

Критика футуризма начала XX века: pro et contra

Мир в начале XX в. обнаружил себя неизмеримо более сложным, чем представлялся прежде. «Раньше мир художников имел как бы два измерения: длину и ширину; теперь он получил глубину и выпуклость, движение и тяжесть, окраску времени и пр. и пр.», — пишет А. Крученых в статье «Новые пути слова» (Русский футуризм. М., 2000. С. 53). Ситуация рубежа веков спровоцировала радикальные изменения в мировосприятии современников и, как следствие, в художественной картине мира, зафиксированной в эстетических программах литературных групп первой трети XX в. «Наши новые приемы учат новому постижению мира, разбившему убогое построение Платона и Канта и др. “идеалистов”, где человек стоял не в центре мира, а за перегородкой» (Там же. С. 53). По отношению к прежней позитивистской логической системе новое видение мира стало алогичным, принципиально негармонизированным, хаотичным.

В. П. Раков, обращаясь к философской и эстетической традиции Серебряного века, вводит в современное литературоведение понятие «меон». Под меоном он, как и С. С. Аверинцев, понимает «дурное, неустроенное, бесструктурное, бунт вещества против устрояющей его формы ... не-сущее» (Миф, меон и Логос: Риторическое слово в художественном произведении и письмах А. Ф. Лосева из лагеря // Серебряный век. Потаенная литература: межвуз. сб. науч. тр. Иваново, 1997. С. 186–187). Понятие меона подразумевает опровержение «риторико-классического дискурса» с его «установкой на рациональность высказывания и его жестко организованную структуру» (Релятивистская поэтика Серебряного века: подступы к проблеме // Потаенная литература II. Иваново, 2000. С. 79). В первой трети XX в. статика была ассоциирована прежде всего с системой мировидения, основанной на философских идеях позитивизма. Новое же состояние мира укладывалось в определение «живая жизнь» (Мущенко Е. Г. «Живая жизнь» как эстетическая универсалия Серебряного века // Филол. зап. 1993. Вып. 1. С. 41–49).

Определяя мир как смещенный с привычных пространственных и смысловых оснований, футуризм совпадает с общим направлением эстетического поиска, характерным для Серебряного века. Утрата прежней системности как определяющего качества миропорядка зафиксирована в названиях трех статей А. Белого, написанных во время революции и Гражданской войны («Кризис жизни», «Кризис мысли», «Кризис культуры»). Кризис осознан им как нормальное

и неизбежное состояние жизни. Н. Бердяев писал о новом впечатлении от реальности, осознаваемой как хаос: «Ничего устойчивого больше не было. Исторические тела расплавлялись. Не только Россия, но и весь мир переходил в жидкое состояние» (Бердяев Н. А. Самопознание. М., 1991. С. 164–165.).

Литературовед и критик Василий Львов-Рогачевский в статье «Символисты и их наследники» характеризует возникший в современном ему обществе «футуристический» тип личности, утверждая, что «реакция общественная и политическая с ее распылением общества, с ее “крахом души” и культом тела выдвинула снова опустошенную личность на первый план» (Русский футуризм. М., 2000. С. 285).

Е. П. Радин отмечает характерность для футуристов доминирования формы, речевой спутанности и словесного распада, гипертрофированного эгоцентризма и прочих явлений, заставляющих его говорить о глубинном сходстве их произведений с творчеством душевнобольных. По мнению автора, данное сходство обусловлено общими подсознательными истоками подобного рода творчества. Однако, например невролог Г. Россолимо, в созвучии с популярными в то время идеями врача и писателя Макса Нордау призывал к репрессивным мерам против дегенерации. Он утверждал, что «лечить такое зло, как вырождение в искусстве, было бы делом совершенно бесплодным: дегенерат неизлечим, но обезвредить такого больного – это уже одна из важнейших задач гигиены, так как многие психопатические состояния отличаются своей заразительностью» (Искусство, больные нервы и воспитание (по поводу «декадентства»). М., 1901.). В отличие от представителей подобной точки зрения Е. П. Радин, несмотря на еще достаточно наивное толкование футуристических текстов, далек от провозглашения футуристов «дегенератами» и «упадочниками». «Можно ли сказать, что футуризм есть продукт душевного заболевания? Для этого нет достаточного количества данных», – отмечает автор (Футуризм и безумие. Б. м.: Salamandra P. V. V. 2011. С. 46). Футуристы, согласно Радину, тяготеют к безумию, как к особому подсознательному, мистическому способу восприятия и познания мира.

Об опасностях узкого психопатологического подхода к футуристическому творчеству предостерегал в статье «Футуристы» и К. Чуковский: «А если бы и одно хулиганство, то ведь хулиганство бывало и прежде, откуда же его внезапный союз с русской литературой и живописью, с русской передовой молодежью, с русской, наконец, интеллигенцией? Сказав: безумие, бред, – вы еще ничего не сказали, ибо что ни век, то и бред, и в любом общественном безу-

мии есть своя огромная доля ума. Где же смысл этого бессмыслия, где же логика этого бреда?» (СПб., 1914. С. 117–118). По мнению автора, смысл и логика заключались в том, что футуризм являлся знаменем времени, воплотившим основные тенденции современной культуры: с господством машины, с ориентацией на движение, скорость, на слом старого и создание нового.

Близкую точку зрения высказывает и Александр Бенуа. «Я совершенно убежден, – пишет он, – что “последние” настоящие римляне и греки должны были чувствовать то же, что мы теперь чувствуем. Они недоумевали, видя, как весь мир вокруг них рушится, как подпольные силы подкапываются под самое прекрасное, мудрое и святое. С каждым годом потухал пыл негодования против вандалов и с каждым годом возрастало любопытство к каким-то новым, совершенно чуждым и странным побегам. Чушь должны были говорить и тогдашние Бурлюки, а все же к этой чуши прислушивались, ибо под ней таилась большая и прямо стихийная сила. Разумеется, тогдашние Бурлюки исчезли бесследно, но не они ли привели к тому, что мы называем византийским искусством и чем мы теперь способны любоваться? Не благодаря ли им изменилось все лицо мира и, если утратило свою прекрасную ясность, то стало гораздо углубленнее и значительнее?» (Кубизм или кукишизм? // Рус. футуризм. М., 2000. С. 276). Таким образом, по мнению А. Бенуа, в современной ему ситуации кризиса культуры появление футуризма закономерно и необходимо. Он является, с одной стороны, знаком данного кризиса, постепенного огрубления нравов, а с другой стороны, играет роль двигателя культуры, вливает в нее свежие силы.

Здесь следует отметить, что в современном литературоведении стало уже общим местом утверждение о принадлежности футуризма к числу логоцентрических концепций начала XX в. И действительно, «слово как таковое» стало основным предметом размышлений уже в первых манифестах футуристов. Однако современники оценивали стиль футуристов, их «словотворчество» и заумь негативно, считая подобные словесные эксперименты необоснованными и бесперспективными, «упадническими» по своей сути. Валерий Брюсов писал: «Самая забота о “слове, как таковом”, приводила многих к заполнению стихов совершенно ненужными словообразованиями, построенными не в духе языка, частью непонятными, частью звучащими фальшиво и претенциозно; в последних выводах то же стремление давало просто невразумительные сочетания звуков и букв» (Смысл современной поэзии // Там же: С. 310).

Для Р. Якобсона обнажение знакового характера слова является конструктивным признаком авангарда: «Способ, которым означающее относится к означаемому, с одной стороны, и к денотату, с другой стороны, никогда не обнажался, семантические проблемы искусства никогда не выдвигались так провокативно, как в кубистических картинах, которые замедляют осознание трансформированного и затемненного объекта или даже сводят к нулю» (Работы по поэтике М., 1987. С. 57). На этом основании выделяются два периода в развитии авангарда: первый характеризуется установкой на означающее (характерна работа со словом, ритмом), второй – вниманием к означаемому и, как следствие, созданием мировоззрения. В русском кубофутуризме оказались представленными обе стадии развития авангарда. Слово, существующее как модель художественной реальности – текста, спроектированного по принципу лабиринта, одновременно несет и созидательное, и разрушительное начало. С одной стороны, оно делит реальность на фрагменты, обозначающиеся отдельным словом или его составляющими, с другой – слово моделирует мир.

Идеолог итальянского футуризма Ф. Т. Маринетти свидетельствует в «Манифесте футуризма» о желании представителей направления быть адекватными выразителями духа времени: «Мы познали новую красоту – красоту скорости: она дана нам в беге автомобиля, в аэропланном полете, мы должны воплотить ее в искусстве. Динамизм – основной принцип современности» (Первый манифест футуризма // Назвать вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века. М., 1986. С. 475). Однако следует отметить, что западноевропейский авангард в значительно большей степени проникся урбанистическими идеями, восхищением техникой. Синтетическое объединение искусства и техники является одной из доминант развития авангардизма на Западе. Русский же авангард, конструируя проекты будущего, обращался к архаическому прошлому: к искусству первобытных времён и народов, освобождённого от сковывающих канонов классики.

Мир техники воспринимался многими русскими футуристами чаще всего как враждебная сила, подавляющая и деформирующая органическую основу жизни. По сравнению с итальянским футуризмом, русское бюджетлянство проектировало природный вариант новой культуры, базирующейся на логике живого организма, а не машины. Идея футуристов заключалась в вере в близящееся перерождение человека, изменение самой его сущности. Однако итальянцы понимали это как обретение новой силы в слиянии с машиной, русские футуристы верили в духовную, психическую эволюцию чело-

века, которая приведет к погружению в природу и гармоничному слиянию с ней. Кульбин в своих статьях подчеркивал такие эстетические установки, которые невозможно было бы представить в контексте итальянского движения. «В природе, отраженной в психике художника, – отмечал он, – первый источник теории искусства, теории художественного творчества... в природе существует великое искусство, естественное искусство» (Свободное искусство как основа жизни // А. Очертянский, Дж. Яначек, В. Крейд. Забытый авангард: сб. справ. и теор. материалов. Кн. 2. Нью-Йорк – СПб., 1993. С. 115).

С поставленной задачей – знаменовать собой настоящее и стоять у истоков будущего – соотносятся как самоназвание итальянского объединения («футуристы»), так и отечественный вариант («будетляне»). Для футуризма было характерно пристальное внимание к звуковому составу, придающему живую окраску слову, которое только тогда воспринимается во всей полноте смысла, интенсивно воздействует на человека. Также футуристы категорически отвергали иноязычные заимствования, считая, что «Важна каждая буква, каждый звук! Зачем заимствовать у безъязыких “немцев”, когда есть великолепное свое?» (А. Крученых. Новые пути русского слова // Рус. футуризм. М., 2000. С. 51).

Футуристов часто критиковали за стремление к разрушению ради разрушения, бунту ради бунта, однако, по нашему мнению, с этим трудно согласиться. Действительно, новизна, на первый взгляд, связана с разрушением, с отрицанием уже отжившего. Однако диссонанс призван способствовать складыванию нового восприятия мира, вернуть человека к себе самому: «Современные ... баячи открыли: что неправильное построение предложений (со стороны мыслей и гранесловия) дает движение и новое восприятие мира» (Крученых А. Новые пути слова // Рус. футуризм. М., 2000. С. 51). Наличие цели снимает бессмысленность разрушения. Так, в деконструкции оказывается заключенной новая космогония, слово сохраняет творящую функцию.

В статье «Капля дегтя» В. Маяковский фиксирует изменение внутреннего наполнения задачи, поставленной футуристами перед собой, произошедшее на излете футуристического движения: «Первую часть нашей программы – разрушение мы считаем завершенной. Вот почему не удивляйтесь, если сегодня в наших руках увидите вместо погремушки шута чертеж зодчего» (Там же: С. 61). Итак, акцент с разрушительной функции слова может сместиться на созидательную. Таким образом, футуризм не является «упадническим» явлением в культуре, открывая широчайшее поле для преобразований, предлагая перспективу дальнейшего развития.