатого столетия разрывала с “тенденциями наивного реализма” [10, 414]. Р. Якобсон довольно обостренно, эстетизированной эмоцией воссоздает картину уходящего искусства. Необходимость подчеркнуть неприглядность увядающего реализма сопровождалась нагнетанием/наслоением того, что отжило: “В девятнадцатом столетии картина обязывается передать перцепцию, художник – раб рутины, опыт житейский и научный им сознательно игнорируется” [10, 414]. Якобсон осознанно рассыпает некогда привлекательную художественную целостность на неприглядные, а то и бессмысленные части, создавая философскую ситуацию “как будто”, то есть свершившейся фикции, с которой уже невозможно смириться: “Как будто то, что мы знаем о предмете – само по себе, а непосредственное содержание представления предметов – само по себе, независимо. Как будто только с одной стороны, только с одной точки зрения мы знаем предмет, будто, видя лоб, забыли, что есть затылок, словно затылок – другое полушарие луны, неведомое и невиданное” [10, 414]. Преднамеренное утрирование происходящего в сравнении коснулось и литературы: “Подобно тому, как в старых романах события нам даны постольку, поскольку они известны герою” [10, 414].

При всей остроте суждений Р. Якобсон совершает рокировку, осознавая повторяемость явлений, возврат к ним на основе оставленных им мощных следов в искусстве: “Есть попытки усугубления точек зрения на предмет и в старой живописи, оправданные отражением пейзажа или тела в воде либо в зеркале. Сравните также прием древнерусской живописи изображать мученика на одной картине дважды или трижды в смежных этапах развертывающегося действия, но лишь кубизм канонизовал множественность точек зрения” [10, 414]. Эта фраза свидетельствует об очень смелом, казалось бы, невозможном сопряжении живописных эпох – древнерусской религиозной живописи, с ее строгими канонами и требованиями, не предполагающими нарушений или изменений, и кубизма XX века, приоритетность которого в работе Якобсона очевидна, особенно в истолковании приема деформации, осуществляемого и в “прежней живописи”: “терпелась гипербола”, карикатура, тератология, данные “самой природы” (светотень), но канонизацию получила в кубизме. В комментариях и сносках к статье А. Парнис не только представил детальную информацию по проблеме “Якобсон и кубизм”, процитировав

его основные предпосылки, разработанные для статьи “Кубизм” (опубликованной в газете “Искусство”. – 1919. – № 6. – 8 июля, то есть предваряющей публикацию “Футуризма”). По характеристике А. Парниса, “Кубизм” написан предельно емким, “телеграфным” стилем, без “воздуха” и выходов в другие виды искусств, автор не позволил себе никаких параллелей или сравнений...” [5, 417]. Эта статья вероятно была написана для “Энциклопедии Изобразительных Искусств”, готовящейся к изданию, (хотя вопрос об авторстве все же возникал в связи с подписью инициалами). Но узнаваемость изложения Якобсоном искусствоведческой мысли ощутима, прежде всего, в заявлениях ему свойственных и неоднократно повторяемых: “Кубизм впервые порывает с тенденциями наивного реализма” [5, 418], что соотносимо с первой строкой статьи “Футуризм”. И это не случайность, а одна из закономерностей искусства XX века, выразившаяся в создании самостоятельных живописных реальностей, независящих от реальности объективной. Особую значимость в нем имел кубизм, привлекающей Якобсона и своей самодостаточностью, и как явление, подготовившее футуризм. Даже “телеграфный” стиль не затушевал новизну кубистического мышления Якобсона: “1) Предмет изображается одновременно с различных точек зрения; 2) Вместо целого предмета берутся отдельные части его; 3) Группируются эти части (взятые с различных точек наблюдения) по закону контраста” [9]. Ссылки Якобсона в размышлениях о кубизме как на импрессионистов, так и на Сезанна, свидетельствуют не только о границах поисков, но и том, что впитывалось, притягивалось от кубизма в футуризм с проявлением сезаннизма уже как течения живописи 1920-х годов, ориентирующегося на методы П. Сезанна, на построение контрастами цвета прочной и объемной материальной формы, на ее геометричность, на ломающиеся линии их тонкости и специфику. Якобсон обозначил еще один предел поисков: “Уже импрессионисты, применяя научный опыт, разложили цвет на составные. Цвет переставал подчиняться ощущению изображаемой натуры. Появляются цветовые пятна, даже хроматические сочетания, ничего не копирующие, не навязанные картине извне” [10, 414]. Именно в этой фразе Якобсон обозначил последовательность всего происходящего с цветом в импрессионизме как своеобразного каскада закономерных событий: “Творческое овладение цветом естественно приводит к осознанию следующего закона: всякое нарастание формы сопровождается изменением цвета, всякое изменение цвета порождает новые формы” [10, 414]. При этом Якобсон подчеркивает, что данная формулировка принадлежит А. Глезу и Ж. Меценже, имея ввиду теоретическую работу французских художников “О кубизме”, переведенную на русский язык в 1913 году, оказавшей большое влияние на теорию и практику русского кубофутуризма, оставаясь и доныне востребованной.

В статье Якобсона впечатляет обоснованный переход к теоретизированию на основе современных ему достижений философии, психологии с привлечением и физических наук – сочетания не только актуального, модного для методики исследований начала XX века, но востребованных спецификой развивающегося искусства. Развивая формулировку Глеза и Меценже, Якобсон подчеркнул: “В науке этот закон, кажется, выдвинул Штумпф (немецкий психолог, философ,

музыковед (1848–1936) – *И. Д.*), один из пионеров новой психологии, говоря о соотношении окраски и окрашенной пространственной формы: качество причастно к изменению протяженности. Путем изменения протяженности преобразуется и качество. Качество и протяженность по своей природе неотделимы друг от друга и не могут существовать в представлении независимо друг от друга” [10, 414]. Переход от теории к практике осуществляется через переосмысление роли природы: “Установка на природу создавала для живописца обязательность связи именно таких частей, которые по существу разъединимы, между тем как взаимная обусловленность формы и цвета не сознавалась” [10, 414]. Детально прописано и обратное, то есть то, что “установка на живописное выражение вызывала творческое осознание необходимости последней связи, между тем как объект свободно рассекается (так называемый дивизионизм)” [10, 414]. Именно Якобсон обозначил специфику явления, разработанного французскими художниками Ж. Сёра и П. Синьяком – пуантилизма или дивизионизма как одного из направлений неоимпрессионизма, пока наименее исследованного, но, как оказалось, весьма значимого, что виделось исследователю в том, как “линия, плоскость сосредотачивают на себе внимание художника, он не может исключительно копировать границы природы, кубист сознательно режет природу плоскостями, вводит произвольные линии” [10, 414]. В этом есть ощущение и “аналитического взгляда кубиста”, в результате чего “предмет расчленяется на множество отдельных геометрических элементов, ракурсов, граней, которые затем определенным образом komponуются на плоскости холста, образуя полуабстрактные, часто изысканно-декоративные композиции” [2, 1040]. Высказанное нами предположение о понимании Якобсоном кубизма 20-х как явления, в котором пересеклись, проявились разные его направления – от 1907 года с постимпрессионистическими призывами Сезанна трактовать природу “посредством цилиндра, шара, конуса” [2, 1040], (что для него так и осталось на уровне призыва), как и внимание к аналитическим проявлениям кубизма, не были разведены в мышлении Якобсона, а обретали форму страт с тем, чтобы в 20-ые годы обрести концептуальную завершенность, результатом чего, по Якобсону, являются “объемные соотношения, конструктивная асимметрия, цветовой диссонанс, фактура всплывают на световом поле сознания художника” [10, 414–415]. И тут наступает “момент истины”, когда, как отмечает Якобсон, явлены “результаты осознания” [10, 415] как художника, так и исследователя, то есть, это обобщение научно-живописного опыта как результата его смысложизненной ориентации. Отсюда такая твердость в определениях кубизма: “1. Канонизация ряда приемов, что главным образом и позволяет говорить о кубизме как о школе. 2. Обнажение приема. Так, осознанная фактура уже не ищет себе никакого оправдания, становится автономной, требует себе новых методов оформления, нового материала. На картину наклеиваются куски бумаги, сыплется песок. Наконец, идут в ход картон, дерево, жость и т.п.” [10, 415]. Таким образом, Якобсон подтверждал, что у кубистов выразительность обретают не только краски, но и сама реальная действительность, выведенная “из утилитарного

контекста обыденной жизни” [2, 1040] и в таком виде введенная, в искусство, обретала уже иной смысл.

С этой неразрывной с кубизмом мыслью Якобсон начинает обживать футуризм, подчеркивая в нем отсутствие “новых живописных приемов”, а лишь использование “методов кубистических”. Если кубизм получил у него определение “школы”, то футуризм – “скорей новая эстетика”, смысл которой виделся ему в изменении подхода к картине, к живописи, к искусству. Футуризм дает картины-лозунги, живописные демонстрации. В нем нет отстоявшихся, выкристаллизовавшихся канонов. Футуризм – антипод классицизма” [10, 415]. К тому историческому моменту, когда Якобсон осуществил это кубофутуристическое обоснование, футуризм прочно утвердился как одно из главных направлений в искусстве авангарда от начала XX века. Его визуальная и словесная реализация в Италии и России была объектом дискуссий, споров, противоречивых суждений, начало которым было заложено публикацией “Манифеста футуризма” 20 февраля 1902 года итальянским поэтом Т. Маринетти. Его националистически-шовинистические суждения, изложенные эпатажно, экзальтированно, бунтарски, с ориентацией на молодых, утвердили феномен “манифестационной эстетики” [3, 863]. Как известно, до 1943 года Маринетти опубликовал 85 манифестов касающихся не только искусства, но и разных сторон человеческой жизни, то, что Якобсон в своих размышлениях не затрагивал, сосредоточившись лишь на проблемах живописи. Тем не менее, типологичность суждений с Марионетти, как и определенная полемистичность с ними, очевидна. На первом плане у Якобсона было освоение научно-технических достижений времени. Еще Марионетти “впервые почувствовал и осознал, что новая техника меняет и человеческую психику, в частности психофизиологию восприятия, а это требует и принципиального изменения всего изобразительно-выразительного строя искусства” [3, 863]. В последующих невероятно емких фразах Якобсон продемонстрировал свой смысл движения к освоению новой специфики искусства, которая от начала века ощущалась от устаревших страт: “Для девятнадцатого века характерно стремление видеть, как прежде видели, ка принято – видеть по Рафаэлю, по Боттичелли. Настоящее проецируется в прошедшее, будущему навязывается прошлое” [10, 415], что предполагает некоторые разъяснения. Обращение к таланту и авторитету Рафаэля и Боттичелли обусловлено временем 20-х гг., направленностью поисков образов мастерства для себя в более отдаленных эпохах. Выбор Якобсона мог бы остаться загадкой, но речь идет о Флорентийском искусстве 1504–1508 годов, объединившего усилия Леонардо, Микеланджело, Рафаэля, Боттичелли. Именно в этот период стиль Рафаэля характеризуется строгостью и монументальностью, образы обретают объемность, усиливается роль светотени (особенно на темном фоне “Мадонны Дель Грандук”). Созданные им образы Мадонны величественны и вместе с тем обладают лирическим очарованием. Так, в известных шедеврах “Мадонна в зелени”, “Мадонна со щегленком”, “Прекрасная садовница” искусствоведы отмечают гармоничность композиции, плавность и ритм линий, жизненных поз и движений для передачи ощущения радости и бытия” [7, 150]. В этой связи



наиболее привлекательным для Якобсона мог быть алтарный образ “Мадонны из Фолиньо”, находящейся ныне в картинной галерее Ватикана. Если изначально она поражала композицией, с расположением Мадонны с младенцем в верхнем ярусе, а в нижнем располагались три фигуры святых и фигура донатора с ангелочком посередине, то искусствоведческий взгляд XX века акцентировал иное: “Ритм и направление движений, взглядов и линий объединяет всю картину и заставляет глаз зрителя двигаться от одной фигуры к другой” [7, 153]. Этот мотив движения возвращает исследователя к “Мадонне из Фолиньо”, чтобы подчеркнуть, что ее “замкнутая в себе композиция ... теперь построена так, что выходит за плоскость картины, как бы продолжая движение мадонны. Певучая и вместе с тем строго продуманная и даже просчитанная линия повторяющимися овалами придает всей композиции удивительную завершенность и совершенную законченность” [7, 153]. Но позволим высказать предположение, что Якобсон у Рафаэля воспринял для себя не только красоту линий, энергию движения, но и его взгляд на натуру как классику: “Для того, чтобы написать красавицу, мне надо видеть много красавиц... Но ввиду недостатка как в хороших судьях, так и в красивых женщинах, я пользуюсь некоторой идеей, которая приходит мне на мысль. Имеет ли она в себе какое-либо совершенство искусства я не знаю, но очень стараюсь его достигнуть” [7, 156–157]. Эти Рафаэлевские размышления Якобсоном не озвучены и детально не истолкованы, но они придают особенную атмосферу кубофутуристичности в работе. Трудно объяснить, чем было вызвано очищение “петроградского” текста Якобсона с его размышлениями о Рафаэле, а затем с переходом к XIX веку: “Отсюда подмена стиля стилизацией, отсюда омузеенная жизнь – делать под прошлое, делать переживание прошлым. Гоголь откровенно говорит, что легче всего изображать прошлое; оттого-то и пишут по большей части о прошлом, он же, стараясь *живописать настоящее* (выделено нами – И. Д.) и его трактует, как прошлое – “издалека”. И вся пассаистская культура – быт (смотри Гончарова, Тургенева, Островского), пафос, лирика ..., философия, государственное строительство – сводится к выделке покая (выражение Гончарова). Абсолютизм явный или скрытый, (комментатор указывает на цитирование Якобсоном стихотворений Пушкина, Лермонтова, Майкова” [5, 419]. Смеем предположить, что очищение текста было вызвано сосредоточенностью лишь на искусстве, избегая параллелей с литературой. Фраза о “живописании” словом предполагала разработку футуристических особенностей взаимодействия литературы и живописи, что предполагало объемный пласт работы. Направленность нового искусства виделась Якобсону как бы в ином: “Все установки (термин психологии), вне стиля (термин искусствоведения) нет представления предмета” [10, 415]. В комментариях отмечена весьма привлекательная вещь, которая и сегодня достаточно привлекательна. В комментариях отмечено, что в “петроградском” варианте статьи за этим предложением следует фраза: “Уайльд хорошо сказал, что лондонские туманы созданы художниками” (“Жизнь искусства”. – 1919. – № 199–200. – 27 июля), имея в виду эссе О. Уайльда “Упадок искусства лжи”. Но и она (фраза) из литературы и по этой причине была изъята из основного текста, искусствоведческого по смыслу и содержанию. Тем

более, что Якобсона интересовал вопрос взаимодействия движения и искусства, в связи с чем ему необходимо “закрепить момент движения, расчленив движение на ряд отдельных статистических элементов. Но статистическое восприятие – фикция” [10, 415]. Внимание привлекает то, как естественно Якобсон оперирует терминологией технических наук, сопрягая ее с искусствоведческой, балансируя на грани не только обобщения живописных тенденций времени, но и формулировок, которые обживались и вводились в научный обиход.

Композиционно работа Якобсона о футуризме при всей целостности ее мысли так и осталась разделенной на две части. Если первая из них насыщена теоретизированием с плотным пересечением кубофутуристических феноменов, рассматриваемого как закономерность, то вторая часть представляет собой обильное цитирование известных трудов, соприкасающихся с новым искусством, но без комментирования и истолкования. Как отмечено в комментариях, “Якобсон приводит монтаж цитат (с неточностями и значительными купюрами внутри них, которые в каждом отдельном случае не помечаются и не оговариваются)” [5, 419]. Указывать на эти неточности нет необходимости, но есть потребность подчеркнуть, что все цитируемые работы связаны с теорией относительности А. Эйнштейна, имевшую колоссальную популярность не только в естественно-научной среде, но и гуманитарной. Тут же приводится отрывок из воспоминаний Якобсона: “Весной 1920 года я вернулся в закупоренную блокадой Москву. Привез новые европейские книги, сведения о научной работе Запада. М(аяковский) несколько раз заставлял меня повторить мой сбивчивый рассказ об общей теории относительности и о ширившейся вокруг нее в то время дискуссии. Освобождение энергии, проблематика времени, вопрос о том, не является ли скорость, обгоняющая световой луч, обратным движением во времени, – все захватывало М(аяковского)”. На этом фоне естественно возникали вопросы о “завоевании бессмертия” [5, 419–420].

Теория относительности взорвала мир новыми представлениями о пространстве и времени, согласно которой они “суть лишь относительные “стороны” единой формы существования материи – пространства-времени” [1, 177]. Точно это выражается уравнением Эйнштейна, в котором связываются величины, характеризующие “тензор кривизны” с теми величинами, которые характеризуют распределение и движение масс – “тензор материи”. Масса материи, определяя структуру пространства-времени, определяет через это и свое собственное движение. Непосредственных обращений к теории относительности Эйнштейна у Якобсона не наблюдается, как например в творчестве С. Коненкова, в его ощущении пространства в создании скульптур, в котором, вероятно, сказалась многолетняя дружба с гениальным ученым. Якобсон лишь обращался к работам, которые далеко не бесспорно, а то произвольно толковали теорию относительности (Хаольсон О. Д. Принцип относительности. – СПб., 1914; Умов Н. А. Характерные годы и задачи современной естественно-научной мысли. – СПб., 1914 и др.). Эмоциональная реакция Якобсона была выражением даже не прочитанных популярных книг о теории относительности. Это, скорее, столкновение мнений,

разных точек зрения, представленных плотностью, из которой формируется мысль, как результат бесед, разговоров, дискуссий в творческих кругах, в быту. В них ощущается многоголосие, передающее ощущение превращений сознания: “В настоящее время, – говорят нам физики, – мы вновь переживаем время ломки старого научного знания, но такой ломки, которая не знает история науки” [10, 415]. Мир был потрясен тем, что “разрушаются такие истины, которые никогда и никем не высказывались, не подчеркивались, потому что они казались самоочевидными” [10, 415]. Особенно привлекательным было новое понимание времени: “В понятии о времени кроется для нас нечто абсолютное, нечто вполне безотносительное. Новое учение отрицает абсолютный характер времени, а потому и существование мирового времени” [10, 416]. “Монтаж цитат”, подобранный Якобсоном и продемонстрированный с нарастающей силой раскрывает разные грани теории относительности, наиболее обсуждаемые, среди которых вопрос об “абсолютном покое”, “пространственных измерениях” без которых невозможно определить “геометрическую форму тела”, превращения “философской мысли” по поводу “центра вселенной”, “мощности естествознания”, “абсолютного движения земли”, “количество образцов для построения мира”, “разрушение остатков статики” и т.д. [10, 416]. Это далеко не полный перечень затронутых вопросов, обозначенных Якобсоном как “лейт-линии момента”, которые “очевидны во всех областях культуры” [10, 416]. На этом фоне представлен “монтаж цитат” из разных футуристических манифестов с акцентом на отказе от статики и устремленности нового искусства к пониманию того, что “все движется, все быстро трансформируется..., предметы множатся, деформируются, преследуют друг друга, как торопливые вибрации в пробегаемом пространстве” [10, 415]; “новое искусство покончило со статистическими формами, покончило с последним фетишем статики – красотой” [10, 415].

Столкновение бытующего понимания в творческой и массовой среде теории относительности, ее значимости, как для культуры повседневности, так и искусства (и литературы, которую Якобсон из окончательного текста вытеснил, но не из сознания), придают выразительность “моменту истины”, по Якобсону, для футуризма, возникающего по памяти на волне специфики сезаннизма, создающего картину “исходя из простейших объемов – куба, конуса, шара, давая своего рода примитивы живописи” [10, 416]. Отталкиваясь от этой своей мысли, плотно укоренившейся в нем как предтечи футуризма, Якобсон обозначил наиболее выразительные его проявления, запоминающиеся не только специалистами, но и массовым восприятием: “футуристы в поисках кинематических форм вводят в картину кривой конус, кривой цилиндр, столкновение конусов остриями, кривые эллипсоиды и т.д., словом, разрушают стенки объемов” [10, 416]. При этом Якобсон предлагает для сравнения положение итальянского художника К. Карра (1881–1966), изложенные в манифесте “Живопись звуков, шумов и запахов” (11 августа 1913, Милан). Одним из наиболее значимых выводов о размышлениях Якобсона является формулировка положения о том, что “кубизм и футуризм широко пользуются приемом затрудненного восприятия, которому в поэзии соответствует вскрытое современными теоретиками ступенчатое построение” [10, 416]. Это уже очевидное,

не скрываемое заимствование литературоведческой терминологии из работы В. Шкловского: “К ступенчатому построению относится – повтор, с его частным случаем-рифмой..., тавтология, тавтологический параллелизм, психологический параллелизм, замедление, эпические повторения, сказочные образы, перипетии и многие другие приемы сюжетности” [8, 122].

И все же, защищая кубизм, переходящий в футуризм, Якобсон видел, ощущал необходимость в обращении к временам классики. С одной стороны – к эпохе Возрождения, цитирование “Трактата о живописи” Леонардо Да Винчи (опосредованное, в диалоге с Глез и Меценже) о частном случае “затрудненного узнавания в живописи”, его возможного разрешения через “классическую поэтику”, с другой – взгляд Аристотеля (из “Поэтики”) “наряду с живописью, сигнализирующей восприятие природы, возможна живопись, сигнализирующая непосредственно наше хроматическое и пространственное восприятие...” [10, 417]. Критику отведена (пока!) роль далеко не бесспорная: “Для не существует самоценного восприятия”, предпочитающего “золоту кредитки, как более литературные (осмысленные) произведения” [10, 417], что предполагает необходимость рассмотрения данных вопросов в комплексе научно-технической и литературно-искусствоведческой сочетаемости.

#### **Литература**

1. Алексеев И. Относительности теория / И. Алексеев // Философская энциклопедия : [в 5 т.]. – М. : Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 177–182.
2. Бычкова Л. С. Кубизм / Л. С. Бычкова // Культурология. Энциклопедия : [в 2 т.]. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 1. – С. 1039–1041.
3. Бычкова Л. С. Футуризм / Л. С. Бычкова // Культурология. Энциклопедия : [в 2 т.]. – М. : РОССПЭН, 2007. – Т. 2. – С. 863–864.
4. Иванов Вяч. Поэтика Романа Якобсона / Вяч. Иванов // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. – М. : Прогресс, 1987. – С. 5–22.
5. Парнис А. Комментарии / А. Парнис // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. – М. : Прогресс, 1987. – С. 417–420.
6. Парнис А. Ранние статьи Р.О. Якобсона о живописи / А. Парнис // Якобсон Р. Работы по поэтике: Переводы. – М. : Прогресс, 1987. – С. 409–413.
7. Рафаэль // Мастера искусств об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов : [в 7 т.]. – М. : Искусство, 1966. – Т. 2. – С. 148–165.
8. Шкловский В. Связь приемов сюжетосложения с общими приемами стиля / В. Шкловский // Поэтика. – Петроград: 18-ая Государственная Типография, 1919. – 172 с.
9. Якобсон Р. Кубизм / Р. Якобсон // Искусство. – 1919. – № 6. – 8 июля.
10. Якобсон Р. Футуризм / Р. Якобсон // Работы по поэтике: Переводы. – М. : Прогресс, 1987. – С. 414–417.
11. Jakobson R. Dialogues / R. Jakobson, K. Pomorska. – Cambridge : Cambridge University Press and The MTT Press, 1983. – P. 152–153.
12. Trubetskoy N. S. Letters and notes / N. S. Trubetskoy ; [pr. for publ. by R. Jakobson]. – Hague – Paris : Mouton, 1975. – P. 17–18.

#### **Анотація**

Аналізуються роботи з “поетики живопису” видатного мистецтвознавця, літературознавця, лінгвіста ХХ століття Романа Якобсона, створені за час з 1915 по 1920-і роки і опубліковані вперше в перекладі в збірнику “Работы по поэтике” (1987). Увага зосереджена на статтях “Кубізм” (видрукуваній раніше) і “Футуризм” з осмисленням взаємодії і взаємообумовленості двох напрямів авангардного мистецтва ХХ століття. У створеній кубофутуристичній концепції

Якобсона розглядаються декілька вагомих чинників, до яких відноситься критична реакція М. Трубецького, засвоєна футуристична “маніфестаційна естетика” (Т. Марінетті), поезика сезаннізму, теорія відносності, а також повернення до епохи Відродження у зв’язку з переглядом ритму ліній і ролі природи.

**Ключові слова:** кубізм, футуризм, сезаннізм, теорія відносності, геометричні елементи, межі природи, взаємодія.

#### **Аннотація**

Анализируются работы по “поэтике живописи” выдающегося искусствоведа, лингвиста, литературоведа XX века Романа Якобсона, созданные за период с 1915 по 1920-ые годы и опубликованные впервые в переводе в сборнике “Работы по поэтике” (1987). Внимание сосредоточено на статьях “Кубизм” (опубликованной ранее) и “Футуризм” с осмыслением взаимодействия и взаимообусловленности двух направлений авангардного искусства XX века. В созданной кубофутуристической концепции Якобсона рассматривается несколько слагаемых, к которым относится критическая реакция Н. Трубецкого, усвоенная футуристическая “манifestационная эстетика” (Т. Маринетти), поэтика сезаннизма, теория относительности, а также возврат к эпохе Возрождения в связи с пересмотром ритма линий и роли природы.

**Ключевые слова:** кубизм, футуризм, теория относительности, геометрические элементы, границы природы, взаимодействие.

#### **Summary**

The works on “painting poetics” by Roman Jakobson, a well-known art researcher, linguist and literary scholar of the XXth century, created in the 1915-1920-ies and published in “Works on poetics” (1987) are under study in the thesis. The attention is paid to the most popular and provoking works – “Cubism” (previously published) and “Futurism” within the comprehension of the interaction and interdependence of these two directions of avant-garde art of the XXth century. Jacobson’s cubo-futuristic conception includes some elements such as N.N. Trubetskoy’s critical reaction, T. Marinetti’s futuristic “aesthetics of manifesto”, sezannism poetics, the theory of relativity as well as their connection towards the Renaissance in concern to reconsideration of rhythm of the lines and the role of a sitter and the environment.

**Keywords:** cubism, futurism, sezannism, the theory of relativity, geometrical elements, nature’s borders, interaction.

УДК 821.61.1 Грінченко

**Єременко О. В.**,  
доктор філологічних наук,  
Київський університет імені Бориса Грінченка

### **ГРОМАДЯНСЬКЕ САМОУСВІДОМЛЕННЯ МИТЦЯ ЯК МОТИВАЦІЯ ТВОРЧОСТІ: БОРИС ГРІНЧЕНКО У ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ**

Замислюючись над значенням ключових постатей української культури для поступального розвитку духовного життя в Україні, не можна оминати видатного громадського діяча Бориса Дмитровича Грінченка, ювілей якого святкуємо в поточному році. Культурний процес першої половини ХХ століття в нашій країні позначений появою у вітчизняній літературі яскравих індивідуальностей, чиї імена настільки значні, що стали чи не уособлювати власне національну культуру.

Серед відомих сучасників Борис Грінченко безумовно є особистістю непересічною, він не просто декларував як життєву мету служіння народу, Україні, але й підтверджував кожним своїм кроком. Вибудовуючи провідні напрямні