



АВАНГАРД И ИДЕОЛОГИЯ (AVANT-GARDE AND IDEOLOGY)

НИНА ГУРЬЯНОВА
(NINA GUR'IANOVA)

Abstract

In this paper the role of “ideology” in the Russian Avant-Garde is examined in its historical development. Within this period two phases can be distinguished, running parallel to socio-political events. The author demonstrates the difference between the two by contrasting two key texts, Shklovskii’s ‘Art as Device’ and its central concept of “ostranenie”, and Eisenstein’s discussion of the principle of “montage of attractions”.

Keywords: *Avant-Garde; Ideology; Shklovskii; Eisenstein*

1. *Два этапа русского авангарда. Эстетика и политика*

В современной философии и политологии термин “идеология” обрел довольно большое количество определений. Согласно словарям современного русского языка, в настоящее время термин “идеология” далеко не ограничен узким значением, в частности, классическим марксистским толкованием: критикой идеологии как “ложного сознания”, надстройки, выражающей конкретные интересы господствующего класса. Понятие идеологии может выходить за рамки исключительно политической сферы, и вполне правомерно, к примеру, рассматривать не только идеологию социальных классов и политических партий, но и со-

циальных групп и движений (идеология феминизма, например), и художественных направлений (идеология авангарда). На сегодняшний день в философской и политологической терминологии понятие идеологии широко рассматривается как система идей и взглядов, в которой, во-первых, осознаются и оцениваются отношения человека к действительности, а во-вторых, содержатся возможные программы действий, направленных на закрепление, развитие, или изменение данных отношений.

Исходя из этого определения, нельзя не согласиться с тем, что любая осмысленная деятельность человека – в том числе и искусство, творчество – идеологизирована. Но это отнюдь не означает, что подобная деятельность неизбежно является политизированной; напротив, художественная идеология не является синонимом политической идеологии. Динамика этих двух идеологий, их взаимовлияние интересуют меня в данной работе: в частности, механика взаимосвязей и взаимовлияний эстетики и политики в авангардном движении, исторические модели существования художественной идеологии авангарда, а priori маргинальной, и доминирующей политической идеологии государства, а также те внутренние и внешние процессы в развитии отношений этих двух идеологических систем, которые привели в ситуации России конца 1920-х годов к феномену политизации эстетики.¹ В этой статье я постараюсь придерживаться понятия идеологии как абстрактной “системы идей”, избегая оценочного подхода (который, к сожалению, крайне распространен среди критиков и историков культуры).

В отличие от детерминистских моделей истории русского искусства двадцатого века, я предлагаю рассматривать ранний русский авангард, и прежде всего те группы которые в критике принято объединять под общим определением “футуристического движения” как автономный этап развития искусства и литературы двадцатого века, со своей идеологией, определившей собственные стиль, технику, методологию, и отразившей философию направления. Хочу оговорить сразу, что я не отрицаю очевидной исторической и эстетической связи между этими этапами, которая всегда естественно существует в исторической динамике развития разных стилей и периодов в истории культуры, не только в “традиции преемственности”, но и в русской “традиции разрыва”.² Тот факт, что все вышеперечисленные критерии присутствуют в культуре раннего авангарда, позволяет говорить о его автономном качестве, а не рассматривать этот период как некий эволюционный шаг русского модернизма от символизма к собственно авангарду, аморфный и расплывчатый “переходный” период к “истинному” авангарду 1920-х годов, конструктивизму, производственному искусству, и ЛЕФу, прежде всего. Этому свидетельствует и то, что художественная практика, по сути построенная на принципе “свободы художественной совести”, отрицании, и анти-телеологическая идеология (проявившаяся, к примеру,

в отрицании канона и оценочного абсолюта в искусстве)³ раннего русского авангарда оказались гораздо ближе таким течениям в западном и русском искусстве первой и второй половины двадцатого века, как дада, сюрреализм, ситуационизм, и концептуальное искусство, нежели непосредственно хронологически следующему за ранним авангардом этапу “универсальных” школ конструктивизма и позднего футуризма периода ЛЕФа, с их дидактизмом и утопической идеологией.

Появлению и укреплению детерминистской версии развития русского искусства и литературы первой половины двадцатого века, позднее подхваченной историками литературы и искусства, во многом послужила ситуация культурной политики конца двадцатых и начала тридцатых годов: в том числе, самый процесс (в который были вовлечены тогда многие участники, начиная с Родченко, Маяковского и лефовцев) создания весьма спорной версии об органическом продолжении “очищенной” и “усовершенствованной” ранней футуристической традиции в советский период в ЛЕФе, конструктивизме и других течениях. Во-первых, в состоянии начавшейся травли всего, связанного с предреволюционным авангардом, участникам движения было необходимо “оправдать”, мотивировать свое художественное прошлое, несовместимое с новой идеологией, а во-вторых, историческая преемственность движения создавала с точки зрения участников, как ни парадоксально, некую академическую легитимность в их борьбе с такими направлениями как РАПП и АХРР. Другое дело, что их задачи, концепции и формальный язык имели уже мало общего с идеологией раннего футуризма, а часто были просто противоположны, и к концу двадцатых годов связанная с именами Хлебникова, Крученых, Гуро, Малевича, Розановой, Матюшина, Ильи Зданевича иная линия раннего русского футуризма практически исчезает, хотя Крученых, к примеру, остается ей верен до конца жизни.

Провести точную, вплоть до года, хронологическую границу, разделяющую два периода в развитии искусства, всегда трудно или невозможно. Более того, эти две идеологические модели русского авангарда какое-то время продолжали сосуществовать, часто в творчестве одной группы (развитие супрематизма после 1917 года тому хороший пример), да и в пространстве одной творческой биографии (Маяковский). На мой взгляд, водоразделом между двумя этапами русского авангарда является 1923 год, хотя заметные черты, свойственные второму этапу проявились уже начиная с 1917 года. После революций 1917 года началась последовательная маргинализация художественной идеологии раннего авангарда, близкой основным принципам философии анархо-индивидуализма: философии свободы и суверенности, философии “несогласия”, сопротивления любой идеологической, эстетической тотализации. В

реальной исторической ситуации этой независимой системе взглядов и идей уже не оставалось места под идеологическим давлением государства, заинтересованного в интеллектуальном “подчинении” авангарда (в частности футуризма, с его действенной методикой агрессивного воздействия на аудиторию), “марксистскому пониманию объективной социальной зависимости и общественной утилитарности искусства”.⁴ Талантливый идеолог Троцкий острее многих других своих современников видел этот разрыв двух исторических этапов авангардной культуры:

Для интеллигенции, и в том числе ее левого литературного крыла, октябрьская революция была полным ниспровержением привычного мира – того самого, от которого она, время от времени, отталкивалась для новых школ и к которому она неизменно возвращалась. Наоборот, для нас революция была воплощением привычной для нас, внутренне проработанной традиции. Из мира, который мы отрицали теоретически и подкапывали практически, мы вошли в мир, с которым мы заранее освоились как с традицией и как с предвидением. Вот откуда несовпадение психологических типов коммуниста-политического революционера и футуриста-формально революционного новатора. И вот откуда недоразумения между ними. Не в том беда, что футуризм “отрицает” священные интеллигентские традиции – наоборот! – а в том, что он не чувствует себя в революционной традиции. Мы вошли в революцию, а он обрушился в нее.

Но положение вовсе не безнадежно. Футуризм сейчас уже не вернется “на круги своя”, ибо и кругов-то этих по настоящему нет. И это немаленькое обстоятельство весьма облегчает футуризму возможность, перерождаясь, войти в новое искусство – не в качестве всеопределяющего, но в качестве важного составного течения.⁵

Февральская революция привела к резкой политизации художественной жизни в России, а Октябрьская революция придала этой политизации тотальный характер. Политическая идеологизация всей сферы культуры, естественно, происходила не мгновенно, тем не менее интенсивность процесса “метафорического сгущения”⁶ с самого начала придала ей “шоковые” формы, вылившиеся в концепцию “культурной революции”. Эта “революционная интервенция” политических событий в культурное пространство авангарда, в механике своей парадоксально сравнимая с принципом некоего чудовищного по размаху своему футуристического сдвига, вот только спроецированного не на поэтическую страницу заумной книги, а на геополитическое пространство истории, явилась причиной мутации идей и форм раннего авангарда, а за которой

последовало создание абсолютно новой идеологической модели искусства.

Революционный и политический “сдвиг” 1917 года поляризовал искусство, вызвав политизацию авангарда. Когда в 1917 году, после Февральской революции, возникла уникальная возможность для авангардистов проявить социальную волю и ре-организовать государственные институты, контролирующие художественную жизнь, такие как Академия Художеств, наиболее радикальные из них потребовали свободу “художественной совести” и отделения искусства от государства, а именно свободу от “государственной опеки над художественной жизнью”:

Первейшее и необходимейшее условие развития искусства – свобода художественного творчества, полная свобода от всяких давлений, откуда бы они ни исходили. [...] Совесть художественная аналогична совести религиозной и научной. [...] Теперь на долю русской демократии выпадает честь начать новую борьбу – за свободу искусства, за свободу от государственной опеки над художественной жизнью.⁷

Однако после Октября 1917, – когда стало очевидно, что пути назад нет, – наиболее активная группа не устояла перед “искушением властью” грандиозного утопического проекта социализма, и шансом занять освободившееся реальное политическое пространство, образовавшееся после распада старых иерархий, попытавшись установить собственные механизмы управления искусством в согласии с новым политическим порядком: так были организованы секция по искусству (Изо) при большевистском Наркомпросе, в которую вошли в основном авангардисты, многочисленные комиссии и комитеты, в частности, по руководству Музея Художественной Культуры в Петрограде и Музея Живописной Культуры в Москве, Вхутемас, и проч. ‘Реалистический манифест’ Певзнера и Габо в общем тоне метафорической поэтики передает жесткость новых политических амбиций авангарда: “Расколоченный вдребезги логической анархией мир кубистов не может удовлетворять нас, уже произведших революцию, нас, строящихся, нас творящих и созидających.”⁸

Новая политическая система в корне изменила социальные позиции отношения к искусству, что повлияло на определение деятелями искусства своих задач и приоритетов, а следовательно, привело к изменениям в эстетической идеологии, и изменило расстановку художественных сил, и их самопозиционирования по отношению к власти. Создание новых социальных и политических институтов привело к фундаментальным изменениям в художественной политике и к формированию

нового способа бытования и распространения произведений искусства в обществе (госзаказ на смену рынку). Но отразились ли эти изменения в художественном стиле и методе, собственно языке искусства? Несомненно. Когда эстетический выбор становится политическим, происходит та неизбежная трансформация эстетической модели, которую Вальтер Беньямин назвал “политизацией искусства”.⁹

Хрупкий баланс, существовавший между двумя “полярными” проблемами авангарда, а именно вопросом о социальной и политической роли художника в обществе, и автономностью художественного процесса и личной свободы творческого выбора, еще удерживавшийся в период 1917-начала 1920-х годов, был вскоре разрушен. И к 1923 году, с возникновением ЛЕФа и окончательной выработкой междисциплинарной теории конструктивизма в художественной идеологии оформилась новая модель “огосударственного” авангарда. Критическим качеством этой модели, обусловившим его независимость от раннего этапа авангарда, и определившим его новую формальную поэтику и тематическое содержание, стала прямая интеллектуальная, эмоциональная и психологическая зависимость от новой идеологии социальной утопии, в которой искусству уделяется важнейшая функциональная роль – роль утилитарная, роль “создания” коммунистического быта посредством “организации” человеческого сознания. Исторический “сдвиг”, как лакмусовая бумажка, проявил фундаментальное различие между двумя моделями бытования авангарда: ранними тенденциями десятых годов, в частности связанными с неопрimitивизмом, футуризмом, и заумью в поэзии, и формациями “универсальных” школ и идеологий двадцатых, таких как футуризм в стадии ЛЕФа, конструктивизм, и поздний супрематизм.

2. Понятие идеологии и “внетекстовый контекст” Бахтина. “Ответственность” как этический критерий взаимосвязи и взаимозависимости художника и его аудитории

Исходя из распространенной концепции, которая определяет понятие идеологии в гуманитарных науках как “систему идей и взглядов”, вполне правомерно рассматривать эволюцию художественной идеологии не только и не столько в контексте развития определенных стилистических приемов и методологии, но и во всех градациях взаимоотношения и взаимовлияния искусства и общества, искусства и жизни: в согласии – или несогласии – художника с тем, какую роль он играет в социуме, и какое место отведено искусству в жизни. Выработка тем или иным движением в искусстве или литературе собственной идеологии начинается с определения отношений субъекта-объекта, а именно с определения основных принципов отношения творческой деятельности, искусства к окружающей его действительности, и в частности, отноше-

ния эстетического и этического. Анализируя столь актуальное сегодня “опрокидывание эстетики в этику” в современном искусстве, философ искусства Жак Рансьер видит исток этого в модернизме и авангарде:

[...] забывается, что сам модернизм был всего лишь долгим противоречием между двумя противоположными эстетическими политиками, но противоположными на основе общего ядра, связывающего самостоятельность искусства с предвосхищением грядущего сообщества, связывающего, стало быть, эту самостоятельность с обещанием своего собственного упразднения. Само слово “авангард” обозначало две противоположные формы одного и того же узла между самостоятельностью искусства и обещанием освобождения, которое к нему прикладывалось. Оно обозначало две противоположные вещи, подчас более или менее смешивающиеся, подчас откровенно непримиримые. С одной стороны, авангард был движением, пытающимся преобразовать художественные формы, отождествить их с формами построения нового мира, в котором искусство уже не существует в качестве отдельной реальности. С другой, он был движением, сохраняющим самостоятельность художественной сферы относительно любых форм сделки с властными практиками и практиками политической борьбы или с формами эстетизации жизни в капиталистическом мире.¹⁰

В русском авангарде эта взаимосвязь “искусства” и “жизни” принимает ярко выраженный диалектический характер, и вырастает в ту ось, ту основу, вокруг которой и вращается, и генерируется исторический нарратив авангарда, или “авангардный миф”. Это двуединство художественного текста и социального контекста восприятия авангарда отличает чрезвычайная динамичность, изменяемость, анти-каноничность, так как, с одной стороны, в историчности авангарда изначально заложена “подвижность”, неизбежность интенсивной трансформации философских и эстетических воззрений внутри самого движения, что не может не влиять на формирования тех или иных граней социальной среды, а с другой – эти “внутригрупповые” изменения происходят и в результате внешнего воздействия социальных, культурных и политических перемен в обществе. В оправдание актуальности моей теории двух моделей русского авангарда, скажу, что на мой взгляд эти две противоположные “эстетические политики”, которые Рансьер выделяет в культуре авангарда, на деле не сосуществуют в единстве, а сосуществуют *параллельно*, вырабатывая две различных эстетических модели, со свойственной каждой собственной механикой социального бытования искусства в обществе.

Что же такое “идеология авангарда”? Что она объемлет? И как взаимодействуют в ней эстетические и политические идеи и взгляды?

Идеология в искусстве – это система идей, возникающая в момент самоопределения искусства (как творческой деятельности человека) по отношению к жизни (с ее социальными, философскими, и политическими аспектами), и как следствие, по отношению к аудитории, это искусство воспринимающей. В силу специфики русского авангарда (и модернизма в целом) вопрос о взаимодействии художника и зрителя, или поэта и его публики, всегда стоял особенно остро, ставился особенно жестко и бескомпромиссно, и служил своеобразной “лакмусовой бумажкой” в самоидентификации той или иной группы: начиная с ультиматума символистской и декадентской суверенной модели “искусства для искусства”, эволюционировавшей в раннем футуризме и неопримитивизме в “процесс двойного заражения”¹¹ и свободного творчества “искусства для жизни и жизни для искусства”; и трансформированной в конструктивизме, и ЛЕФе в прямое агрессивное воздействие агитационной модели “искусства в жизнь”. Изначальная ставка на активное единство художественной практики и художественной идеологии в авангардных направлениях в России 1910-х-1920-х годов была запрограммирована на “разрушение границ” на всех возможных уровнях: культурном, социальном, политическом, и других, и эстетический “жест” авангарда провоцировал традиционный status quo западной цивилизации, жестко разделивший и разграничивший разные области человеческой деятельности к началу двадцатого века.

Все эти факторы – внутренние и внешние –, формирующие взаимосвязь искусства и жизни, как мне представляется, исчерпывающе определены Бахтиным как “диалогический” или “интонационно ценностный контекст” в его последней программной работе 1974 года ‘К методологии гуманитарных наук’:

Текст – печатный, написанный или устный = записанный – не равняется всему произведению в целом (или “эстетическому объекту”). В произведение входит и необходимый внетекстовый контекст его. Произведение как бы окутано музыкой интонационно-целостного контекста, в котором оно понимается и оценивается (конечно, контекст этот меняется по эпохам восприятия, что создает новое звучание произведения).¹²

Надеюсь, что комментаторы Бахтина простят мне столь не ортодоксальную интерпретацию, но на мой взгляд, последний термин (в который Бахтин включает и проблему “социальной, внесловесной обусловленности произведения”) подразумевает то, что можно было бы назвать

здесь *идеологическим пластом* произведения (литературного или визуального текста в равной степени), и его восприятия.¹³

Как известно, необходимым условием свободы выбора является способность к осознанному действию, что является не только признаком суверенности личности, но и неизбежно подразумевает личную ответственность. Именно та или иная идеологическая позиция художника-автора определяет его выбор “способа” бытия в этой действительности, другими словами, толкает к осознанию места и роли его искусства в жизни. Не используя термин “идеология”, Бахтин, как мне кажется, нащупывает очень важный элемент в механике этого “сосуществования” искусства и жизни в своей ранней статье ‘Искусство и ответственность’ 1919 года, посвященной той же самой стержневой проблеме бытия и бытования искусства в обществе, и напрямую перекликающейся с его последней работой, уже цитированной нами:

Три области человеческой культуры – наука, искусство и жизнь – обретают единство только в личности, которая приобщает их к своему единству. Но связь эта может стать механической, внешней. [...] Что же гарантирует внутреннюю связь элементов личности? Только единство ответственности. [...] Не только понести взаимную ответственность должны жизнь и искусство, но и вину друг за друга.¹⁴

Развивая эту мысль в более позднем наброске о взаимодействии автора и общества, художника и зрителя, Бахтин подчеркивает “сложность двустороннего акта познания-проникновения”:

Активность познающего и активность открывающегося (диалогичность). Умение познать и умение выразить себя. Мы имеем здесь дело с выражением и познанием (пониманием) выражения. Сложная диалектика внешнего и внутреннего.¹⁵

Бахтин выделяет “ответственность” творца не только как критерий, но и необходимую гарантию такого взаимодействия: “Искусство и жизнь не одно, но должны стать во мне единым, в единстве моей ответственности.”¹⁶ “Ответственность” в данном контексте, как мне кажется, подразумевает не что иное как ответственность за личный выбор, за необходимость признания собственной идеологической позиции.

Указывая на важнейший аспект своей эстетической философии, а именно “диалогичность” субъектно-объектных отношений искусства и жизни, Бахтин, в своей последней статье, суммирующей методологические основы гуманитарных наук, акцентирует меру ответственности художника-автора. Тем не менее, для разрешения вопросов, поставленных нами в этой статье, мне хотелось бы в первую очередь сконцентри-

роваться на “двусторонности” акта творчества, проанализировав меру ответственности, отпущенную авангардом не только автору, но и “человеку жизни”¹⁷ (по возвышенному определению Бахтина), а проще говоря, “человеку из публики”, “воспринимающему” и “познающему” – зрителю, слушателю или читателю.

Этот критерий, основанный на взаимосвязи и взаимответственности субъекта и объекта, художника и его аудитории, мне кажется решающим в развитии двух ведущих автономных моделей в созвездии русского авангарда, двух, на первый взгляд, несопоставимых, его мифов. Именно в механике эволюции этих взаимоотношений, на мой взгляд, спрятан ключ к пониманию качественных изменений в идеологии авангардного движения 1910-20-х гг., и последующей трансформации авангарда от неопрIMITИВИЗМА и раннего футуризма десятых годов к двадцатым: к конструктивизму и ЛЕФу.

3. Прием “остранения” Шкловского и теория “монтажа аттракционов” Эйзенштейна в двух моделях русского авангарда. Провокация и манипуляция

Две генетически связанные эстетические теории суммируют и регулируют эту субъектно-объектную “двусторонность” художественного процесса в русском авангарде. В основу и той, и другой теории легли два методологических приема, общей целью которых была выработка новой механики взаимодействия со зрителем, слушателем, читателем: прием *остранения* формалиста Шкловского (1917), выросшего на эстетике анархии раннего футуризма и заумного языка Хлебникова и Крученых; и *монтаж аттракционов* Эйзенштейна, одного из лидеров конструктивизма, – людей одного поколения, знавших и ценивших друг друга, временами сотрудничавших, но тем не менее, идеологически принадлежавших разным эпохам авангарда. Понимание того, какой должна быть эта “новая механика”, и соответственно этому выбор художественных средств для достижения результата были концептуально противоположными, что привело к развитию в авангарде двух непримиримых тенденций, выросших, тем не менее, из одного корня. В качестве идеологических концепций, определивших различия в поэтике и политике теории остранения и теории монтажа аттракционов, я предлагаю выдвинуть два принципа, и обозначить их в дальнейшем как метод *провокации* и, соответственно – метод *манипуляции*. Агрессивный формальный жест, неожиданный эстетический “прием”, который должен послужить своеобразной “приманкой” для зрителя, остановить его, привлечь его внимание, – является общей для двух моделей авангардного воздействия. В раннем авангарде эта механика служит проводни-

ком для того, чтобы спровоцировать, стимулировать, “освободить” восприятие зрителя, сделав его со-участником творческого процесса познания. А во второй модели авангарда эта начальная стадия ведет к иной цели – прямой и однозначной манипуляции аудитории “с заранее обдуманном намерением”, к идеологической стадии подчинения сознания зрителя с целью выработки однозначного “идеологического рефлекса”, заранее заданного автором.

Формой агрессивного воздействия в раннем авангарде избирается прямая атака зрителя с широким использованием элементов эпатажа и вызова общественным нормам языка и поведения, шокового, неожиданного артистического “жеста”, одним словом, – бросание “перчаток” и раздача “пощечин”. К сожалению, за яркой ширмой всего этого ироничного по сути муссирования романтического клише “поэта и толпы”, большинство исследователей не замечает всеобъемлющего методологического принципа, который определяет эстетическую идеологию раннего авангарда на всех уровнях. Этот принцип я бы хотела здесь условно определить как принцип провокации.

Что такое провокация? Это апелляция, подстрекательство к действию, тенденция “испытывать на прочность” законы и устоявшиеся правила, анархическая по сути. Провокация в художественном творчестве – это, на мой взгляд, особый вид коммуникации между автором и его аудиторией, построенный на предпочтении потенциальной неисчерпаемости вопроса однозначности и конечности ответа, в которой ответственность за суждение, а следовательно, и свобода суждения, интерпретации, не узурпируется автором, а “на равных” делегируется художником зрителю. В такой позиции главенствует не только – и не столько – эстетическая, сколько нравственная, этическая сторона, на мой взгляд, блистательно охарактеризованная Карло Гинзбургом в его статье об остранинии:

Нравственное самовоспитание требует в первую очередь упразднить ошибочные представления, самоочевидные постулаты, привычные опознания. Чтобы *увидеть* вещи, надо прежде всего взглянуть на них так, как если бы они не имели никакого смысла: как если бы вещи были загадками.¹⁸

Провокация начинается с агрессивного вторжения в чужое пространство, но не с целью подчинения, а с целью выведения индивидуального сознания из не-правды и не-свободы идеологически запрограммированных “автоматических” реакций, с целью “подстрекательства” аудитории через шоковое воздействие к восприятию мира и видению вещей “наново”, извне авторитарных схем. Любая провокация предполагает, прежде всего, активную реакцию (часто непредска-

зуюмую) провоцируемого, и тем неизбежно вовлекает его в пространство действия, “заданного” провокатором. В этом контексте, определение Жаком Рансьером искусства как “ненаправленного взрыва”¹⁹ чрезвычайно характерно. Чаще всего, за художественной провокацией не стоит узко определенной цели, вернее – цель всегда одна – разрушение баланса, status quo, и в результате этого создание ситуации хаоса, когда в сознании воспринимающего подвергаются сомнению традиционные понятия, институты и системы. Один из любимейших “провоцирующих” приемов авангарда – применение “диссонанса” в ритме, повествовании, сюжете и т. д. – Николай Кульбин, психолог и теоретик раннего авангарда, сравнивал с древнегреческим катарсисом.²⁰

В русском языке, вследствие сильного политического подтекста слова “провокация”, понятия провокации и манипуляции часто воспринимаются как синонимы. Но это не совсем так: манипуляция предполагает определенную степень узурпации воли манипулируемого, воздействия на его или ее сознание с целью достижения заранее заданного, конкретного результата, как правило, выгодного манипулятору. Одним словом, манипуляция – в том числе и в сфере эстетической – всегда сфокусирована на использовании объекта, на достижении той или иной утилитарной цели, и эта цель определяет и оправдывает средства. Разница между провокацией и манипуляцией та же, что и между пощечиной (“общественному вкусу”?) и приказом (“по армии искусств”?): все знают, что в офицерском кодексе чести девятнадцатого века пощечина обозначала вызов на дуэль и могла быть дана только равному, тому, с кем драться не постыдно. Приказ же, как известно, “не обсуждается”, потому что изначально подразумевает подчинение, иерархию, авторитарную модель коммуникации. Или, если воспользоваться классическим примером, это концептуальное различие между провокацией и манипуляцией подобно тому разрыву, что лежит между философией, стоящей за *modus operandi* “подпольного человека”, и идеологией Великого Инквизитора. Любопытно, что Шкловский видел ответ на вопрос “Кто такой Великий Инквизитор, какова его система?” в “снятии с человека ответственности за его нравственность”, то, что он считал “перенесением” ответственности на волю другого.²¹

Хочу сразу оговориться – в этих двух моделях авангарда я не вижу никаких зависимостей, свойственных системам бинарной оппозиции. В культурной политике они могут противостоять одна другой, но это совсем не означает, что эти две модели взаимоисключаемы: динамика взаимодействия между ними достаточно сложна, и в определенные периоды они могут сосуществовать в художественной деятельности одной группы, и даже в творческом пространстве одного художника

(поэтика раннего и позднего Маяковского или Малевича тому яркий пример).

Но идеологически эти две тенденции всегда будут гетерогенны, поскольку в вопросе о том, каковы должны быть цели и средства воздействия искусства на зрителя, они кардинально расходятся. И расходятся они именно в организации отношений субъекта и объекта, артиста и его аудитории. В идеологии раннего авангарда основной категорией, определяющей равноценную “двусторонность” этих отношений, стала категория свободы: не только свободы творчества, но и свободы выбора, когда зрителю, который воспринимается в качестве свободного агента, делегирована доля ответственности, равная авторской. Авангард двадцатых годов, напротив, строит свои отношения со зрителем на основе узурпации, манипуляции сознанием аудитории с целью “эмоционально-организующего воздействия на психику, в связи с задачей классовой борьбы”.²²

4. Теория “остранения” и поэтика раннего авангарда

Эстетические принципы, сфокусированные прежде всего на постижении искусством собственного языка и его закономерностей, и зародившиеся в художественной практике авангардных течений в искусстве в десятилетие, нашли свое теоретическое (и, в определенной степени, терминологическое) воплощение чуть позднее, в 1917 году: в теории остранения. Шкловский начал разрабатывать свою теорию еще будучи студентом и заинтересованным наблюдателем, а к концу 1913 года, и участником футуристических дебатов.²³ Его статья ‘Воскрешение слова’ (1914) почти дословно воспроизводит некоторые программные пункты критики и эссеистики гилейцев (в частности, Крученых), но в ней появляется и новый качественный элемент: в этом тексте Шкловский уже напрямую подошел к теоретической концептуализации остранения, но еще не нашел точную формулировку. В 1917 году формулировка отточена, и появляется термин *остранение* в контексте новой теории искусства, интерпретируемого в качестве всеобъемлющего *приема*:

И вот для того, чтобы вернуть ощущение жизни, почувствовать вещи, для того, чтобы делать камень каменным, существует то, что называется искусством. Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием “остранения” вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как восприимательный процесс в искусстве самоцелен и

должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно.²⁴

В понимании Шкловского, прием является и целью, и средством достижения этой цели, единственным “ключом” к процессу творчества и его истолкованию, и таким образом, остранение рассматривается прежде всего как метод, как идеология, а не просто техническое средство достижения той или иной художественной задачи. Здесь я позволю себе не согласиться с традиционной, в частности, позитивистской и марксистской, трактовкой формализма как теории, занятой исключительно проблемами формы и внутренних законов художественного языка. Мне кажется, что приведенная выше сжатая, но чрезвычайно насыщенная формулировка Шкловского, в которой фигурируют такие критерии как “восприятие” и “воспринимательный процесс в искусстве” содержит не только психологический, но и социальный элемент, и предполагает необходимое наличие определенных аспектов активного взаимоотношения художника и его аудитории.

На мой взгляд, в своей теории действенной эстетики Шкловский рассматривает искусство не только как некий абстрагированный и замкнутый в собственной сфере “прием”, но и в первую очередь как средство воздействия, созданное человеческим сознанием для “переживания”, постижения, воплощения вещей, а в них – окружающего мира. Теория формализма, вслед за практикой раннего авангарда, всегда отрицала утилитарную роль искусства как “средства”, признавая, тем не менее, его эпистемологическую роль. Одно это уже ставит под сомнение обвинение в нигилизме, в том контексте, в котором оно было брошено формалистам марксистскими идеологами.²⁵ Более корректной постановкой проблемы была бы констатация очевидного анти-позитивизма формалистов,²⁶ что далеко не всегда выступает синонимом нигилизму.

Теория остранения Шкловского, которая задумывалась своим создателем как всеохватывающая теория искусства, в наши дни (ошибочно, на мой взгляд) проецируется исключительно с позиций формализма и структурализма и в основном ассоциируется с культурным социумом двадцатых годов. Показательно, что Шкловский формулирует свою теорию в качестве общей закономерности, свойственной разным видам и жанрам литературы и искусства, и проецирует свою теорию нарочито “ретроспективно”, приводя примеры не из зауми, что было бы очевидно, а из толстовской прозы, оговаривая, впрочем, что “прием остранения не специально толстовский”.²⁷ Мне представляется чрезвычайно убедительной перспектива Карло Гинзбурга, который видит в теории Шкловского отражение определенной, так сказать, “эпистемологической” линии в историческом развитии художественного творчества.²⁸ И мне

кажется бесспорным, что эта линия весьма далека от утопического дидактизма и утилитаризма эстетики и идеологии именно двадцатых годов, но отражает и суммирует в себе многие стороны раннего авангарда, и таких созвучных ему западных тенденций как дада. Прием остранения очевиден не только в зауми Хлебникова и Крученых, но и в эго-футуристическом жесте ‘Поэмы конца’ Гнедова, и в раскраске лиц неопримитивистами и лучистами, и в живописи алогизма Малевича и его круга, и в перформансах дадаистов. Акцент на активное познание, а не потребление; отсутствие дидактизма; приоритет собственно творческого процесса над результатом этого процесса, над материальным производством “художественного продукта”; признание искусства в качестве “эпистемологического критерия”,²⁹ – все эти признаки определяют качественно иное взаимоотношение художника и его аудитории, которое можно было бы обозначить как со-творчество.

Шкловский моделирует прием остранения с обязательным условием признания специфики и автономии поэтического языка, существующего в противоположность “принципу экономии творческих сил”³⁰ как закону и цели творчества. Метафорическая, прагматически неконтролируемая природа поэтического языка всегда будет исподволь сопротивляться любому систематизированию, эстетическому ли, социальному или политическому обобщению, а значит, и упрощению. Цель искусства, согласно теории Шкловского, усложнение, затруднение восприятия произведения искусства, а не его “упрощение”.³¹ Таким образом, одной из главных функций остранения является затруднение коммуникативной функции языка в частности, и языка искусства в целом.³² По сути, прием остранения является ничем иным как прямой провокацией зрителя или читателя с целью вывода субъекта за установленные рамки коммуникации, предусмотренные в той или иной социальной или эстетической системе. Остранение в этом смысле равнозначно эффекту внезапного молчания в телефонном разговоре, когда пауза, тишина разбивают ритм традиционной коммуникативной цепи: в этом, как нам кажется, смысл тезиса Шкловского о “торможении, задержке как об общем законе искусства”,³³ прямо перекликающегося с провоцирующим заявлением Крученых о том, что язык должен быть “пилой” или “отравленной стрелой дикаря”.³⁴ Несомненно, что и поэтика, и теория заумного языка ранних футуристов была катализирующим фактором, обусловившим появление теории остранения, о чем, собственно, Шкловский и упоминает в конце своего эссе.³⁵

В контексте нашей статьи чрезвычайно важен тот момент, что “усложнение”, “затруднение” художественного языка, или, пользуясь словарем Шкловского, “приема”, создает препону активной политики, прямого вторжения доминирующей политической идеологии власти в маргинальную идеологическую модель художественной груп-

пы. Для такого подхода неприемлема концепция “объективной социальной зависимости и общественной утилитарности искусства”, за что впоследствии и критиковал формалиста Шкловского идеолог Троцкий, заинтересованный в политизированной модели футуризма, легко контролируемой доминирующей идеологией государства. Впрочем, подобная модель существования искусства была успешно введена в практику в двадцатые годы, в ЛЕФе и конструктивизме, когда “упрощение” языка и форсирование коммуникативной функции воздействия стало одной из основных задач искусства. Так, например, в программном манифесте ‘Конструктивизм’ (1923) Ольга Чичагова, известная своими новаторскими “общеобразовательными” моделями детской книги, безапелляционно ставит знак равенства между идеологией искусства и государства:

Конструктивизм не есть течение в искусстве, как думают многие. [...] Конструктивизм – это идеология, возникшая в пролетарской России во время революции, и как всякая идеология, конструктивизм только тогда может быть жизнеспособным и не построенным на песке, когда создает себе потребителя; а потому – задачей конструктивизма является организация коммунистического быта через создание конструктивного человека.³⁶

Вальтер Беньямин, противопоставляя “рассеянное” воздействие искусства, нацеленного на массового потребителя – искусству, апеллирующему к индивидуальности зрителя и концентрации его сознания, отмечает, что “тот, кто концентрируется на произведении искусства, погружается в него; он входит в это произведение, подобно художнику-герою китайской легенды, созерцающему свое законченное произведение”.³⁷ “Видение” – затруднение, остранение – требует личного усилия от каждого зрителя или читателя, работы мозга, средоточения внимания. В отличие от “узнавания” – пассивного потребления “вполуха”, “вполглаза” – это процесс временной, сфокусированный на “выводе вещи из автоматизма восприятия”. Его логическим следствием является и вывод самого *процесса восприятия* из сферы автоматизма:

Если мы станем разбираться в общих законах восприятия, то увидим, что, становясь привычными, действия делаются автоматическими. Так уходят, например, в среду бессознательно-автоматического все наши навыки; если кто вспомнит ощущение, которое он имел, держа в первый раз перо в руках или говоря в первый раз на чужом языке, и сравнит это ощущение с тем, которое он испытывает, проделывая это в десятитысячный раз, то согласится с нами. [...] Это процесс, идеальным выражением которого является алгебра, где вещи заменены символами. [...] При

таким алгебраическом методе мышления, вещи берутся счетом и пространством, они не видятся нами, а узнаются по первым чертам. Вещь проходит мимо нас как бы запакованной, мы знаем, что она есть, по месту, которое она занимает, но видим только ее поверхность. Под влиянием такого восприятия вещь сохнет, сперва как восприятие, а потом это сказывается и на ее делании.³⁸

Согласно теории Шкловского, такого рода процесс восприятия, или “видения” (пользуясь его собственной терминологией) является не только следствием творчества и его воздействия, но и причиной, импульсом к созиданию художественного произведения, то есть этапом, предшествующим собственно этапу творчества:

Исследуя поэтическую речь [...] мы везде встретимся с тем же признаком художественного: с тем, что оно нарочито создано для выведенного из автоматизма восприятия, и с тем, что в нем видение его представляет цель творца и оно „искусственно” создано так, что восприятие на нем задерживается и достигает возможно высокой своей силы и длительности, при чем вещь воспринимается не в своей пространственности, а, так сказать, в своей непрерывности.³⁹

Прием остранения в искусстве, таким образом, в первую очередь направлен против автоматизма “делания” и “восприятия”, против механического status quo в отношениях между художником и его аудиторией. За “грубостью” и “неведением” футуризма, этого “рыжего” культуры двадцатого века, сознательно напялившего на себя “ослиные уши”, дразнившие современных ему зрителей и критиков, стоит идея первоначального неведения-незнания как импульса к процессу познания мира и его свободного претворения. Именно эта позиция позволила Розановой, например, провозгласить искусство “только в независимости и беспредельной свободе”.⁴⁰ В таком контексте антиканоничность может рассматриваться не как средство эпатажа, а как способ постижения мира – деятели русского авангарда видели свою главную задачу как раз в том, чтобы “взорвать” изнутри клише “идеала” и “красоты”, академические, символические и прочие схемы восприятия, обусловленного бременем “знания”, чтобы увеличить этим “территорию” искусства. Художник, расширяя границы искусства, вторгается в пространство зрителя. Несмотря на бесчисленные провоцирующие публику заявления о том, что “творя новые ценности мы не думаем о толпе”⁴¹ подобная модель воздействия немислима вне аудитории, и активным фактором здесь становится элемент насилия, который адаптируется авангардом: “Быть мастером значит быть насильником – это имя мы принимаем охотно. Только признав это вы поймете нас и нашу цель.”⁴² В этих словах

юного Ильи Зданевича еще очень силен акцент романтического противостояния “поэта” – “толпе”, но уже с новым оттенком: за этими словами стоит не только вызов буржуазной модели социального бытования и потребления искусства, но и готовность к активной интервенции. Риторика раннего авангарда не существует вне этого агрессивного жеста, агрессивного акта, но задачей его ставится не узурпация воли аудитории, не ставка на предсказуемый рефлекс, а прямой вызов, “битие по нервам привычки” (Крученых), провокация, которая должна привести к стимуляции сознания и к “освобождению” зрительского восприятия. Крученых так объясняет неизбежность и уникальную природу этого виртуального “эстетического” насилия, мало общего имеющего с насилием фактическим:

Не с целью дразнить читателя трещащей пустотой и надоедливим лаяньем, а изыскивая все новые способы изображения скрещивающихся путей, бросающих нас, искателей будущего, в трясины и пустоты, мы выбираем коварные пути, сбивающие с толку своей неожиданностью подъемов и спусков новичков. В искусстве может быть несоглас (диссонанс), но не должно быть грубости, цинизма и нахальства (что проповедают итальянские футуристы) – ибо нельзя войну и драку смешивать с творчеством.⁴³

Несмотря на агрессивность такого воздействия, а во многом – благодаря ему, взаимодействие с аудиторией в раннем авангарде уже с самого начала, с первых теоретических статей и провоцирующих диспутов авангарда, практически рассматривается как часть художественного процесса, и таким образом, роль самого зрителя приравнивается к со-творчеству. Так, Николай Кульбин в 1910 году выявляет три составные части в своей теории художественного творчества: психология художника, картины и зрителя. Таким образом, в выстроенной им модели, эти составные (которые он напрямую связывает и с идеологией искусства) охватывают три связанные между собой сферы, подчиненные, тем не менее, автономным законам: 1) сферу авторского сознания, включающую сам процесс работы над произведением – действие, волевое усилие автора; 2) произведение искусства “как таковое”, как конечный результат этой работы; 3) наконец, завершающий этап – процесс познания зрителем в созерцании конкретного произведения искусства изначального творческого импульса.⁴⁴ “Художник дает не изображение в точном смысле, он дает нечто, раздражающее творческое воображение зрителя,” утверждает Николай Кульбин, определяя для себя главную суть “художественной иллюзии” в своем трактате о психологии художника, и приходит к важнейшему заключению, что “зритель дополняет картину”.⁴⁵

Статьи Кульбина, которого многие современники полемически обвиняли в непоследовательности и дилетантизме, на деле послужили основанием к развитию теоретической базы раннего авангарда, и оказали значительное влияние на социальное бытование “нового” искусства, в частности, на формирование и организацию первого в России “официально” зарегистрированного в качестве “юридического лица” объединения авангардистов “Союз молодежи”. Эстетические и идеологические позиции “Союза молодежи” были сформулированы в статьях Розановой и Вальдемара Матвейса (Владимира Маркова), следующего поколения авангардистов. В ‘Основах Нового Творчества и причинах его непонимания’ Розанова выделяет не что иное как восприятие, интуитивное созерцание – “видение” – в качестве этапа, непосредственно предшествующего творчеству:

Чтобы отражать – надо воспринять. Чтобы воспринять – коснуться – видеть. Только Интуитивное начало вводит нас в Мир. И только Абстрактное начало – Расчет, как средство активного стремления к передаче мира, строит Картину.⁴⁶

Исходя из этого она определяет следующий “порядок в процессе творчества”: 1) интуитивное начало; 2) личное претворение видимого; 3) абстрактное творчество. Розанова далее настаивает на том, что эти начала “органически, а не механически спаяны”, и являют собою новую “творческую психологию”, провоцирующую новую систему взаимоотношений с публикой и критикой: “прежде всего для таких людей, если они не сделают попытки стать на требуемую точку зрения, искусство наших дней будет фатально непонятно”.⁴⁷

Согласно этой теории, “риглевская” категория “художественной воли” остается императивной в создании произведения искусства, но в то же время процесс *созерцания* приобретает исключительную роль необходимого “пролога” к действию. Таким образом, в раннем авангарде с его установкой на процесс, а не результат, традиционная пропасть между созерцанием и действием нивелируется, и созерцание приравнивается к действию,⁴⁸ что дает потенциальную возможность и зрителю, и критику стать со-участниками творческого процесса, получить в нем активную роль, ранее предназначенную исключительно автору. Такая “двусторонняя” динамика, размывающая преимущественно западноевропейскую субъектно-объектную модель взаимоотношений художника и зрителя, свойственна традиционным и примитивным культурам, в которых художественное творчество так или иначе связано с жизнью всего сообщества и не рассматривается в качестве товара потребления.⁴⁹ В авангарде этот фактор мотивирует отказ от потребительского отношения к искусству и подчинения искусства утилитарным нуждам зри-

теля или общества; критерий пользы в искусстве не снимается совершенно, но уходит на второй план. Теоретическая статья Ильи Зданевича о явлениях, регулирующих развитие искусства, отражает эту точку зрения:

Еще один вопрос – полезно ли воздействие искусства? Как да, так и нет. Искусство свободно, а раз так, то может культивировать любую эмоцию, как социально полезную так и социально вредную. [...] Но в нем много областей, которые вовсе нельзя рассматривать под углом пользы.⁵⁰

Таким образом, в раннем авангарде ответственность художника заключается в том, чтобы “без конца тревожить сон ленивых” (Розанова), “будить” творческое начало в зрителе, “бить по нервам привычки” (Крученых), “бросаться в толпу” (Раскрашиваемся).

Зритель, в свою очередь, наделяется ответственностью за “воспитание в себе” “сочувственного переживания” (Кульбин), отказ от комфортного потребительского “узнавания”, и отношения к искусству “как средству”: “Не каждый обладает дарованием, чтобы стать художником, но каждый может развить в себе сознательное отношение к созданным другими произведениям.”⁵¹ В подобной модели бытования искусства роль зрителя, со-творца становится критическим фактором:

Представление о красоте большей части публики, воспитанной лжехудожниками на копиях природы, покоится на понятиях “Знакомое”, “Понятное”. И вот, когда искусство на новых началах созданное, вышибает ее [публику] из косного, дремотного состояния раз навсегда установившихся взглядов, этот переход в иное состояние в ней, не подготовившей себя к нему развитием, рождает протест и вражду.⁵²

Этот “переход в иное состояние”, о котором пишет Ольга Розанова в уже упомянутой нами статье, осуществляется в авангарде посредством провокации публики. Для этого используются определенные художественные приемы: диссонанс, сдвиг, абсурд – или алогизм – являются отправными точками такой поэтики, в которой смещены границы эстетических учений модернизма. Все эти приемы направлены против привычного комфортного восприятия искусства, банализации, опошления, если угодно, любой сферы существования человека, бессознательной стереотипизации восприятия и привычки механических реакций, которая, по словам Шкловского, “съедает вещи, платье, мебель, жену и страх войны”: “Вещи, воспринятые несколько раз, начинают восприниматься узнаванием: вещь находится перед нами, мы знаем об этом, но мы ее не видим.”⁵³ Футуристический “сдвиг форм”, который Малевич

выделил в “прибавочный элемент” футуризма, можно обнаружить в том или ином качестве во всех жанрах и видах авангардной деятельности: это “затрудняющий” анти-канонический прием, вносящий элемент случайности, неожиданности, ошибки в художественную структуру произведения.⁵⁴

Поэтика зауми созвучна во многом принципу алогизма и в музыке,⁵⁵ и в живописи, так, как его сформулировал и записал в 1913 Малевич на обороте своего холста *Корова и скрипка*: “алогическое сопоставление [...] форм [...] как момент борьбы с логизмом, естественностью, мещанским смыслом и предрассудком.” Детализация и видимая иллюзорность в изображении вещи в соединении с кубофутуристической стилистикой “разрыва” и “сдвига” форм дает необходимый художнику диссонанс “алогизма”.⁵⁶ В таких композициях как, например, *Корова и скрипка* (1913), *Англичанин в Москве* (1914), или *Авиатор* (1914), внутри живописной конструкции существует некая умозрительная “картинка” в качестве составленного из разных, на первый взгляд случайных, предметов и фрагментов “заумного” ребуса-загадки, некой игры, предлагаемой зрителю.⁵⁷ Однако в ситуации этой игры, “выигрыша” – абсолютной разгадки, единственного правильного ответа – не существует, поскольку рациональной механике этот ребус не поддается. Связь этих деталей-предметов-персонажей, вырванных из привычного контекста и потому лишенных привычных связей по ассоциации и аналогии, лишенных привычного содержания, и открытых для любой интерпретации, – иррациональна, свободна, и непредсказуема. Именно в этой “перекодировке” предмета, вещи, поставленной в неожиданный контекст, и рождается элемент алогизма, абсурда, или, если угодно, остранения, особенно в том его аспекте, который Шкловский характеризует как “способ видеть вещи выведенными из их контекста”.⁵⁸ Предметы в этих конструкциях – подобно словам в заумной поэзии – могут аккумулировать всю шкалу значений – от бытовой детали до метафизического символа. Значение и смысл каждого из них подвижны, амбивалентны, они ускользают, меняются в зависимости от активно импровизируемого зрителем контекста, и именно это качество амбивалентности Крученых считал критическим компонентом зауми: “В заумном слове – всегда части разных слов (понятий, образов), дающих новый ‘заумный’ (не определенный точно) образ.”⁵⁹

В “остранненном” пространстве алогизма невозможно и не нужно объяснять необъяснимое, переводить подсознательное в сферу сознания и рациональной логики “узнавания”. Эта анти-телеологическая тенденция раннего авангарда, в частности, подразумевается в концепции “искусства для жизни и жизни для искусства”, жизни “как таковой” – без оправдания целью, “без почему”. Если позднее конструктивисты пытались “обработать” и организовать, подобно инженерному проекту,

“несоразмерность” жизни выверенным с помощью “циркуля, линейки и трафарета” условностям социальной утопии, то футуристы-бюджетляне непосредственно обращались к законам изменчивого движения материи и времени, отрицая концепцию “искусства как средства”:

Эстетические, утилитарные, идеологические (политические, пропагандистские) функции делают из искусства средство, и только беспредметное творчество способно в силу своей абстрагированности от “сутолки личной, семейственной и государственной жизни протоколов” отбросить эти функции.⁶⁰

5. Роль теории “монтажа аттракционов” в формировании идеологической модели авангарда двадцатых годов

В отличие от – как ни парадоксально это звучит – историзма Шкловского,⁶¹ Эйзенштейн векторно проецирует свою теорию в будущее, избегая упоминания имен предшественников и современников (в частности, Льва Кулешова и его работу в области монтажа), правда, мимолетно упоминая “изобразительные заготовки” Гросса, “элементы фотоиллюстраций” Родченко и “лирический эффект ряда сцен” Чаплина в качестве “наглядной” иллюстрации к своей теории и аналога *аттракциону* – но только “в формальном плане”.⁶² Текст Эйзенштейна носит гораздо более заметный манифестантный, тезисный характер, нежели пространное эссе Шкловского. Отличие этих двух текстов не только в очевидном на первый взгляд факте – Шкловский прежде всего филолог, исследователь, которому необходимо зафиксировать “объективность” своей генеральной теории для того чтобы провозгласить ее право на существование, а Эйзенштейн – художник, творец, заинтересованный в том, чтобы утвердить первенство и оригинальность своего “авторского патента”. Не стоит забывать, что оба они претендуют не только на “публикацию” нового приема, но и на создание универсальной новой теории, применимой к разным жанрам и видам искусств. Так, Эйзенштейн неоднократно сетовал на то, что критики сужали его теорию до “анализа специфически-единичной области” искусств, и не учитывали “основного и главного” в его поисках: “для всей совокупности разновидностей искусства должен существовать единый фонд закономерностей, из которого так же излучаются в разные области те специфические особенности, которыми сверкает каждое из искусств в отдельности”.⁶³ В этом он несомненно был прав, и его теория столь же актуальна в отношении литературы (конструктивистов и лефовцев, в первую очередь) и изобразительных искусств, сколь и в отношении театра и кинематографа. Эйзенштейн, как известно, опубликовал свою

статью-манифест ‘Монтаж аттракционов’ в третьем номере журнала *ЛЕФ* в 1923 году, в качестве теоретического обоснования постановки “политбуффонады” по комедии русского драматурга девятнадцатого века Александра Островского. Однако работа над этой теорией началась гораздо раньше, под воздействием не только “эффекта Кулешова” и политически акцентированных, смонтированных кинохроник Дзиги Вертова, но и во многом – грубовато-эффектных, останавливающих своим гротеском и ясных в своей простоте плакатах-“раскадровках” окон РОСТА Маяковского, и фотомонтажей Родченко, в которых реальность задокументированного политического или социального “факта” трансформировалась благодаря блистательной манипуляции художника, задающего тот или иной идеологический контекст. Теория “монтажа аттракционов” возникла под очевидным влиянием первых манифестов рабочей группы конструктивистов (Родченко, Ган, Степанова), во взаимном диалоге с Родченко и левовцами. Позднее Родченко, в свою очередь, в статье ‘Опровержение!’ (1928) в *Новом ЛЕФе* адаптирует основной принцип идеологического монтажа Эйзенштейна в своем выступлении против формальной эстетики “документации” факта:

ЛЕФ, как авангард коммунистической культуры, обязан показывать как и что нужно снимать.

Что снимать – знает каждый фотокружок, а как снимать – знают немногие.

[...] Проще говоря, мы должны найти, ищем и найдем новую (не бойтесь!) эстетику, подъем и пафос для выражения фотографией наших новых социальных фактов.

Снимок с вновь построенного завода для нас не есть просто снимок здания. Новый завод на снимке не простой факт, а факт гордости и радости индустриализации страны Советов, и это надо найти “как снять”.⁶⁴

В приеме монтажа аттракционов результат должен быть достигнут путем сложнейшего, “инженерного” расчета целесообразности и эффективности всех элементов в единстве “конструкции”, но при этом главной задачей автора была задача завуалировать, скрыть от зрителя все стадии этого процесса, и создать у публики иллюзию легкости и простоты. Конечный продукт возникал как бы “из воздуха”, подобно тому, как это происходит в цирковой магии, где все усилия исполнителя брошены на то, чтобы отвлечь зрителя от собственно процесса манипуляции, предпринятого автором. “Лозунгами эпохи,” – констатирует Лисицкий в своей статье ‘Наша книга’, – “становятся ‘аттракцион’ и ‘трюк’.”⁶⁵ Эта одержимость Эйзенштейна цирком, к которой мы еще вернемся, вдохновила многие постулаты его теории. Если Шкловский говорит об остранении как о феномене всегда присутствовавшем в

искусстве, Эйзенштейн выступает в роли чуть ли не фокусника, величайшего изобретателя, открывшего миру новейший “магический” секрет. Такая установка подчеркивает два важных момента: не только усиленную претензию на уникальность собственного авторства и новаторства, но и позиционирование своей теории как “практического” приема, активной методологии, руководства к действию. Эпистемологический элемент просто не интересует Эйзенштейна, который сознанием своим принадлежит новому этапу в развитии авангарда, этапу конструктивистов и производственников, когда искусство уже не рассматривается в качестве способа познания, а претворяется в инструментальный способ идеологического воздействия: отсюда новые отношения производителя (автора, идеолога)-потребителя (массы),⁶⁶ и новая лексика, в частности, вымывание слова “свобода”, столь характерного для манифестов раннего авангарда, и появление такого распространенного в двадцатые годы термина как “массы”, не встречавшегося в дискурсе предреволюционного авангарда. Например, в программе ЛЕФа, подписанной Асеевым, Арватовым, Бриком, Кушнером, Маяковским, Третьяковым и Чужаком, это звучит так: “Леф будет агитировать нашим искусством массы.”⁶⁷

Вальтер Беньямин, развертывая свой аргумент в защиту такого “массового” воздействия авангарда, говорит о феномене кинематографа (как наиболее “массового искусства”):

Массы – это матрица, из которой в настоящий момент всякое привычное отношение к произведениям искусства выходит перерожденным. Количество перешло в качество: очень значительное приращение массы участников привело к изменению способа участия. Не следует смущаться тем, что первоначально это участие предстает в несколько дискредитированном образе.⁶⁸

Этот фактор, по его мнению, заключается в подмене критерия “концентрации” критерием “развлечения”, и обеспечивает публике “оценивающую позицию” по отношению к искусству. Впрочем, он тут же оговаривает, что эта “оценивающая позиция в кино не требует внимания” зрителей, и ведет к явлению, которое Беньямин называет “рассеянным восприятием”. Такая аргументация следует логике бинарной системы: противопоставляя искусство “как развлечение” – искусству “как концентрации”, не учитывается наличие других возможных моделей, в частности, самой распространенной в советском авангарде модели искусства “как дидактического урока” (который может быть и развлекательным, и требовать определенной концентрации, но тем не менее никак не предполагает самостоятельной оценки материала со стороны аудитории).⁶⁹ Таким образом, “рассеянный” потребитель искусства под-

вергается опасности прямой манипуляции со стороны автора, следуя за нарративом заданных им идеологических установок.

В философском контексте Ортега-и-Гассета раскрывается эта сторона понятия “массы”: “Масса – всякий и каждый, кто ни в добре, ни в зле не мерит себя особой мерой, а ощущает таким же, “как и все”, и не только не удручен, но доволен собственной неотличимостью.”⁷⁰ “Собственная неотличимость” создает “человека массы”: идеальный объект манипуляции сознанием.

По свидетельству Эйзенштейна, в начале двадцатых, стремление “выразить каким-то новым путем, каким-то новым образом все то, что клокочет в коллективной груди молодого класса, впервые победно вышедшего на арену истории”,⁷¹ привело его к реализации “снайперского прицела” в новой методологии искусства, основанной на поиске “единицы измерения воздействия в искусстве”:

Упоение эпохой родит творение за творением, вопреки изгнанному термину “творчество”, замененному словом “работа”; назло “конструкции”, желающей своими костлявыми конечностями задушить “образ”; наперекор декларациям о смерти искусства!

[...] Обе задачи – и временное социальное использование, и подготавливаемая ликвидация искусства – требуют одного.

Требуют того, чтобы производить его как можно точнее, творчески экономнее (с “наименьшей затратой энергии” – сказали бы мы обиходным жаргоном тех лет), максимально математически выверенно, максимально безошибочно и конструктивно-строго в отношении раз выбранного “прицела” произведения.⁷²

Эйзенштейн принимает новый термин “работа” вместо “изгнанного термина ‘творчество’”, но наотрез не согласен отказаться от “образа”, понимая, что репрезентативный образ всегда останется сильнейшим средством художественной манипуляции. То, что визуальный образ (при непременном условии того, что он является в той или иной степени легко узнаваемым, “знакомым” зрителю) – а не выхолощенная абстракция конструкции – может легко адаптироваться в соответствии с любым “сочиненным” художником нарративом, и ассимилировать этот нарратив в глазах и сердце зрителя, придав ему весомость “увиденного своими глазами”, “узнанного”, документированного свидетельства, а по сути – фальшивую истинность, – было уже доказано “эффектом Кулешова”.⁷³ Такого рода “сработанный”, сконструированный с целью манипуляции сознанием и психологией зрителя образ становится, согласно теории Эйзенштейна, “аттракционом”, элементарной единицей материала, и одновременно единицей измерения воздействия в искусстве. Делая ставку на смонтированный образ-аттракцион, Эйзенштейн не отказывается и от конструкции – но не в качестве “кирпичика”, еди-

ницы материала, а в качестве структурирующего начала, “монтажа”, организующего материал с целью наивысшей его отдачи (быстрого и точно рассчитанного, почти “рефлексорного” воздействия на зрителя) с наименьшими творческими и производственными затратами. Хотя Эйзенштейн и провозглашает зрителя “основным материалом” театра – и думаю, простится нам такое обобщение – искусства в целом – самостоятельная роль зрителя в его теории сведена до минимума. Зритель, вернее, его сознание, будучи “материалом”, неизбежно становится главным объектом дидактики, “заранее обдуманного намерения”⁷⁴ и прямой манипуляции художника.⁷⁵ Ему уже никто не бросает “вызов”, с целью превратить в со-участника, и от него уже никто не ожидает “сочувственного понимания”, со-творчества, и самовоспитания; напротив, его – согласно лексике конструктивистских и левых манифестов – “обрабатывают”, “организуют”,⁷⁶ “агитируют”, воспитывают и “подчиняют”, и таким образом, в этой новой модели взаимодействия критерий свободного выбора, а следовательно, и ответственности зрителя в творческом процессе нивелируется. Автор здесь выступает с позиций авторитарного позиционирования в коммуникации.

Называя зрителя *материалом искусства*, Эйзенштейн тем самым делает следующий шаг к новой модели взаимодействия художника и зрителя, и декларирует инструментальную роль искусства, превращая его в идеологическое средство подчинения: личность, потребляющая и манипулируемая, делегирует свою свободу выбора – и ответственность – автору, а значит, лишается суверенности и трансформируется в человеческие “массы”.⁷⁷

В разработке своей теории и самого термина “монтажа аттракционов” Эйзенштейн, уже ретроспективно, подчеркивал свою роль и образование инженера, а именно научный, рациональный, позитивистский подход к “социальному использованию”, или утилизации искусства:

[...] собственно научным подход становится с того момента, когда область исследования приобретает единицу измерения.

Итак, в поиски за единицей измерения воздействия в искусстве!

Наука знает “ионы”, “электроны”, “нейтроны”.

Пусть у искусства будут – “аттракционы”!

В отличие от усложнения художественного языка, и как следствие эффекта “затрудненности” в теории остранения, здесь ставки другие: “упрощение”, экономия “снайперского выстрела”, – речь, похоже, идет именно об *узнавании*, причем узнавании мгновенном, так сказать, рефлексорном, наперекор формалистской категории *видения*. Интересной иллюстрацией этого различия, как мне кажется, может служить здесь

известный плакат Лисицкого *Клином красным бей белых* (1920), в котором художник использует абстрактные супрематические формы с целью проиллюстрировать политический лозунг дня. Стараясь добиться идеологического воздействия, сходного тому, которое Эйзенштейн позднее окрестил “монтажом аттракционов”, Лисицкий, как мне кажется, полностью провалил свою “политическую” задачу, получив в итоге – намеренно или нет – прямо противоположный эффект. Неожиданное применение геометрической абстракции в контексте политического нарратива сработало на первой, формальной, стадии – агрессивного жеста, определенного художественного “шока”, вызывающего удивление и останавливающего внимание зрителя. Но вот в функции идеологического воздействия этот прием не сработал, поскольку формальная абстракция, уж никак не способствующая ни рациональному, ни тем более “рефлекторному” “узнаванию” полностью нейтрализовала “заостренность” идеологического призыва, и напротив, абстрагировала, *отстранила* его, заставила *увидеть* и прочесть его в новом свете реализованной метафоры. То, что конструктивисты в литературе позднее обозначили как “максимальная эксплуатация темы”⁷⁸ в данном проекте не осуществилось. И другой пример – первые обложки журнала *ЛЕФ* (1923), выполненные Родченко, в которых “ударная” сила сообщения-воздействия при минимуме затрат реализована в совершенстве: в номере первом конструктивистский дизайн шрифта красных и черных блоков полностью подчинен усилению “звучания” самого сообщения, в частности, акцентированию слов “левого фронта”, то есть, очевидности его идеологической направленности; а во втором номере, фотомонтаж, объединивший легко узнаваемые иконические портреты и клише буржуазного мира, просто перечеркнут крест-накрест синим редакторским карандашом. Эта композиция могла бы служить прекрасной иллюстрацией к статье Эйзенштейна о монтаже аттракционов, опубликованной в следующем, третьем номере этого журнала:

Свободный монтаж произвольно выбранных, самостоятельных (также и вне данной композиции и сюжетной сценки действующих) воздействий (аттракционов), но с точной установкой на определенный конечный тематический эффект – монтаж аттракционов.⁷⁹

Впрочем, эту же функцию выполняет и обложка этого самого номера – еще один фотомонтаж Родченко, “разыгранный” на контрасте импотенции прошлого против блистательной силы новаторства – и острого пера – будущего. Композиция в ней построена как диагональ, на верхней точке которой находится аэроплан, из которого выпущено, как бомба, огромное самописное перо, готовое раздавить находящегося внизу

диагонали человека каменного века, пытающегося атаковать аэроплан примитивной стрелой.

Можно сказать, что если в раннем авангарде механика воздействия на аудиторию осуществляется через преодоление материала (собственно внутреннего языка и элементов искусства), процесса, в котором зритель со-участвует художнику, то в поздней модели авангарда это воздействие осуществляется через преодоление сознания, ведь материалом теперь провозглашается сознание зрителя, сознание аудитории. И если рассматривать искусство “как прием”, то трудно, на мой взгляд, не согласиться с тем, что прием аттракциона доминирует во всех авангардных жанрах двадцатых годов: начиная с лефовской “литературы факта” и фильмов Эйзенштейна и Вертова, и кончая производственным искусством, и конструктивистским плакатом и книжной продукцией.

В этой новой эстетике, сознательно поставленной на службу социальным целям, дидактическая и коммуникативная функции искусства выходят на первый план:

За время революции в нашем молодом поколении художников скопилась скрытая энергия, которая ждала только большого заказа от народа, чтобы выявить себя. Аудиторией была огромная масса, масса людей полуграмотных. Революция проделала у нас колоссальную просветительскую и пропагандистскую работу.⁸⁰

Тема взаимодействия артиста и его аудитории является главным аспектом теории “монтажа аттракционов”, но решается в ином, чисто утилитарном ключе:

Основным материалом театра выдвигается зритель; оформление зрителя в желаемой направленности (настроенности) – задача всякого утилитарного театра (агит, реклам, санпросвет и т. д.). Орудие обработки – все составные части театрального аппарата [...] во всей своей разнородности приведенные к одной единице – их наличие узаконивающей – к их аттракционности.⁸¹

И далее следует непосредственное определение манипулятивной сущности “аттракциона”:

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, в свою очередь в совокупности единственно обуславливающие возможность восприятия идейной стороны демонстрируемого – конечного идеологического вывода.⁸²

Искусство становится агитацией, пропагандой, отростком политической идеологии. Эйзенштейн далее подчеркивает, что “аттракцион ничего общего с трюком не имеет”,⁸³ так как трюк (или трик) “в терминологическом значении является, поскольку обозначает абсолютное и *в себе* законченное, прямой противоположностью аттракциона, базируемого исключительно на относительном – на реакции зрителя”.⁸⁴ Стоит обратить внимание на то, что Эйзенштейн здесь снова возвращается к “цирковой” терминологии, и я не случайно выбрала слово *манипуляция* для характеристики его модели воздействия: в цирковой лексике манипуляция признана основой иллюзионного искусства, и означает разработанную систему различных приемов, с целью отвлечь внимание зрителя от основного действия фокусника, которое должно остаться незамеченным, дабы не выдать зрителю секрет иллюзии. Главное в манипуляции – “отвлекающий маневр”, а решающим фактором являются не технические устройства, а ловкость и точность действий манипулятора (“снайперский выстрел”, если воспользоваться терминологией Эйзенштейна), которые должны были сделать зрителя частью грандиозной схемы-“капкана”, расставленной ему автором. За год до смерти, в 1947 году, Эйзенштейн пишет заметку ‘Магия искусства’, которая была впервые опубликована только в 2002, в которой ретроспективно суммирует свою теорию аттракциона:

Сама установка моя несла и несет в себе точный пережиток самого раннего обращения с предшественником искусства – ритуалом, а именно:

покорять – подвергая воздействию – подчинять себе, своей воле.

Там (и тогда) – природу и силы природы.

Здесь – психологию (и чувства) зрителя и, видоизменяя, покорять его идеологию – моей идеологии пропагандиста (моей идее, моей концепции, моему взгляду на явления).⁸⁵

Весьма показательно, что позднее, в 1943 году, Эйзенштейн сравнивает свою теорию с теорией Павлова, проводя между ними прямую параллель:

Сейчас, задним числом, ретроспективно, занятно отметить, до какой степени все это высказывание было в духе своего времени.

Особенно же тем, что оно шло к рефлексологии, поголовно владевшей тогда умами (и прельщавшей механической своей частью), с другого конца.

Если бы я больше знал о Павлове в то время, я назвал бы теорию монтажа аттракционов “теорией художественных раздражителей”.⁸⁶

Основной прием, основная методологическая механика его теории аттракциона, зиждется на этом принципе “художественных раздражителей”, которые точно рассчитаны и используются для закрепления и выработки определенных “рефлексов” у зрительской “массы”. В искусстве “художественный рефлекс” как красиво его ни называй, всегда будет ничем иным как той или иной “типовой моделью”, или “стереотипом восприятия”.⁸⁷

Можно сказать, что монтаж аттракционов построен был, в отличие от приема остранения, именно на узнавании, своего рода “зрительном рефлексе”, а не видении вещи. Миссия художника, уподобленного Павлову, состояла в том, чтобы выдавать “массе” эмоциональные команды-приказы, которые должны восприниматься точно и мгновенно (здесь нет места неопределенности зауми или абстракции). В подобной идеологической модели ставка на личностное восприятие и автономное сознание зрителя снимается, и суверенность индивидуальности каждого зрителя обесценивается и разрушается в понятии зрительской “массы”, которая, в свою очередь, часто и не подозревая того, принуждается к опосредованному “коллективному” восприятию и адаптации исподволь навязанных идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Я прибегаю к терминологии Вальтера Беньямина, которую он предложил в отношении пост-революционного русского искусства в своей статье ‘Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости’ (1936; В. Беньямин, *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*, под ред. Ю. А. Здороваго, Москва, 1996).

² Эта концепция была разработана Дмитрием Сарабьяновым в статье ‘К своеобразию живописи русского авангарда начала XX века. Тезисы’, в журнале: *Советское искусствознание*, 25, 1989, с. 105.

³ В этом отношении очень характерна позиция, высказанная Крученых в письме к Валерию Брюсову в 1913 году.

⁴ Лев Троцкий, ‘Формальная школа поэзии и марксизм’, в кн.: Л. Д. Троцкий, *Литература и революция*, Москва, 1991, с. 130.

⁵ Лев Троцкий, ‘Футуризм’, в кн.: Л. Д. Троцкий, *Литература и революция*, с. 7 (курсив мой – Н. Г.).

⁶

Революция, революционная ситуация понимаются в марксизме как единство двух этих признаков: это ситуация метафорического

сгущения, в которой любому становится окончательно ясно, что никакая частная проблема не может быть решена без разрешения всех проблем вообще.

(Славой Жижек, *Возвышенный объект идеологии*, Москва, 1999, с. 10)

7 Вл. Денисов, *Тезисы союза “Свобода искусству”*, 1917, ОР ГРМ.
8 Наум Габо, Антон Певзнер, *Реалистический манифест*, 5 августа 1920,
9 Москва.

В уже цитированной нами статье, Вальтер Беньямин противопоставляет разные модели взаимодействия искусства и жизни при фашизме и коммунизме как “эстетизацию политической жизни” (в Германии) и положительно оцененный им феномен “политизации искусства” (в Советской России).

Фашизм вполне последовательно приходит к эстетизации политической жизни. Насилию над массами, которые он в культе фюрера распластывает по земле, соответствует насилие над киноаппаратурой, которую он использует для создания культовых символов. [...] Вот что означает эстетизация политики, которую проводит фашизм. Коммунизм отвечает на это политизацией искусства.

10 Жак Рансьер, ‘Этический поворот в эстетике и политике’. *Критическая масса*, 2005, номер 2.

11 Илья Зданевич: “процесс двойного заражения: жизнь заражает искусство, а искусство жизнь”.

12 М. М. Бахтин. *Эстетика словесного творчества*, Москва, 1979, с. 369.

13 В книге *Формальный метод в литературоведении*, опубликованной под именем П. Н. Медведева в 1928 году, первая глава полностью посвящена науке об идеологиях. По мнению многих исследователей, основной текст и основная концепция этой книги принадлежат Бахтину, разработавшему концепцию “материальной эстетики”. Для нас здесь особенно важны два определения: “художественного произведения” и “идеологической среды”, которые представляются логическим продолжением статьи 1919 года.

Художественное произведение, как и всякий идеологический продукт, есть объект общения. [...] Аудитория поэта, читательская аудитория романа, аудитория концертного зала – все это особого типа коллективные организации, социологически своеобразные и чрезвычайно существенные. Вне этих своеобразных форм социального общения нет поэмы или оды, нет романа, нет симфонии. Определенные формы общения конститутивны для самих художественных произведений и их значимости.

(П. Н. Медведев, *Формальный метод в литературоведении*, Серия “Бахтин под маской”, книга 2, Москва, 1993, сс. 16-17)

Эта среда взаимодействия рассматривается в качестве “идеологической среды”, “среды сознания”, которая всегда дана “в живом диалектическом становлении”: “для каждого данного коллектива, в каждую данную эпоху его исторического развития эта среда является своеобразным единым конкретным целым, объединяя в живом и непосредственном синтезе и науку, и искусство, и мораль, и другие идеологии” (*Указ. соч.*, с. 20).

14 М. М. Бахтин, *Работы 1920-х годов*, Киев, 1994, с. 7.

15 Заметки М. М. Бахтина конца 1930-х или начала 1940-х гг. ‘К философским основам гуманитарных наук’, цит. по: М. М. Бахтин, *Эстетика словесного творчества*, Москва, 1979, сс. 409-410.

16 М. М. Бахтин, *Работы 1920-х годов*, с. 8.

17 “Поэт должен помнить, что в пошлой прозе жизни виновата его поэзия, а человек жизни пусть знает, что в бесплодности искусства виновата его нетребовательность и несерьезность его жизненных вопросов” (М. М. Бахтин, *Работы 1920-х годов*, с. 7).

18 Карло Гинзбург, ‘Остранение: предыстория одного литературного приема’, в журнале: *Новое Литературное Обозрение*, 80, 2006.

19 София Корниенко, Интервью с Жаком Рансьером, 17 ноября 2006, www.svobodanews.ru.

20 Николай Кульбин, ‘Психология художника’, ГРМ, ф. 134, 9.

21 В. Шкловский, ‘О теории прозы. 1982’, в кн.: В. Шкловский, *О теории прозы*, Москва, 1983, с. 340.

22 С. Третьяков, ‘Перспективы футуризма’ (1923), в кн.: *Литературные манифесты от символизма до наших дней*, Москва, 2000.

23 О связи теории Шкловского с поэтикой раннего авангарда, в частности зауми, см. у Бахтина: П. Н. Медведев, *Формальный метод в литературоведении*, сс. 65-69.

24 В. Шкловский, ‘Искусство как прием’, *О теории прозы*, с. 15.

25 “Этот отрицательный, нигилистический уклон формализма выражает общую тенденцию всякого нигилизма: не прибавить нечто к действительности, а, наоборот, убавить, обеднить, оскопить ее – и этим достигнуть нового и своеобразного впечатления от действительности” (П. Н. Медведев, *Указ. соч.*, с. 71).

26

Мне кажется, что остранение представляет собой эффективное средство противодействия тому риску, которому подвержены все мы: риску принять реальность (включая сюда и нас самих) за нечто самоочевидное, само собой разумеющееся. Антипозитивистический смысл этого замечания не требует комментариев. (Карло Гинзбург, *Указ. соч.*)

27 В. Шкловский, 'Искусство как прием', с. 20.

28

Как я пытался показать выше, интеллектуальная традиция, преломившаяся в прозе Толстого, может быть в логическом пределе сведена к поиску истинного причинного начала как противоядия от ложных представлений. Это тот самый поиск, который мы в чистой форме видели у Марка Аврелия. Описание крестьян как животных или дикарей (то, чем занимались соответственно Лабрюйер и Вольтер) – процедура, достаточно по сути близкая к описанию вкушаемых яств как “трупы рыбы, птицы или свиньи” (то, чем занимался Марк Аврелий). В рамках этой традиции остранение служит средством прорвать привычную наружность явлений, чтобы выйти к более глубокому пониманию реальности. Но задача, которую ставит Пруст, кажется в известном смысле противоположной вышеуказанным целям. Задача Пруста – сохранить свежесть наружной оболочки явлений, защитить эту оболочку от вторжения идей, изобразить вещи, обращаясь к сфере восприятия, еще не зараженной никакими причинными объяснениями. [...] В обоих случаях перед нами попытка изобразить вещи как увиденные впервые. Но две эти попытки ведут к весьма различным результатам: в первом случае – к моральной и социальной критике, во втором – к импрессионистической непосредственности. (Карло Гинзбург, *Указ. соч.*)

29

Союз молодежи.

30

В. Шкловский, 'Искусство как прием', с. 13.

31

У меня было слово “остранение”.

Эйхенбаум сказал: от чего отстранение, я бы дал слово опрощение.

[...] Так вот опрощаться не надо.

Нужно видеть то, что жизнь не увидела.

(В. Шкловский, 'О теории прозы. 1982', с. 234)

32

См. Сергей Кудрявцев.

33

В. Шкловский, 'Искусство как прием', с. 25.

34

Крученых, 'Слово шире смысла?' (Алексей Крученых, *К истории русского футуризма*, Москва, 2006).

35

Наконец, появилась сильная тенденция к созданию нового, специально поэтического языка; во главе этой школы, как известно, стал Велимир Хлебников. Таким образом, мы приходим к определению поэзии, как речи заторможенной, кривой. Поэтическая речь – речь-построение.

(В. Шкловский, 'Искусство как прием', с. 25)

36 О. Чичагова, 'Конструктивизм', в кн.: *Литературные манифесты*, с. 358.

37 Вальтер Беньямин, *Указ. соч.*

38 В. Шкловский, сс. 13-14. Ср.:

Русские читатели привыкли к оскопленным словам, и уже видят в них алгебраические знаки решающие механическую задачу мыслишек, между тем все живое, надсознательное в слове, все, что связывает его с родниками, истоками бытия – не замечается. Искусство же может иметь дело лишь с живым, до покойников ему нет заботы!" (Крученых, 'Слово шире смысла', с. 25)

39 В. Шкловский, с. 23.

40 О. Розанова.

41 Илья Зданевич, 'Раскраска лица', ОР ГРМ. Доклад. 1914.

42 И. Зданевич, 'Раскраска лица', сс. 177, 26.

43 С. 36.

44 Н. Кульбин, 'Психология художника'.

45 Н. Кульбин, 'Психология художника', л. 10.

46 С. 189.

47 Сс. 191, 192; это соответствует и позиции Гончаровой, хотя публичная полемика.

48 Гуро.

49 Видеть в искусстве большее, чем его потребительскую, рыночную ценность, установившуюся в позитивистском и утилитаристском мышлении, поэтому надо обращаться к древним культурам, где роль искусства была по сути частью общественной жизни:

[...] в наших же интересах восстановить те утраченные отношения между зрителем и художником, которые существовали когда-то и которые существуют еще и поныне у некоторых народов, имеющих очень высокую степень развития искусств, как, например, у японцев, китайцев, персов, абиссинцев и т. д. (Шевченко. 'Принципы кубизма и других течений живописи всех времен и народов')

50 С. 74, ф. 177, 12, 'Развитие искусства'.

51 В. Денисов (*Тезисы*, 1917, фонд 177, 154, л. 1-3) и Гончарова.

52 *Основы*.

53 В. Шкловский, 'Искусство как прием', с. 15.

54 Именно этот футуристический прием, как мне кажется, подразумевал Шкловский, рассуждая о "нарушениях" художественного ритма:

В искусстве есть "ордер", но ни одна колонна греческого храма не выполняет точно ордера, и художественный ритм состоит в

ритме прозаическом – нарушенном; попытки систематизировать эти нарушения уже предпринимались. [...] Можно думать, что систематизация эта не удастся; в самом деле, ведь вопрос идет не об осложненном ритме, а о нарушении ритма и притом таком, которое не может быть предугадано; если это нарушение войдет в канон, то оно потеряет свою силу затрудняющего приема. (с. 25)

55 Прокофьев, Стравинский:

В музыке система алогизмов проявила себя достаточно многообразно – и как деформация модели с помощью сдвига, и как более широко понимаемая эстетика неожиданностей.
(Т. Левая, *Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи*, Москва, 1991, с. 156)

56 “Все эти виды времени вещей и их анатомия [...] стали важнее сути и были взяты интуицией как средство для постройки картины, причем конструировались эти средства так, чтобы неожиданность встречи двух анатомических строений дала бы диссонанс наибольшей силы напряжения”, – писал Малевич о роли вещи в кубофутуризме.

57 Шемшурину:

Загадка [...] Читатель любопытен прежде всего и уверен, что заумное что-то значит, т.е. имеет некоторый логический смысл. Так что читателя как бы ловят на червяка – загадку, тайну [...] Сказать: *люблю* – это связывает и очень определенно, а человек никогда не хочет этого. Он скрытен, он жаден, он тайнотворец. И вот ищется вместо *люблю* другое равное и пожалуй сугубое – это и будет: ле фанте чиол или раз фаз чаз [...] хо бо ро мо-чо-ро = и мрачность, и нуль, и новое искусство! Намеренно ли художник укрывается в душе зауми – не знаю.
(с. 56; прим. Крученых о загадке, и не будем забывать определение Шкловского – каждая загадка на принципе остранения)

Но остранение не только прием эротической загадки – 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 нем не применяющимися. (с. 21)

58 В. Шкловский, ‘О теории прозы. 1982’, с. 19.

59 А. Крученых, ‘Откуда и как пошли заумники’, в кн.: Алексей Крученых, *К истории русского футуризма*, Москва, 2006, с. 303.

60 Малевич в ‘Футуризме’ (с. 66).

61 В гораздо более сложном, чем это подчас кажется, вопросе о “вне-историзме” или “историзме” формализма, в частности, теории Шклов-

ского, мне представляется наиболее убедительной аргументация историка Карло Гинзбурга:

Современная городская жизнь сопровождается колоссальным ростом нагрузок на наше чувственное восприятие. Этот феномен находится в центре экспериментов литературного и художественного авангарда на протяжении XX века. Но, как неоднократно подчеркивалось, этот же феномен приводит и к оскудению наших переживаний в качественном плане. Именно этот процесс автоматизации нашего восприятия, отмеченный Шкловским, и составлял исторический контекст его концепции искусства как приема – концепции, предлагающей, казалось бы, внеисторическое определение искусства, никак не ограниченное хронологически. (Карло Гинзбург, *Указ. соч.*)

62

Аттракцион в формальном плане я устанавливаю как самостоятельный и первичный элемент конструкции спектакля – молекулярную (то есть составную) единицу действенности театра и театра вообще. В полной аналогии – “изобразительная заготовка” Гросса или элементы фотоиллюстраций Родченко. (с. 47)

63

С. М. Эйзенштейн, ‘С заранее обдуманым намерением (“Монтаж аттракционов”)', в кн.: С. М. Эйзенштейн, *Метод*, т. 1, Москва, 2002, с. 60.

64

Цит. по: А. Родченко, *Опыты для будущего. Дневники, статьи, письма, записки*, Москва, 1996, с. 200.

65

Эль Лисицкий, ‘Наша книга’, в журнале: *Техническая эстетика и промышленный дизайн*, 2006, с. 4.

66

И если программой максимум футуристов является растворение искусства в жизни, сознательная реорганизация языка применительно новым формам бытия, драка за эмоциональный тренаж психики производителя-потребителя, то программой минимум футуристов-речевиков является постановка своего языкового мастерства на службу практическим задачам дня. (С. Третьяков, ‘Перспективы футуризма’, с. 389)

67

Программа ‘За что борется Леф?’, в кн.: *Литературные манифесты от символизма до наших дней*, Москва, 2000, с. 377.

68

Вальтер Беньямин, *Указ.соч.*

69

Вальтер Беньямин, *Указ.соч.*

70

Общество всегда было подвижным единством меньшинства и массы. Меньшинство – совокупность лиц, выделенных особо; масса – не выделенных ничем. Речь, следовательно, идет не

только и не столько о “рабочей массе”. Масса – это средний человек. Таким образом, чисто количественное определение – “многие” – переходит в качественное. Это совместное качество, ничейное и отчуждаемое, это человек в той мере, в какой он не отличается от остальных и повторяет общий тип. Какой смысл в этом переводе количества в качество? Простейший – так понятнее происхождение массы. До банальности очевидно, что стихийный рост ее предполагает совпадение целей, мыслей, образа жизни.

(Ортега-и-Гассет, *Восстание масс*; см. также: Кара-Мурза, *Манипуляция сознанием*)

71 С. М. Эйзенштейн, ‘С заранее обдуманном намерением (“Монтаж аттракционов”)’ , с. 56.

72 Там же.

73

Я чередовал один и тот же кадр – крупный план актера Мозжухина – с различными другими кадрами (тарелкой супа, девушкой, детским гробиком и т. д.) В монтажной взаимосвязи эти кадры приобретали разный смысл. Переживания человека на экране становились различными. Из двух кадров возникало новое понятие, новый образ, не заключенный в них – рожденное третье. Открытие ошеломило меня. Я убедился в величайшей силе монтажа.

74 С. М. Эйзенштейн, ‘С заранее обдуманном намерением (“Монтаж аттракционов”)’.

75 С. М. Эйзенштейн, “Искусство всегда рисовалось в виде ‘одного из средств насилия’ – всегда как орудие (оружие) преобразования мира через обработку сознания людей” (с. 47).

76 Изначальный тезис конструктивистов, манифест первой рабочей группы конструктивистов ‘Кто мы’ (1922), подписанный Родченко, Ганом и Степановой:

Вчера художники
Сегодня КОНСТРУКТОРА
1. ОБРАБОТАЛИ
человека
2. ОРГАНИЗОВЫВАЕМ
технику
1. ОТКРЫЛИ
2. АГИТИРУЕМ
3. ОЧИЩАЕМ
4. ВЛИВАЕМСЯ
(Родченко, с. 127)

-
- 77 Циничное признание у Маяковского всей механики искусства ма-
нипуляции: Мы обыватели, нас обувайте вы, и мы уже за вашу власть
(поэма 'Хорошо'; 1927).
- 78 *Декларация литературного центра конструктивистов*, с. 365.
- 79 С. М. Эйзенштейн, 'С заранее обдуманым намерением ("Монтаж ат-
тракционных")', с. 58.
- 80 Эль Лисицкий, 'Наша книга'.
- 81 С. М. Эйзенштейн, 'С заранее обдуманым намерением ("Монтаж ат-
тракционных")', с. 57.
- 82 Там же.
- 83 Там же, с. 58.
- 84 Там же.
- 85 С. М. Эйзенштейн, 'Магия искусства', *Метод*, т. 1, Москва, 2002, сс. 46-
47.
- 86 *Указ. соч.*, с. 59.
- 87 Кудрявцев.