

А.В. Леденев

Эстетика и художественная практика футуризма

Футуризм, как и символизм, был интернациональным литературным явлением (название течения образовано от лат. *futurum* — будущее). Это самое крайнее по эстетическому радикализму течение практически одновременно развивалось в Италии и России. Русский футуризм возник независимо от итальянского на рубеже 1900–1910-х и впервые публично заявил о себе в 1910 году, когда вышел в свет первый футуристический сборник «Садок судей» (авторами сборника были Д. Бурлюк, В. Хлебников и В. Каменский). Именно эти поэты, вместе с В. Маяковским и А. Крученых, вскоре составили наиболее крупную и влиятельную футуристическую группировку — кубофутуристов, или поэтов «Гилеи» (Гилея — древнегреческое название территории Таврической губернии, где отец Д. Бурлюка был управляющим имения и куда в 1911 году приезжала группа кубофутуристов). Помимо «Гилеи» футуризм был представлен тремя другими группировками — эгофутуризмом (И. Северянин, И. Игнатъев, К. Олимпов, В. Гнедов и др.), группой «Мезонин поэзии» (В. Шершеневич, Хрисанф, Р. Ивнев и др.), объединением «Центрифуга» (Б. Пастернак, Н. Асеев, С. Бобров, К. Большаков и др.). Подобно другим модернистским течениям футуризм был неоднороден. Наибольшей последовательностью и бескомпромиссностью в футуристическом движении отличались кубофутуристы. Социально-психологическую опору нового течения составили настроения новых для России социальных слоев — радикального студенчества, люмпен-пролетариата, вообще людей городской улицы. Из всех течений модернизма футуризм выделяется именно определенностью своего социального лица.

Генетически литературный футуризм теснейшим образом связан с авангардными художественными группировками 1910-х годов — прежде всего с художниками групп «Бубновый валет», «Ослиный хвост», «Союз молодежи». В той или иной мере поэты-футуристы совмещали свою литературную практику с занятиями живописью: живописцами были и братья Бурлюки, и Е. Гуро, и А. Крученых, и В. Маяковский. И наоборот, добившиеся мировой славы как художники К. Малевич и В. Кандинский на первых порах участвовали в футуристических альманахах и в качестве «речетворцев». Теснейшая связь поэтической стилистики футуристов с технологическими навыками живописи проявилась с первых шагов литературного футуризма: вслед за авангардистами-живописцами поэты «Гилеи» обращаются к формам художественного примитива, стремятся к утилитарной «полезности» своего искусства и в то же время пытаются освободить слово от внелитературных задач, сосредотачиваясь на экспериментах с формой.

Идеологически футуризм соприроден раскольничеству, протестантизму в искусстве. Социальные корни художественной агрессивности футуристов — анархический бунт против существующих социальных условий и готовность пойти до конца в разрушении существующих порядков. Не имея сколько-нибудь ясной политической или социальной программы, футуризм в качестве эстетической программы выдвигает утопическую мечту о рождении сверхискусства, способного преобразить мир. Художник В. Татлин всерьез конструирует крылья для человека, К. Малевич разрабатывает проекты городов-спутников, курсирующих по земной орбите. Мироздание воспринимается как аналог сценической площадки. Грядущая революция желанна именно потому, что воспринимается как массовое художественное действо, вовлекающее в игру весь мир.

Футуризм претендует никак не меньше чем на вселенскую миссию; по глобализму притязаний он несопоставим ни с одним из художественных течений прошлого и будущего. Характерный штрих: после Февральской революции 1917 года футуристы и близкие к ним художники авангарда образуют воображаемое «Правительство Земного Шара»;

от имени «Председателей Земного Шара» В. Хлебников посылает письма и телеграммы Временному правительству с требованиями отставки. И это вовсе не проявление склонности к юмору, как, впрочем, и не психопатологическая мания величия: это следствие убежденности в том, что весь мир пронизан искусством. Из этого же убеждения — тяга футуристов к массовым театрализованным акциям, раскраска лба и ладоней, культивирование эстетического «безумства». Футуризм как явление выходил за рамки собственно литературы: он воплощался с максимальной силой в самом поведении участников течения.

Программой жизненного поведения футуристов становится сознательный эпатаж обывателя. Футуризм, как любое авангардное художественное явление, более всего страшился равнодушия. Поэтому необходимым условием его существования становится атмосфера литературного скандала. Подобно тому, как роль короля разыгрывается в жизни и на сцене его окружением, футуризм не может состояться вне своеобразного социального обряда освистывания и осмеяния. Важнейшая для футуристов реакция на их искусство — даже не осмысление литературного текста, а подчеркнуто агрессивное неприятие, протест в как можно более резких формах. Такая реакция со стороны публики и провоцируется нарочитым юродством в поведении футуристов. Складывается своего рода репертуар эпатирования: хлесткие названия («Чукурюк» — для картины; «Дохлая луна» — для сборника произведений; «Идите к черту!» — для литературного манифеста); уничижительные отзывы о предшествующей культурной традиции и о современном искусстве. Презрение к Горькому, Андрееву, Брюсову, Блоку выражается в «Пощечине общественному вкусу» так:

«С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество!»

Оценка Д. Бурлюком выдающихся художников-современников звучит еще более оскорбительно:

«Серов и Репин — арбузные корки, плавающие в помойной лохани».

Внешнее оформление выступлений вызывающее — удары гонга, отмечающие начало и конец выступления, деревянная ложка в петлице Малевича, желтая кофта Маяковского, диванная подушка на шнуре через шею у Крученых, лорнет Бурлюка и т. д.). Емкую итоговую характеристику жизненному поведению футуристов дал в своих мемуарах Б. Лившиц:

«Звание безумца из метафоры постепенно превратилось в постоянную графу бюджетянского паспорта».

Главная цель футуристического творчества — побуждение к действию. Поэтому в их практике акцент заметно смещается с конечного результата на сам бесконечный процесс творчества. Особенно интересно в этой связи отсутствие конечных редакций литературных текстов у самого талантливого футуриста — Хлебникова: отбрасывая и даже намеренно теряя листок с написанным стихотворением, Хлебников тут же мог приняться за новую вариацию на ту же тему.

В формально-стилевом отношении поэтика футуризма — это поэтика «сдвига», канон «сдвинутой конструкции». Методически эффективнее можно объяснить этот фундаментальный принцип литературного футуризма на примере кубофутуристической живописи. Живописные традиции прошлого основывались на той или иной композиционной точке отсчета. Европейская «прямая перспектива» заканчивается так называемой точкой схода; иной принцип — принцип «обратной перспективы» — использовали создатели византийской иконы, персидской миниатюры, японской гравюры; здесь роль композиционной опоры играет «точка исхода». Художники-кубофутуристы принципиально отказываются от какой бы то ни было единой точки зрения, соединяя на своем полотне самые разные проекции — изображаемый или воображаемый объект может быть представлен одновременно видом сбоку, сзади, сверху и т. д. Принцип линейного или плоскостного сдвига

поддерживается в полотнах кубофутуристов сходным отношением к цветовому спектру, использованием цветовых смещений. Во всем, что касается формальных особенностей творчества, происходит отказ от точки отсчета и воцаряется сплошная относительность. И это еще одно проявление общей для культуры начала XX века переоценки ценностей, утраты цельного восприятия мира, утраты Бога.

В литературных текстах широко практикуются лексические, синтаксические и смысловые смещения. Лексическое обновление связано с депоэтизацией поэтического языка, введением грубых образов, вульгаризмов. Причем дело не просто в преодолении лексических запретов и использовании табуированной лексики: ощущение сознательного смещения возникает потому, что снижающие образы или вульгаризмы используются там, где традиция диктует возвышенно-романтическую стилистику. Читательское ожидание резко нарушается, исчезает граница между «низким» и «высоким». Поток снижающих образов — обычная примета стихотворения Д. Бурлюка, для которого «звезды — черви, пьяные туманом», «поэзия — истрепанная девка, а красота — кощунственная дрянь». Слово лишается ореола сакраментальности, опредмечивается, его можно дробить, переиначивать, создавать новые комбинации лексических элементов. Отсюда широко распространены в футуризме эксперименты по созданию «заумного языка», состоящего из звуков, каждый из которых обладает собственной семантикой: например, самый радикальный «заумник» Крученых предлагает взамен якобы затасканного слова «лилия» слово «еуы», сияющее, как ему кажется, первоначальной чистотой. Новое отношение к слову как к конструктивному материалу приводит к активному созданию неологизмов и непривычных словосочетаний (это свойственно Хлебникову, Маяковскому).

Синтаксические смещения проявляются в отказе от знаков препинания, введении «телеграфного» синтаксиса (без предлогов), использования математических и музыкальных знаков. Гораздо большее, чем прежде, значение придается визуальному воздействию текста. Отсюда разнообразные эксперименты с тем или иным расположением слов, стихотворных строчек, использование разноцветных шрифтов (частные проявления «визуализации» стиха — «лесенка» Маяковского, использование Бурлюком особых шрифтов для выделения отдельных эпитетов, внутренних рифм, важнейших слов).

Установка на смысловое смещение заметна в нарочитой нестыковке соседних строф, стремлении «вывернуть» смысл, подставляя на место подразумеваемого слова — нечто, противостоящее ему по смыслу («Мне нравится беременный мужчина», — шокирует слушателя Бурлюк); часто смысловой сдвиг достигается приемом реализованной метафоры, когда иносказание прочитывается буквально (это одно из любимых средств Маяковского — вспомним хотя бы хорошо известное стихотворение «Прозаседавшиеся»).

Новые эстетические возможности апробируются футуристами в связи с переориентацией с читаемого на произносимый текст. Поэзия, согласно их представлениям, должна вырваться из темницы книги и звучать на площадях. С этим связаны поиски новых ритмов, использование гораздо более причудливых, чем прежде, рифм¹; форсированная инструментовка. С выходом поэзии на площадь связана и жанровая перестройка поэзии у футуристов: заметное место в их творчестве начинает занимать лубочная поэзия, частушки, поэтическая реклама и т. п. Обращение к художественному примитиву — проявление общей антииерархичности, эстетического бунтарства футуристов.

Что же нового принес в поэзию «серебряного века» футуризм? Во-первых, это новый тип лирического героя, выражающего не индивидуальную, а массовую психологию, настроения человека улицы. Возникшая как реакция на элитарность предшествующих течений, эта тенденция в перспективе могла привести к примитивизации и де-

¹ Замечательное явление в русской поэзии — панторифма Маяковского:

Седеет к октябрю сова, —
Се деют когти Брюсова.

интеллектуализации поэзии. Во-вторых, новизна лирического героя приводит к радикальному обновлению средств лирического самовыражения: эксплуатируются новые жанры, используется новая лексика, новый образный ряд. В-третьих, серьезнейшие последствия для русской поэзии имела переориентация с читаемого текста на текст произносимый и слышимый, породившая новые поиски в области ритмики, рифмовки, инструментовки.

Наконец, наиболее глубокие для культуры последствия имела принципиальная установка футуризма на эстетическую конфронтацию как способ существования в искусстве: акцент на разрушение культурных традиций, провокация собственного неприятия в отношениях с публикой. Такая позиция была эстетической реакцией на существование в разомкнутом, трагически раздробленном, лишенном прочной опоры мире. Ближайшие последствия футуристического штурма были во многом негативными: в сознание публики внедрялись разрушительные импульсы, дискредитировались культурные ценности, утверждался культ анархической силы, агрессивной первобытности. Именно футуристы придали претензиям личности на самоценность глобально-космический характер.

Однако в более долговременной перспективе авангардизм футуристов обладал культуросозидательными импульсами. Дело в том, что, разрушая прежние эстетические представления, футуризм заставлял искусство с небывалой доселе остротой поставить вопрос о собственных границах. Футуризм оказался эвристически продуктивен, потому что заставил переживать искусство как проблему; искусство авангарда в XX века изменило отношение к проблеме понятности-непонятности в культуре: стало нарастать осознание того, что непонимание или неполное понимание в искусстве не менее важно и нужно, чем понимание. Само восприятие искусства в этой связи меняет ценностный статус: оно осознается как труд, как сотворчество, поднимаясь от уровня пассивного потребления до уровня бытийно-мировоззренческого, экзистенциального.