

8. Ойзерман Т.И. *Философия как единство научного и вненаучного знания // Разум и экзистенция*. М., 1999. С.39-40.
9. Чанышев А.Н. *Философия древнего мира*. М., 1999. С.25.

Юрков С.Е.

(научный консультант В.В.Прозерский)

**«ЭСТЕТИЗМ НАИЗНАНКУ»:
РУССКИЙ ФУТУРИЗМ НАЧАЛА XX В.**

Первые десятилетия XX в. ознаменовались выходом на арену художественной культуры целой плеяды новых течений и направлений (лучизм, абстракционизм, «алогические картины», супрематизм, поэзия «заумного стиха» и др.), ряд из которых вскоре объединяется под общим названием «футуризм». В его рамках создаются кружки, группы и общества, формируются новые эстетические концепции. Для футуризма, как и для всего авангарда в целом, характерным стал пафос вызова, борьбы, сопротивление витавшей в воздухе идее о смерти искусства.

В противовес неопримитивизму, возвратившемуся к «органическому», «природному» хаосу как принципу творчества (например, группа художников «Бубновый валет»), футуризм сделал ставку на освоение и использование того, что для сознания культуры начала века выступило в форме «хаоса» нового, урбанистического по своей сущности. Причислявший себя к среде футуристов К. Малевич заявлял: «Футуризм как мироощущение, выражаясь в динамике..., считался урбанистическим искусством.... Содержанием футуризма был мир стали-электромоторный» [1]. Стратегия футуризма – принятие технизации и урбанизации, овладение ранее считавшимися внехудожественными фактами городской культуры, которые способны выступать знаками передовой научно-технической и индустриальной мысли. В. Маяковский в речи, произнесенной на диспуте 24 января 1914 г. в городе Николаеве, следующим образом выразил мировоззрение футуристов: «Весь современный культурный мир обращается в огромный исполинский город. Город заменяет и

природу и стихию. Город сам становится стихией, в недрах которой рождается новый городской человек. Телефоны, аэропланы, экспрессы, лифты, ротационные машины, тротуары, фабричные трубы, каменные громады домов, копоть и дым – вот элементы красоты в новой городской природе... Поэзия должна соответствовать новым элементам психики современного города» [2].

Первичной задачей русских футуристов в деле освоения нового хаоса стала попытка его разложения на структурные компоненты, знаки. Отсюда – характерный для начального периода футуризма упор на деструкцию, фрагментирование, и только со второго периода (начавшегося с Первой мировой войной) делается доминирующим комбинирование, работа со знаками. Ориентация на «слияние» с хаосом соединялась с установкой на отрешение от прошлых художественных традиций, канонов классики. Креативная сторона первого футуристического этапа претворялась в практику посредством углубления в сущность знаков и элементов. Аристотелевский принцип «подражания» (фигуративности, повествовательности) сменяется платоновским стремлением постичь саму «идею», первоисток объекта. Главной целью представляется демонстрация мира в его «основах» и «сущностях», а не во внешне локализуемой видимости.

Термин «футуризм», ставший синонимом понятия «современное искусство», был заимствован отечественными авангардистами из итальянского языка. Двадцатого февраля 1909 г. парижская «Фигаро» опубликовала написанный итальянским поэтом Ф.Т. Маринетти «Манифест» футуризма, где провозглашалось торжество науки и техники, скорости, электричества, борьба с природой. В отношении «новой поэзии» выдвигался принцип пользования «словом на свободе», т.е. словом, освобожденным от правил синтаксиса и морфологии, а в отношении живописи – показ изображаемого предмета одновременно в нескольких фазах состояния. «Манифест» был перепечатан российскими газетами и ряд из них усмотрели в нем «интересное движение» [3].

Приняв иностранный термин, русские футуристы сразу же поспешили объявить себя в остальном полностью независимыми от Запада (понятие «искусство будущего», эквивалентное по смыслу «футуризму», было в обиходе русского художественного языка еще за год до выхода в свет «Манифеста»). В самом деле, отечественный авангард явил собой совершенно оригинальное течение, более смело

пересматривающее основания творчества и революционизирующее искусство, превосходя в своем радикализме и новаторстве консервативную Европу. Его теоретическую платформу можно воссоздать на основании выступлений ведущих представителей футуризма. За день до премьеры пьесы «Победа над солнцем» художники М. Матюшин и К. Малевич в интервью московской газете «Вечерние известия» (2 декабря 1913 г., статья «Как футуристы дурачат публику») поясняли замысел спектакля и попутно концептуальную линию футуризма: «Мир практической и научной мыслью упорядочен и размежеван между отдельными вещами и предметами. Существуют в сознании людей и определенные, установленные человеческой мыслью связи между ними. Футуристы хотят освободиться от этих связей, мыслимых в нем. Мир они хотят превратить в хаос, установленные ценности разнести на куски и из этих кусков творить новые ценности» [4]. Цель футуризма виделась в том, чтобы «утверждать новое искусство, пробуждать его независимость от общества в художниках, восстанавливать право независимого искусства». Борьба за новые формы предполагалась только при полном отказе от «святыни искусства прошлого»; следование логике и эстетическому запросу общества расценивалось как «преступление».

Достижение «освобождения», независимости творца от диктата общественного вкуса, как показывают приведенные примеры, планировалось осуществить за счет противопоставления деятелей нового искусства массе его возможных потребителей, что фактически культивировало состояние отчужденности, даже враждебности в отношении к публике и критикам – традиционалистам. В результате между футуристами и потенциальной зрительской массой довольно быстро сформировалось «поле напряжения», подогревающее и творческий запал самих художников, и футуристическую рефлексию «отрицания». Публика для представителей нового искусства превращалась в своеобразный объект творчества, потребный не менее, чем кисть и краски или перо и бумага. Со всей очевидностью подобная тенденция выявилась на примере К. Малевича, отказавшегося в 1919 г. от занятий живописью ради возможности непосредственного воспитания нового зрительского сознания, или А. Родченко, также в 1921 г. отрекшегося от искусства с целью создания «масштабного идеологического проекта».

Дистанцирование от общественности вовсе не означало

равнодушия к ней. Напротив, тем самым четче означивалась позиция футуриста как «пророка» и «спасителя», выводящего человечество из беспутья на новую тропу. В этом аспекте не менее важной и актуальной представлялась задача создания обновленного человека и всего социума. М. Матюшин, увлекавшийся мистикой, планировал радикальное биологическое творчество в направлении разработки облика «расширенного» вида «*homo sapiens*», имеющего зрительные центры в подошвах ног и на затылке, а А. Филонов, под влиянием философии Н. Федорова, был захвачен мыслью о достижении всеобщего бессмертия и воскрешении умерших. Разумеется, все это оставалось утопией, отдаленным проектом, в то время как действительность пока требовала и допускала реализацию решения первоочередной задачи «освобождения» от традиций и борьбы с ними.

Путь, ведущий к «освобождению», предполагал эпатаж, кардинальную творческую новацию, разбивающую классическую норму художественного восприятия, привычную для зрителя. По свидетельству Малевича, русский футуризм вообрал в себя в смешении все формы, которые вызывали раздражение в обществе того времени [5]. Поэт – футурист Д. Бурлюк выразил свою общность с группой М. Ларионова («Бубновый валет») тем, что «мы аннулируем все классическое – эстетизм наизнанку! Никаких Елен Прекрасных, никаких хрусталей и ананасов! Мы провозглашаем всякую «пакость» – паклю, помет цыплячий, гнилую капусту, а если стекло, то толченое и со щебенкой» [6]. В начале 1920-х гг. поэт Крученых вместе с Терентьевым разрабатывают эстетику «гниения» или «анальную» эстетику...

Необходимо подчеркнуть, что эпатаж публики, так же как и антитрадиционализм и «заумь» футуристических творений, не был самоцелью нового искусства, но стихийно оказывался в этой функции. Подобно прочим направлениям авангарда, абсурдность и оскорбление зрительского вкуса, сопровождающие футуристические художественные акции, проистекали из определенных эстетических позиций художника, связывались с какой – либо теоретической концепцией. Знаменитый «дыр бул щил» А. Крученых (1912 г.) основывался на желании добиться автономии языка как от своего предмета, так и самого говорящего. Стремление освободить слово от его семантического референта, вывести его из-под власти языка, превратить в чистый звук или графический объект – такова идейная

почва генерации «зауми». Концепция «заумной гниги» («Мир с конца» (1912), «Взорваль» (1913), «Тунгшап» (1917) и др.) – попытка соединить в одном художественном творении слово и изображение, точнее превратить слово в изображение, «рисовать» словом и буквой. Его же «эстетика гниения» имела целью внести «органический» элемент в сухой рационализм эстетики абстракционизма или супрематизма. Аналогично «черный» и «белый» квадраты К. Малевича послужили отражением гносеологической позиции автора, иллюстрацией агностической мировоззренческой концепции. Оба «квадрата» – свидетельство убежденности художника в непознаваемости мира, невозможности фиксации его в завершенных определениях.

Что касается собственно эпатажа, то он находил свою реализацию за счет различных средств. В частности, его инспирированию способствовали периодически выпускаемые «манифесты», содержащие, помимо изложения концептуальных оснований новых художественных течений, откровенный вызов публике и провокацию на скандал. В ноябре 1911 г. И. Северянин, лидер петербургских эгофутуристов (с 1912 г. – общество «Академия эгопоэзии») выпустил сборник под названием «Пролог. Эго – футуризм. Поэза – грандиоз. Апофеозная тетрадь третьего тома», где в стихотворной форме излагалось программное кредо направления: «Мы живы острыми и мгновенными, – Наш избалованный каприз: Быть ледяным, но вдохновенным, И что ни слово – то сюрприз». Поэтику «сюрпризов» газетная критика оценила в эпитетах: «чепуха», «рецидивы декадентства», «сумасшествие» и т.п. Поэтическое общество «Будетляне» в 1913 г. издало сборник «Пощечина общественному вкусу. В защиту свободного искусства» с футуристическими стихотворениями Н. Бурлюка, А. Крученых, Б. Лившица, В. Маяковского. Сборник предварял «манифест», призывающий выбросить с «корабля современности» наследие Толстого, Достоевского, Пушкина... (журнальные отклики на сборник: «поэзия свихнувшихся мозгов», «шайка буйнопомешанных») [7]. Общая направленность подобных манифестов – борьба с искусством «эстетов» и «реминисцентом».

Однако, максимальную яркость футуристическое эпатирование приобрело в области самого поведения новых поэтов, ставшим «параллельным» творчеством, дополняющим творчество художественное. К. Малевич по этому поводу писал: «Футуризм

больше всего выражался в поведении, в отношении к данному состоянию общества. Поэтому наш футуризм проявил себя гораздо больше в выступлениях, чем в произведениях» [8]. Из высказывания известного супрематиста следует, что преимущественным объектом, в творении которого реализовывалась сущность рассматриваемого направления, явилась сфера действия и поступка, нежели артефакты, завершённые в своей статике.

Как искусственно воспроизводимый феномен, поведение футуристов театрализовано, знаково. Его знаки – экстравагантность, шокирование, скандализм, маркирующие «особость» его носителей в качестве «новых людей», нарушителей привычных норм и канонов. Чем выше оказывалась степень экстравагантности, тем радикальнее пропагандируемая новизна, тем значительнее эффект разрушения. По воспоминаниям художника М. Матюшина, Малевич носил в петлице пиджака деревянную ложку, Крученых – повешенную на шнурке через шею диванную подушечку, Д. Бурлюк – ожерелье, Маяковский любил ридиться в яркие – красные или желтые – кофты [9]. Внешний облик футуристов, приглашенных для чтения лекции в Тенишевское училище (5 октября 1913 г., Санкт-Петербург) по описанию прессы был таков: «Костюмы их невообразимо дики: какой – то поэт щеголял в желтой кофте. Другие... надели ярко – зеленые галстуки, вдели в петлицы по желтому цветку и забыли дома причесаться». В петлице у Крученых красовалась морковь [10].

От М. Ларионова футуристы унаследовали обычай раскраски лиц (сажей, краской, иногда наносились геометрические рисунки), воспринятый далее и другими художественными организациями «прогрессивного» направления. Объяснение подобной привычки потребовало выпуска специального манифеста «Почему мы раскрашиваемся?» (1913 г.), в котором Ларионов заявил, что подобным образом осуществляется вторжение искусства в жизнь и раскраска есть «начало вторжения».

В плане культурной функциональности футуристический «грим» и наряды, с одной стороны, сродни карнавальности, с другой – моде. По аналогии с карнавализацией, экстравагантное одеяние есть признак принадлежности иному, «перевернутому» миру; близость феномену моды – в совпадении с ее ориентацией на скандал, непонимание, осуждение, в чем и заключается кульминация замысла. Если в карнавале такое облачение вполне уместно и оправдано, то в бытовой жизни оно вызывает недоумение. Немотивированный

ситуацией наряд деструктивен в отношении привычного порядка так же, как и интенсификация модой усиливает элементы гетерогенности в социальной структуре. Подобным образом футуристы решали задачу борьбы с «мещанским вкусом».

В не меньшей степени сущность футуристического поведения получала реализацию во время устраиваемых лекций, диспутов, выступлений с пропагандой нового искусства (отдельные акции футуристов представляли собой не просто акт театрализованного эпатажа, но подлинный «перформанс»: в 1913 г. эгофутурист В. Гнедов исполнил «Поэму без конца» двумя жестами руки, означавшими начало и конец паузы молчания, а поэт И. Игнатъев на следующее утро после свадьбы (в 1914 г.) перерезал себе горло, что можно понимать как действие, логично завершившее его стихотворные призывы к самоубийству). Отправляясь на такую лекцию, публика заранее настраивалась на скандал как на зрелище. В период турне поэтов – футуристов (В. Маяковского, Д. Бурлюка, В. Каменского) по Украине и Крыму билеты на их выступления раскупались задолго до начала. Толпы любопытствующих по пятам ходили за гуляющими по улице поэтами, так что приходилось вмешиваться полиции. В Киеве лекции футуристов предваряли газетные анонсы, составленные из автохарактеристик самих поэтов, построенных на строках из стихотворений: «В. Каменский. Я: Танго с коровами. Вл. Маяковский. Я! На флейтах водосточных труб. Д. Бурлюк. Я! Доитель изнуренных жаб» [11]. Поэты выступали на фоне пестрых «футуристических» декораций, к потолку под эстрадой было подвешено пианино. В ходе самой лекции на сцене спокойно распивали чай, не обращая внимания на собравшихся, затевали перебранки с аудиторией. Газета «Киевская мысль» (29 и 30 января 1914 г.) дала следующую характеристику в адрес поэтов-гастролеров: «У футуристов лица самых обыкновенных вырожденцев... и костюмы футуристов, – все эти красные пиджаки, – украдены у фокусников... и клейма на их лицах заимствованы у элементов уголовных» [12].

Наиболее часто встречаемая позиция в массе критических отзывов на футуристические акции – уподобление сумасшедшим и сумасшествию (например, газетная карикатура на выставку «Союза молодежи» 1912 г. изображала карету сумасшедшего дома с санитаром, усаживающим в нее очередного спятившего посетителя экспозиции; после первой премьеры «Победы над солнцем» (13 декабря 1913 г.) на требования зрителей пригласить автора, на

сцену вышел администратор и объявил: «Его уже увезли в сумасшедший дом!» [13]). Футуристы, несомненно «юродствовали», и уподобление «блаженному» в данном случае являлось символом «освобождения», означиванием стихии хаоса, от лица которого они выступали. Юродский, т.е. свободный бунтарский дух, и в начале XX столетия, как и в период средневековья, во многом привлекал аудиторию. Публика смеялась, но часто это был смех, связанный с растерянностью, смех в качестве психической реакции защиты от непонимания. К 1914 г. в прессе понятие «футуризм» стало применяться к любой эпатажной выходке или безобразию, т.е. приобрело «ругательный» оттенок (как в свое время – «вольтерьянец», «фармазон» или «нигилист»).

С другой стороны, стали появляться «псевдофутуристы», подражатели и мистификаторы течения, что подтверждало реальный рост популярности футуризма в определенных социальных кругах, особенно среди молодежи. Роль скомороха подражателей находила редко, слишком очевидна была ее связь с нормой и подчинение ей. Иное дело – юродство, за которым стихийно угадывалась интенция мощного разрушения, сила и право на занятие «сверх-позиции» в отношении к массе «обывателей». Факт подражательства – признак того, что в проводниках идеи нового искусства общественность усматривала не просто носителей новой точки зрения, но и скрытой деструктивной силы, вмещающей право на «особость». Постепенно футуристическая «идеология» стала получать одобрение, разделяться множественными последователями и поклонниками. Для позиции эпатажа, «особенности» в системе культуры обретение подражателей, получение одобрения равнозначно гибели. Уже год спустя интерес к футуризму заметно угасает, исчезает ореол скандальности вокруг него (к этому можно добавить факт усиления цензуры на публичные выступления в связи с началом Первой мировой войны). Во время последней футуристической выставки «0,10» (декабрь 1915 – январь 1916, Петроград), на которой впервые экспонировался «Черный квадрат» Малевича, зритель уже не смеялся и не возмущался, критика же отреагировала «стандартными» оценками: «шарлатанство», «кривлянье», «безумие» и т.п. В 1916 г. пресса поспешила заявить о «смерти» авангарда. Футуризм утратил статус экстравагантного «хулигана», его художественные приемы постепенно абсорбируются другими, более жизнестойкими течениями, растворив его в себе.

Появившийся на переломе эпох, стыке культур традиционной и урбанистической, футуризм встал на сторону новой нарождающейся культуры, во многом пока представляющей для массового сознания в качестве малопонятного явления. Процесс закладывания оснований нового искусства и новой культуры сопровождался мощным потоком отрицания прежних эстетических и культурных воззрений. В этом коренится причина агрессивности футуризма, его дестабилизирующего вторжения в сферу традиционных норм, сдвигающего, в том числе, привычные границы поведения. Учитывая, что в зрительском восприятии сущность нового искусства оставалась маловразумительной (а в массе случаев его направленность действительно сводилась лишь к «отрицанию»), в первый период существования футуризма «нигилистическая» тенденция оказывалась доминирующей. Его позитивная, утверждающая сторона в целом проходила мимо внимания публики, на футуристов смотрели как на диковинный экспонат, иногда комический, иногда пугающий. С позиций же новых художников и поэтов сама зрительская аудитория оставалась «стадом баранов» (по заявлению художницы Н. Гончаровой, «Бубновый валет»), вкус которой нуждался в «пощечинах». Когнитивный разрыв был почти полным. Искусство, не рассчитанное на массовое понимание потребителя (но лишь на круг «посвященных», в пределе – лишь самого автора), но в такой форме активно внедряемое в жизнь, становится не «черным квадратом», а таинственным «черным ящиком», загадочность которого способна усугублять ситуацию раскола и непонимания между зрителями и художниками. Та же «заумная» поэзия не могла восприниматься без пояснительных комментариев, равно как и произведение новой живописи – без подписи. В данном случае авангардистская картина уподобляется лубку, в единстве синтезирующему словесный и визуальный языки. Принципиальное же отличие в том, что абстрактная живопись может быть рассмотрена как лубок, трансцендирующий за пределы своей сущности. Исследователь М. Эпштейн сформулировал условия «взрыва» лубка: это есть такое совпадение словесного ряда со зрительным, при котором последний просто исчезает и через абсолютно проявляющееся их тождество возникает ощущение нелепости [14]. Соответственно, противоположной границей должно быть полное несовпадение данных рядов, аналогично рождающее нелепость и противоречие. Авангард дает примеры перехода обеих этих границ; в одном случае

это – «заумная гнига» Крученых, совмещающая текст и изображение, в другом – нефигуративная абстракция, допускающая, вследствие «зазора» между идеей и воплощающим ее объектом, фактически любую пояснительную подпись. И первый, и второй случай с позиций классических норм восприятия воспроизводят «семиотический взрыв».

Абстрактная живопись, разумеется, далеко не в полной мере тождественна собственно футуризму (выражающемуся в первую очередь в поэзии и поведении), однако, ввиду обозначившихся на пути продвижения нового искусства общих проблем и трудностей, в преодолении которых сближались разнородные, даже враждебные друг другу течения, привлечение определенных аналогий вполне уместно. Так, В. Кандинский с сожалением констатировал: «предупреждая все критические суждения оно (т.е. произведение авангардного искусства, – Ю.С.) с горечью заявляет о том, что средства его всегда ограничены, и оно неизбежно меньше того, что хочет сказать» [15]. В своем стремлении соответствовать «идеям» язык авангардного искусства обнаруживает собственную недостаточность; в этом смысле оно демонстрирует свою «отложенность», это – искусство «отложенного созидания». Исходя из сказанного, можно вывести заключение о близости сущности ортодоксального футуризма (во всяком случае, его первого этапа) нигилизму, для которого ломка сложившихся норм и традиций – важнейшая задача. К. Малевич вспоминал: «Громили все и живописцы и поэты... Маяковский больше всех подходил. Он грохотал, ломал, надламывал. Мотор, железо, сталь, чугун врывались в его футуристическую поэзию...» [16]. Образы техники, металла в данной цитате – не просто элементы принадлежности городской цивилизации, но символы машинизированной разрушительной силы, перемалывающей и уничтожающей органику природной «естественной» культуры.

В ходе решения проблемы «овладения хаосом» в футуризме, как и авангарде в целом, наметились два ключевых направления. Первое – «объективизация», поиск управляющих художественной мыслью объективных законов, по типу тех, что действуют в физическом мире, замена художественной интуиции логическими построениями. Второе – «субъективизация», замена логики рационального знания логикой искусства, попытка «субъективизировать» хаос за счет отношения к миру как живописному произведению. Футуризму, по

причине разнородности составляющих его течений, оказались присущи оба из указанных направлений, но последнее – преимущественно. В принципе он явил собой процесс взаимоналожения двух реальностей – художественной и внехудожественной, т.е. феноменально данной действительности с целью ликвидации границ между физическим и чувственным, искусством и жизнью, снятия условности в изображении субъекта и объекта, человека и предмета. В реальной жизни подобный процесс неизбежно подвигал к продуцированию фактов антиповедения, выражающихся через театрализацию и гротескность.

Примечания:

1. Малевич К. Последняя глава неоконченной биографии Малевича // Харджиев Н.И. Статьи об авангарде. В 2 тт. М., 1997. Т.1. С.140.
2. Цит. по: Харджиев Н.И. Указ. соч. Т.2. С.13.
3. Крусанов А.В. Русский авангард: 1907-1932. В 3 тт. СПб., 1996. Т.1. С.62.
4. Крусанов А.В. Указ. соч. С.150.
5. Малевич К. Указ. соч. С. 141.
6. Жегин Л.Ф. Воспоминания о Чекрыгине // Харджиев Н.И. Указ. соч. Т.1. С.187.
7. Крусанов А.В. Указ. соч. С.91,93.
8. Малевич К. Указ. соч. С.140.
9. Матюшин М. Русские кубофутуристы // Харджиев Н.И. Указ. соч. Т.1. С.166.
10. Крусанов А.В. Указ. соч. С. 134.
11. Харджиев Н.И. Указ. соч. Т.2. С.13. 12. Там же. С. 13.
13. Крусанов А.В. Указ. соч. С.59; Харджиев Н.И. Указ. соч. Т.1. С.303.
14. Эпштейн М. Постмодерн в России: Литература и теория. М., 2000. С.189.
15. Цит. по: Деготь Е. Русское искусство XX века. М.,2000. С.8.
16. Малевич К. Указ. соч. С.140.

Касьянова Е.В.

(научный руководитель Е.Г. Соколов)