

Андрей Васильевич Крусанов (Andrei Vasilievich Krusanov)*

Из истории термина «футуризм» в литературно-художественной жизни России и СССР первой трети XX века

The History of the Term “Futurism” in Literary and Artistic Life in Russia and the USSR in the First Three Decades of the 20th Century

<https://doi.org/10.1515/cjss-2024-0011>

Received April 16, 2024; accepted May 20, 2024; published online June 28, 2024

Аннотация: В статье рассмотрены смысловые изменения терминов «футуризм» и «футуристы» в художественной жизни России первой трети XX века, а также влияние общественной и социально-политической обстановки на их восприятие. Термин «футуризм» приобрел в России различные толкования, подчас далекие от эстетики и художественной программы итальянских футуристов. В то же время разрушительная тенденция, выраженная в эстетике и практике итальянского и российского футуризма, соответствовала социально-политическим стремлениям социалистов к ниспровержению существующего строя, но выражалась языком искусства и применялась не к социуму, а к его изображению в живописи и литературе. При этом поиски новых форм общественной жизни сопровождались поиском новых форм живописного и словесного изображения. Переход к мирному строительству в начале 1920-х гг. привел в общественной жизни к смене разрушительной тенденции на созидательную, а в искусстве – к распаду футуризма и замене его конструктивизмом.

Ключевые слова: футуризм; художественная жизнь России; пролетарское искусство; искусство и война; искусство и политика

Abstract: The article examines the semantic changes of the terms “futurism” and “futurists” in the Russian artistic life in the first three decades of the 20th century, as

*Corresponding author: Андрей Васильевич Крусанов (Andrei Vasilievich Krusanov),

Научно-исследовательский независимый центр им. А. Бенуа, Saint Petersburg, Russia,

E-mail: akr@mail.ru. <https://orcid.org/0000-0002-5359-4557>

well as the influence of the social and socio-political situation on the change of their semantics. The term “futurism” has acquired various interpretations in Russia, sometimes far from the aesthetics and artistic program of the Italian futurists. At the same time, the destructive tendency expressed in the aesthetics and practice of Italian and Russian futurism corresponded to the socialists’ socio-political aspirations to overthrow the existing system, but it was expressed in the language of art and applied not to society, but to its pictorial and literary depiction. At the same time, the search for new forms of social life correlated with the search for new forms of pictorial and verbal representation. The transition to peaceful construction in the early 1920s led in public life to a change from a destructive trend to a creative one, and in art to the disintegration of futurism and its replacement by constructivism.

Keywords: futurism; the Russian artistic life; proletarian art; art and war; art and politics

1 Введение

Термины «футуризм» и «футурист» вошли в литературно-художественную среду в XX веке, однако были известны и раньше. Согласно словарям английского языка (Annandale, 1910; Fowler & Fowler, 1914; Murray, 1901; Webster, Allen & Harris, 1911; Wood, 1911), футуристами называли тех, кто верил, что сбудутся пророчества «Апокалипсиса». Строго говоря, в этих словарях было только слово «футурист» («futurist»), но в газетах того времени встречается и не попавшее в словари слово «futurism». Термины существовали в теологическом дискурсе и не имели отношения к литературно-художественной жизни и идеям Маринетти. В конце XIX – начале XX века в английском языке у слова «футурист» появилось еще одно значение: тот, кто думает о будущем (нацелен на будущее). В этом значении слово бытовало в различных областях, включая искусство и политику.

В итальянских, французских, испанских, немецких словарях до 1909 г. слова «футуризм» и «футурист» не зафиксированы. Однако во французской периодике XIX века «футурист» («futuriste») и «футуризм» («futurisme»), как и в Англии, употреблялись в теологическом контексте.

Иначе обстояло дело в немецкой музыкальной литературе. Композитор Р. Вагнер писал о «музыке будущего». Сам он не использовал слово «футуризм», но это сделали критики. В середине 1870-х гг. в лейпцигской газете «Allgemeine Musikalische Zeitung» слово «футуризм» («Futurismus») было применено к новейшей музыке (Anzeigen, 1876), которую пропагандировали сторонники Вагнера. Сторонников этого течения газета называла

«футуриками» («Futuriker») (Anzeigen, 1873; Berichte, 1871; Krüger, 1871; Legende, 1874; Review, 1872). Критика считала их «нигилистами» и «саморекламистами» и противопоставляла «классикам» и «реалистам».

Переосмысление термина, существовавшего в XIX веке, было связано с представлениями о социалистическом переустройстве общества и пропагандой социалистических идей в конце XIX – начале XX века. Социально-утопическое проектирование в рамках общеевропейского социал-демократического движения не только включало представления об общественно-экономическом устройстве будущего «нового мира», но и охватывало другие области социальной деятельности, в том числе и искусство этого «нового мира», которое называлось «искусством будущего» (Исаев, 1904, с. 38–58). Тема «социализм и искусство» мало обсуждалась до 1904–1905 гг., но в период революции стала исключительно востребованной (Аничков, 1906; Бруснянина, 1907; Вандервельде, 1906; Дестре, 1906; Койген, 1906; Луначарский, 1906а, 1906б; Люблинский, 1907). Все это было характерно и для России, и для Запада. По свидетельству современника, западной социалистической литературе «хочется определить и предсказать те формы, в которые – в связи с новым общественным строем – отольются вековые художественные искания людей» (Горнфельд, 1908, с. 147).

В то же время между революционными движениями в общественно-политической жизни и в искусстве не было прямой связи. Революционерам не всегда нравились пути, по которым шло «освобождение искусства», а деятели искусства, для которых свобода и независимость творчества была выше подчиненности злободневным политическим задачам, не всегда разделяли формы, методы и цели деятельности революционеров. Факты говорят о влиянии некоторых революционных идей на искусство.

2 Социалистическая пропаганда и «искусство будущего»

Социалистическая идеология играла важную роль в общественной жизни конца XIX – начала XX века. Веховец С.Л. Франк даже оценивал революционный социализм как «самую могущественную и, можно сказать, роковую для современной русской культуры форму народничества» (Франк, 1991, с. 166). По его мнению, религия «научного социализма» (построения лучшего мира без буржуазии) исповедовалась «огромным большинством русской интеллигенции» (Франк, 1991, с. 167).

Пропаганда социалистических представлений об «искусстве будущего» среди деятелей искусств имела несомненный успех. Произошла

популяризация термина, он проник в художественную среду и стал использоваться в идейно-художественных контекстах и в России, и на Западе. В Европе в культурологическом контексте термин «футуризм» первым употребил испанский поэт и критик Г. Аломар: он опубликовал книгу «El Futurisme»¹ (Барселона, 1905), а годом раньше – эссе с тем же названием в барселонской газете «La Publicidad» (6–10 июля 1904). В России же обыгрывание термина («грядущизм», «фютюризм») началось раньше: уже в 1902 г. (Старый петербуржец, 1902). Проникнув в разные художественные слои и оторвавшись в иных случаях от проектов социального переустройства и идеи «нового мира», «искусство будущего» в 1906–1907 гг. превратилось в своеобразный художественный миф. Будучи адаптирован к потребностям различных художественных сил, этот миф обрел автономное существование и получил разнообразные интерпретации.

Формирование представлений об искусстве при коллективистском строе началось еще в XIX веке. Английский поэт и социалист У. Моррис в утопии «Вести ниоткуда» (в 1906–1909 гг. было несколько изданий в русском переводе) изобразил счастливых людей, живущих при общественном строе будущего: искусство и жизнь должны слиться воедино, жизнь должна протекать в архитектурных сооружениях, синтезировавших живопись, скульптуру, музыку и поэзию, отвечающих характеру и миропониманию жителей. Влияние его идей на французское искусство уже в начале XX века стало предметом исторических исследований (Аничков, 1902; Деген, 1903, 1904). Сам У. Моррис не был сторонником общественного переустройства революционным путем, что позже не помешало революционерам, развернувшим агитацию за социализм, подхватить его идеи для привлечения на свою сторону деятелей искусства. В начале XX века теоретиками будущего общественного устройства социализм понимался как «революция всесторонняя – не только экономическая, но и научная, эстетическая и нравственная – революция, которая произведет переворот во всех социальных факторах, во всех силах, сковывающих судьбы человечества» (Дестре, 1906, с. 8): создание нового общественного и экономического порядка, нового человека, нового искусства. Считалось, что «положение искусства и художников в социалистическом обществе будет лучше, чем теперь; /.../ возрождение декоративных искусств, столь горячо желаемое ныне, достижимо лишь при помощи социализма» (Дестре, 1906, с. 6). «В ожидаемом нами будущем /.../ искусство проникнет всюду; оно распространится на все обиходные предметы нашей жизни, на все области человеческой деятельности. Самыми различными проявлениями своими оно заполнит всю жизнь человека. Оно перестанет быть привилегией нескольких

1 Книга вышла в свет в Барселоне в 1905 г.

богачей; все будут окружены им и счастливы» (Дестре, 1906, с. 17). Миф о предстоящем расцвете искусства в «новом мире» подхватил А. Луначарский: «Мы можем ждать опять великого, и еще неслыханно великого искусства, которое вновь со всех сторон обнимет человека: на площади и дома» (Луначарский, 1906а, с. 149). «Торжество революции в моих глазах представляет из себя великое начало нового и несравненного искусства, плодородную почву для появления сотен Данте» (Луначарский, 1906б, с. 77).

Многие осознанно или неосознанно разделяли воззрения социалистов на искусство. Так, М. Волошин, говоря об «art pour tous», проповедуемом французскими социалистами, вполне солидаризовался с ними: «Живопись должна или быть нерасторжимой и гармонирующей с публичным зданием, или составлять частную собственность. Стать – собственностью каждого, но не собственностью всех, – вот задача для современного искусства. Европейское искусство или станет всенародным и необходимым для каждого, или его не будет» (Волошин, 1904, с. 51). Андрей Белый связывал «искусство будущего» с его демократизацией, с «будущим социалистическим строем», при котором «художник сольется с народом» и вместе с ним создаст «искусство будущего» – «искусство творить жизнь» (Бруснянина, 1907, с. 365).

Как западные, так и русские социалисты рассуждали главных принципах «искусства будущего»: демократизме, коллективизме и слиянии с жизнью. Однако если западные социал-демократы были прагматичны и говорили в основном о реальных или гипотетических выгодах общественного положения художника при будущем социальном устройстве, то русские социал-демократы были более утопичны и создавали не столько прагматичный, сколько величавый и эмоционально-привлекательный образ небывалого «искусства будущего». Кроме того, некоторые русские теоретики (Е.В. Аничков), отталкиваясь от экономического сходства «будущего коллективистического строя и давней навеки минувшей первобытной жизни» (Аничков, 1906, с. 19) и роли искусства в первобытном производстве и жизни, приходили к мысли, что «искусство будущего» может возвратиться к истокам, к первобытной примитивности. Социалистическая пропаганда направляла интерес художников к формам первобытного искусства. При этом некоторые из теоретиков считали, что «искусство будущего, разумеется, будет так же мало походить на искусство первобытное, как будущее производство на производство наивного прошлого» (Аничков, 1906, с. 22). Другие делали противоположный вывод: «Не призван ли социализм, примыкающий экономически к условиям первобытного существования, которые он стремится обогатить результатами тысячелетнего развития культуры, выполнить подобную же миссию в области искусства? Не должен ли он воскресить и развить дальше формы первобытного искусства, развить

с успехом, которого мы не можем себе представить в настоящее время?» (Люблинский, 1907, с. 15).

К последнему выводу пришел и А. Луначарский, рассуждая о демократическом «искусстве будущего», в частности о театре. «Новый театр, если ему суждено возникнуть, будет варварским театром. Да, да. Он выбросит вон нюансы и детали, все ароматы, необходимые для утонченно-интеллигентских носов *культурной* нашей публики. Он будет греметь, блеснуть, будет шумен, быстrolетен, невежлив к нервным барышням и скисшим представителям *сливок* общества. Его сатира будет громко хлестать по щекам, его горе будет рыдать навзрыд, его радость самозабвенно плясать, его злодейство будет ужасать. [...] Нам нужен настоящий театр, хотя бы варварский, ибо спасение цивилизации в ее варварах. Они несут настоящую культуру, они открывают светлые и длинные пути, а т. наз. культурное общество гниет. Задача ясна: вызвать все молодое, свежее, здоровое из недр *культурного* общества для создания *варварского* социалистического высокого искусства, для воскрешения Шекспира, Шиллера и многих других титанов старины, для сближения великого искусства с великими господами будущего – народом» (Луначарский, 1908, с. 39–40).

Призывы русских теоретиков, говоривших о демократизации искусства как пути к «искусству будущего», не были главным фактором, обусловившим поворот к примитивизму в искусстве в 1905–1907 гг. Скорее, можно говорить о синхронном повороте и социалистов, и деятелей искусств к одним и тем же идеям и об одновременном оснащении этих идей необходимыми мотивировками для вписывания в соответствующие контексты: социал-демократический и художественный. Не исключено, что теоретики, проповедовавшие социализм, объявили примитивизм «искусством будущего» лишь в целях налаживания контакта с деятелями искусств, необходимого для пропаганды и агитации. В любом случае можно констатировать факт интерпретации теоретиками социализма в 1907–1908 гг. первобытного или варварского искусства как одного из возможных вариантов демократического «искусства будущего».

Формы, в которые вылилась «демократизация искусства» у «мирискусников» и авангардистов, не были признаны социалистами за ожидаемое «искусство будущего». С их точки зрения, все разновидности русского примитивизма оставались в сфере «буржуазного искусства», в противовес которому в 1909 г. социалистические теоретики выдвинули концепцию «пролетарского искусства». По их мнению, именно «пролетарское искусство», создаваемое непосредственно представителями рабочего класса, должно стать истинным «искусством будущего». Ввиду существенного расхождения взглядов и дальнейших путей сторонников «пролетарского

искусства» и художников, поэтов, деятелей театра, по-своему понявших «демократизацию искусства», правильнее говорить не о результатах воздействия теоретиков социализма на искусство, а об ассимилировании и своеобразном переосмыслении деятелями искусств идей, ставших популярными в 1905–1907 гг.

3 Итальянский футуризм

Футуризм как движение в литературе и искусстве был провозглашен Ф.Т. Маринетти 20 февраля 1909 г. публикацией эссе «Le futurism» в парижской газете «Le Figaro». Эссе было направлено против всего старого и традиционного («Избавить Италию от всей заразы – историков, археологов, искусствоведов, антикваров!», «Суньте огонь в библиотечные полки!», «Направьте воду из каналов в музейные склепы и затопите их!», «Крушите древние города!») и утверждало новую эстетику воспеваания дерзости и бунта, отваги и храбрости, любви к опасности, восхваление наступательного движения, динамики, оплеухи, удара кулаком. Маринетти считал, что нет красоты вне борьбы, нет шедевров без агрессивности, поэзия должна быть атакой против неизвестных сил. Он хотел прославить войну, милитаризм, патриотизм, анархическое разрушение и смертоносные идеи, призывал разрушить музеи и библиотеки, сражаться с морализмом, феминизмом, оппортунизмом и утилитаризмом, воспевать движение толп, бунты и революции, достижения промышленной цивилизации, локомотивы, автомобили и аэропланы. Наряду с культом техники провозглашалось презрение к женщине. Тяга к войне и разрушению проходит через всю историю итальянского футуризма.

Политическая программа итальянского футуризма, который оформился как мировоззрение и с самого начала не ограничился сферой искусства, была изложена Маринетти в «Первом политическом манифесте» (1909), «Втором политическом манифесте» (1911) и «Политической программе футуристов» (1913). Сам автор, сотрудник анархистского журнала, написал поэму «Разрушение». В этом контексте вполне закономерно участие Маринетти в качестве военного корреспондента в итало-ливийской войне (1911–1912).

4 Пропаганда принципов футуризма в России

По-видимому, первым пропагандистом итальянского футуризма в России (если не считать пропагандой газетную и журнальную информацию) стал

И. Зданевич. Первое его выступление на эту тему состоялось 18 января 1912 г. в Санкт-Петербурге. Впоследствии на диспуте перед открытием выставки «Мишень» (Москва, 23 марта 1913) он попытался адаптировать принципы итальянского футуризма к российской действительности:

Каков же /.../ будет русский футуризм, какую форму он примет, неся в себе то содержание, о котором мы говорили?

Не забудем, футуризм – возвеличение самобытности. Прежде всего самобытности требует он. Самобытность нашего дня – наша механическая культура, общая почти всем народам, и борьба с Землей, ставшая слишком явной и победительной. Это содержание. Но этого мало. Его нужно облечь в форму. Мы видим, как слаба у футуристов-итальянцев форма, ибо они ошибочно поняли самобытность и, не пожелав чистосердечно быть преемственными, не разрешили задачи. Ибо форма может быть построена лишь на /.../ преемстве и быть связана последовательностью. На какой же почве может вырасти истинное преемство и безошибочная форма? Ответ один на родной. Маринетти поступает правильно, /.../ говоря о своей любви к Италии и призывая к прославлению патриотизма. Быть патриотами и любить Россию – вот чего требует от нас футуризм.

Более двухсот лет мы изменяли *национальному искусству* России, как хамы обращались с ней. /.../ Стали попрошайками, прося у Запада крохи и не видя своих богатств. Что бы мы ни говорили, Россия – Азия, мы – передовая стража Востока. Более двухсот лет мы изменяли ему, и оттого наше искусство позорно пало. Но довольно. Мы вновь свободны, не нам быть рабами, но нашему врагу. Культивировать западничество – значит увеличивать разлад между нашим искусством и нашим народом. Западничество нам было нужно для того, чтобы, преодолев разруху городского искусства, заметьте, городского, ибо в деревне оно всегда стояло на высоте, русский мастер смог в понимании подняться до русского старого и деревенского искусства. Эту огромную роль сыграли, прежде всего, французы конца и начала века. Поблагодарим их. Но не более. На что нам лживая игра. Будем горды тем, что мы – Азия. Пусть самыми почетными для нас будут слова: «поскобли русского – откроешь татарина», ибо мы дети не только великого княжества Московского, но и Золотой Орды. /.../ Поистине слова *Азия* и *искусство* – неделимы. /.../ Оттого безошибочная форма, необходимая в искусстве для воплощения идеи растущего человека, может быть взята лишь у востока, ибо может взойти для нас лишь на русской, т. е. азийской почве. Не западных мастеров нам надо изучать, но Азии. Мы – *монголы* азиаты. /.../ Что устоит против нашего мужества и нашего ожесточения? Старые мятежники начинали слишком поздно и проигрывали. Но мы молоды, и наша молодость победит. (Зданевич, 1998, с. 567–568).

Таким образом, самобытный русский футуризм, по И. Зданевичу, должен был ориентироваться не на западные образцы, а на национальное и восточное искусство.

5 Использование термина «футуризм» в России

В российской прессе сведения об итальянском футуризме появились практически сразу после его провозглашения. Влияние его на русское искусство носило в большей степени терминологический и теоретический, нежели стилистический характер. В чистом виде идеи итальянского футуризма не были востребованы, но, попав на подготовленную почву, частично ассимилировались и стимулировали развитие самобытных художественных явлений. Распространение получил термин «футуризм», который, однако, обозначал явления искусства, по своим художественным принципам не соответствующие идеям Маринетти.

Публикацию манифеста итальянских художников-футуристов во втором сборнике «Союза молодежи» (июнь 1912) общество восприняло как знак идейной солидарности русских и итальянских художников. Именно после этой публикации и непосредственно в связи с ней журналисты впервые употребили термин «футурист» в отношении русских художников левого направления (Читатель, 1912; Ясинский, 1912). К этому времени «футуризм» ассоциировался в общественном сознании не столько с конкретными художественными произведениями итальянцев, которых ни публика, ни большинство деятелей искусства еще не знали и не видели, сколько с социально-заостренной идеологией борьбы итальянского футуризма против культуры прошлого. Не случайно С.К. Маковский понимал под «футуризмом» поход «против культурных ценностей и святынь» и переносил термин на деятельность молодых русских художников (Маковский, 1912, с. 164–165). В этом он лишь следовал социальному мифу, сложившемуся в российском обществе вокруг итальянского футуризма к лету 1912 г.

Таким образом, термин «искусство будущего» бытовал в российских художественных кругах с 1906–1907 гг., и претензии на него заявляли представители различных художественных направлений, включая и будущих авангардистов. Но общественное мнение, перенеся самоназвание группы итальянских поэтов и художников на молодых русских художников крайне левого направления, решило спор в пользу последних.

В сезоне 1912/1913 гг. весь крайне левый фланг русской поэзии и живописи получил название «футуристы». Закреплению этого названия за новаторским движением в русском искусстве способствовало восприятие футуристов как представителей искусства, отвергающих прошлые достижения, добивающихся известности скандалами, проповедующих культ грубой силы и разрушения и под видом новаторства создающих произведения, лишенные

здорового смысла. Это представление возникло после российских газетных и журнальных публикаций о выходах итальянских футуристов.

В массовом сознании «родственность» тех или иных социальных явлений устанавливалась на основании сходства публичного образа, а не на основе анализа идейно-художественных программ, эстетики или художественной стилистики. Пытаясь найти аналог новаторскому движению в русском искусстве для того, чтобы создать иллюзию его понимания, журналисты перебрали массу знакомых и понятных им явлений: сумасшедшие, хулиганы, геростраты, саморекламисты и т.п. В кривом зеркале сознания предреволюционной публики эти характеристики были приписаны футуристам и получили отражение в карикатурах и пародиях. Пытались назвать их кубистами, но этот термин не прижился. В то же время образ итальянских футуристов показался и публике, и журналистам наиболее близким к тому, что они наблюдали на крайне левом фланге русского искусства. Не так важно, кто первым применил это сравнение, важно, что его подхватили и оно показалось большинству весьма точным и оправданным. Термин «футуризм» в сознании российской публики получил широкий смысл, вобрав в себя и сумасшествие, и хулиганство, и саморекламу, и скандальность, и бессмыслицу, и вандализм, и чудачество, и клоунское гаерство, и радикальное новаторство, и бунтарство.

Немаловажно, что, подчас исходя из совершенно иных соображений, отдельные деятели новаторского движения в русском искусстве также объявили себя футуристами. Произошло это еще в 1912 г. (в случае эгофутуристов даже в 1911), но именно в сезоне 1912/1913 гг. термин получил широкое распространение и прочно закрепился за всем левым флангом русского искусства даже вопреки желанию ряда видных его представителей. В одном из писем (31 января 1913) К. Олипов писал: «Этот термин – Футуризм – присвоило большинство современных дикарей и пользуются им для пропаганды нового, ниспровергая старое».² К весне 1913 г. термин «футуризм» уже вошел в молодежный обиход, о чем свидетельствуют записи в дневнике гимназистки В.Ф. Шехтель. 5 (18) марта 1913: «Был у нас Маяковский /.../. Он футурист – светский человек, одним словом, моего лагеря»; 12 (25) марта: «Вечером делала иллюстрации к стихам Маяковского – футуристического направления» (Шехтель, 1993, с. 39). В ноябре 1912 г. Маяковский причислял себя к кубистам (Р., 1912, с. 9), а 24 февраля 1913 г. объявил себя футуристом на диспуте «Бубнового вала» («Б. п.» 1913, Диспут, 1913, с. 3).

То, что художественной молодежью называлось «футуризмом», было далеко от принципов и стилистики, которые к тому времени сложились

2 Письмо К.К. Фофанова И.Е. Репину (31 января 1913) // НБА РАХ. Ф. 25. Оп. 1. Д. 1497. Л. 1–2.

в Италии. Недаром И. Зданевич пытался оспорить правомерность того, что члены «Гилеи» используют «знамя футуризма» (Зданевич, 1998, с. 567).

В этом быстром укоренении термина «футуризм» на русской почве сыграл значительную роль миф о небывалом «искусстве будущего», который стал активно распространяться после 1905 г. и использовался различными художественными силами (в том числе и деятелями авангарда) для обоснования своих претензий. Замена понятия «искусство будущего» синонимичным, но более лаконичным и удобным термином «футуризм» позволила превратить последний в название всего новаторского движения в русском искусстве. При этом сам термин приобрел иное содержание в сравнении с тем, какое вкладывал в него Маринетти. Тождественность названий двух различных направлений в итальянском и русском искусстве ввела многих в заблуждение и породила миф о тождественности направлений, что стало причиной недоразумений (от упреков в «искажении» художественных принципов Маринетти до приписывания русским футуристам его милитаристских, националистических, а позднее – фашистских убеждений).

С сезона 1912/1913 гг. в художественной жизни России термин «футуризм» бытовал и в узком смысле (направление в искусстве, соответствующее художественным принципам манифестов итальянских поэтов, художников, скульпторов и музыкантов), и в широком смысле (название всего новаторского движения в русском искусстве). В художественной практике русских авангардистов стилистика итальянского футуризма в чистом виде не получила широкого распространения. В живописи все ограничилось несколькими работами Гончаровой, Ларионова, К. Зданевича, Малевича. Столь же мало она проявилась в литературе, главным образом, у И. Зданевича. В большей степени принципы итальянского футуризма проникли в русскую живопись в смешении с принципами кубизма, что привело к формированию особого направления, получившего название кубофутуризм.

Термин «футуризм» тут же подхватили фельетонисты и карикатуристы, и уже весной 1913 г. сложилась тенденция называть футуризмом все проявления новейших течений в русском искусстве. Художники первое время были этим возмущены. По свидетельству И. Зданевича, «ни Ларионов, ни Ле-Дантю, ни Шевченко, ни Бонч-Томашевский, ни кто иной никогда футуристами не были».³ Вскоре они привыкли к тому, что их называют футуристами, и перестали обращать на это внимание. Так продолжалось несколько месяцев, после чего деятели русского искусства стали уже

3 Письмо И.М. Зданевича В.К. Зданевич (3 апреля 1913) // ОР ГРМ. Ф. 177. Е.х. 50. Л. 25–26.

сознательно эксплуатировать образ «футуристов», который был навязан им общественным мнением.

В попытках адаптации художниками термин «футурист» некоторое время заменяли синонимичным неологизмом «будущник». Видимо, это должно было подчеркнуть отличие русских футуристов от итальянских и французских. Неологизм не был изобретением Ларионова или кого-либо из его окружения. Придуманый критиками, он был употреблен одним из журналистов в марте 1909 (Panda, 1909), а также в фельетоне по поводу диспута «Мишень». В последнем говорилось: «Совершенно правильно переводить новые слова, обозначающие собой новые литературные школы и художественные течения на наш родной язык для того, чтобы не путать терминов и определяемых ими явлений с предметами от названных явлений весьма различными. Но эти переводные термины у нас не прививаются. А жаль! /.../ Мы бы знали, что футуристы – это Маринетти и его сподвижники *итальянцы*, а *будущники* – это Игорь Северянин, Василиск Гнедов, Зданевич и другие апологеты американского ботинка и хулители античного величия. А теперь, за отсутствием своего Маринетти и Ларионов – футурист» (Саддукей, 1913, с. 3). Использование Ларионовым и его сподвижниками термина «будущник» было обусловлено, вероятно, идейными позициями группы с ее декларативной ориентацией на национальные формы. Термин, однако, не прижился.

Более удачными оказались хлебниковские неологизмы «будетляне» и «будетлянство», появившиеся не позднее лета 1913 г. В печати эти термины впервые были использованы А. Крученых (Крученых, 1913), но не получили широкого распространения и применялись не ко всему авангардному движению в искусстве, а в основном к деятельности литературной группы «Гилейцев».

6 Кубофутуризм

Термин «футуризм» в качестве самоназвания стал использоваться членами группы «Гилея» не раньше февраля 1913 г., когда на диспуте «Бубнового валета» 24 февраля 1913 Маяковский «заявил, что он, футурист, желает говорить первым» (Диспут, 1913, с. 3). В качестве группового самоназвания слово «футуристы» впервые появилось на обложке поэтического сборника «Дохлая луна» (август 1913). Несмотря на название, творчество участников этой группы не совпадало с художественными принципами, выдвинутыми Маринетти. Характеризуя творчество кубофутуристов, К. Чуковский писал, что их «заумный язык, в сущности, совсем не язык, это тот до-язык, до-культурный, до-исторический, когда слово еще не было логосом, а человек – Homo sapiens'ом,

когда не было еще бесед, разговоров, а только вопли и визги, и не странно ли, что наши *будущники* столь страстно влюбленные в *будущее*, избрали для своей футур-поэзии самый *древний* из древнейших языков? Даже в языке у них то же влечение сбросить с себя всю культуру, освободиться от тысячелетней истории. Да и темы у них, особливо у Хлебникова, такие же древние, ветхие, – есть даже из старо-киевской жизни, – ах, ты гой еси Владимир-Красно-Солнышко! – хотя пристало ли поэзии будущего пятиться за сюжетами к скифам, на пятнадцать столетий назад? Не зорно ли, что под ярлыком футуризма эти будущники печатают повесть из эпохи каменного века – об урочищах первобытных племен, об их идолах, жрецах и шестоперах! /.../ А в другом альманахе, *Союз Молодежи*, откровенно проклинают Европу, весь ее *научный аппарат*, и зовут нас в Азию, в Китай /.../ и предлагают индийскую, персидскую живопись, древнекитайскую лирику. /.../ Таков футуризм в России – вотяко-персидский, башкиро-китайский, ассиро-вавилонно-египетский!» (Чуковский, 1922, с. 46–49).

Маринетти во время визита в Россию произнес речь о русском футуризме и назвал его «не футуризмом, а соважизмом, дикарством, а его адептов не футуристами, а соважистами, не будущниками, а первобытниками» (Фальстаф, 1914, с. 2–3). Вернувшись в Италию, он выступил в Риме с лекцией, в которой «расправился с русскими лжефутуристами – Бурлюками и Маяковскими, объявив их всех щенками и мальчишками, искажающими истинный смысл великой религии обновления мира при помощи футуризма» (Первухин, 1914а, с. 2–3), и заявил, что «русские футуристы не имеют понятия /.../ об истинном, то есть об итальянском футуризме» (Первухин, 1914б, с. 173).

7 Эгофутуризм

Начиная с весны 1910 г. в лексиконе И. Северянина появилось слово «футуризм». Он использовал новый термин, не особенно задумываясь о его смысле. Термин вполне отвечал стремлению Северянина к поиску новых поэтических путей, но ни о каком влиянии идей Маринетти и речи не было. Появившийся в виде анонса стихотворной брошюры «Сады футуриста» (Северянин, 1910), этот термин более года не получал у Северянина никакого конкретного содержания до середины 1911 г. Северянин сообщал К. Олимпову в письме (16 июля 1911): «Я чувствую, скоро снова вспыхну: предгрозе уже в душе бродит /.../ Эту вспышку посвящу Футуризму, посвящу целиком».⁴ Позже, 24 июля 1911, вышла брошюра И. Северянина «Ручьи в лилиях», где впервые появился термин «эго-футуризм» как подзаголовок к стихотворению

4 Северянин И. Письмо К. Олимпову (16 июля 1911) // РГАЛИ. Ф. 1718. Оп. 3. Е.х. 49. Л. 3–4.

«Рядовые люди (Из цикла: *Эго-футуризм*)», датированному апрелем 1911-го. В ноябре 1911 г. И. Северянин под маркой «Его» издал стихотворную листовку «Пролог. Эго-футуризм», получившую характер поэтического манифеста. С идеями и эстетикой итальянского футуризма листовка не имела ничего общего. Провозглашенная Маринетти эстетика прославления войны, милитаризма, патриотизма, воспевания разрушения, агрессии была совершенно чужда эго-поэтам. Некоторые основы итальянского футуризма (культ грубой силы, антиэстетизм, культ толпы и стремление уничтожить «я» в литературе) были прямо противоположны художественной идеологии И. Северянина, К. Олимпова, Г. Иванова, Грааль-Арельского и других близких им поэтов. У Северянина термин «эго-футуризм» имел значение «я – это будущее» или «я в будущем». Позже Северянин вспоминал: «Лозунгами моего эгофутуризма были: (1) Душа – единственная истина. (2) Самоутверждение личности. (3) Поиски нового без отвергания старого. (4) Осмысленные неологизмы. (5) Смелые образы, эпитеты, ассонансы и диссонансы. (6) Борьба со *стереотипами* и *заставками*. (7) Разнообразие метров» (Северянин, 1996, с. 36). Он наполнял термин «эго-футуризм» своим эстетическим и идейным содержанием.

После провозглашения «эго-футуризма» принципиальных изменений в творчестве И. Северянина не произошло, да и не могло произойти, поскольку «эго-футуризм» был для него не новой художественной концепцией, а способом эффектно объявить о своих амбициях. Иначе обстояло дело с К. Олиповым, не имевшим никакой творческой биографии до провозглашения эгофутуризма. Для него термин «эгофутуризм» стал структурообразующим, идейной сеткой координат, в рамках которой развивалось все его творчество.

Новый термин «эгофутуризм» требовал разъяснения и обоснования. Понимая это, И. Северянин и К. Олимпов в середине января 1912 г. решили сформулировать постулаты своей школы. Выпущенная ими листовка содержала следующие принципы:

I. Восславление Эгоизма.

- (1) Единица – Эгоизм.
- (2) Божество – Единица.
- (3) Человек – дробь Бога.
- (4) Рождение – отдробление от Вечности.
- (5) Жизнь – дробь вне Вечности.
- (6) Смерть – воздробление.
- (7) Человек – Эгоист.

II. Интуиция. Теософия.

III. Мысль до безумия: безумие индивидуально.

IV. Призма стиля – реставрация спектра мысли.

V. Душа – Истина.

В середине сентября 1912-го Северянин издал листовку, в которой объявил себя единоличным основателем «Вселенского эго-футуризма» и изложил идейно-художественные принципы, выдаваемые за «доктрины» этой поэтической школы.

Признание Эгобога (Объединение двух контрастов).

Обреет вселенской души (Всеоправдание).

Восславление Эгоизма, как своей индивидуальной сущности.

Беспредельность искусствовых и духовных изысканий.

Каждый искусствик или мыслитель, солидарный в доктринах с основателем, есть Эго-Футурист.

Эго-футуризм не имеет ничего общего с Футуризмом Итало-Французским: (1) Иностранные футуристы осмертили местоимение «я», (2) Они не знают всеоправдания. (Ховин, 1912, с. 4).⁵

Большинство критиков и деятелей искусства понимало, что программа эгофутуризма не имеет ничего общего с итальянским футуризмом. Но, поскольку термин «футуризм» был использован в самоназвании группы, творчество эгофутуристов влияло на семантику термина «футуризм», существовавшую в предреволюционной России.

8 Футуризм и война

Перемены в понимании футуризма как общественного явления отразились в трактовке самого термина «футуризм». До войны футуризм трактовали как уродливое явление общественной жизни (хулиганство, кривляние в искусстве), расширяя эту трактовку за счет явлений бытового порядка. Например, утверждение, будто футуризм уже проник в архитектуру, было основано на том, что «некоторые архитекторы начинают строить совершенно несуразные дома, чем обезображивают города» (Диспут, 1913, с. 3; Карикатура, 1914, с. 9; Футуризм, 1914а, с. 13; Футуризм, 1914б, с. 3).

5 См.: Интуитивная школа «Вселенский Эго-футуризм» // РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 3. Е.х. 615. Л. 1.

Русские монархисты окрестили «политическим футуризмом» выступления некоторых депутатов Государственной думы: «Что такое... программа, т.наз., прогрессивных партий, как не футуризм, т.е. отрицание здравого смысла, отрицание действительности» (Е.К., 1914, с. 3); футуризмом объявлялись бесхозяйственные действия московской городской управы (Альтус, 1913); одна из театральных постановок была названа «футуристической», потому что во время спектакля рухнула лестница с артистками. Война усилила тенденцию к расширению понятия «футуризм» за пределы искусства и перенесла акцент с эксцентризма, скандальности и отрицания здравого смысла на тему разрушения.

С первого взгляда сравнение германцев с футуристами покажется парадоксом, ибо что общего между воинственными немцами, поставившими своей задачей завоевание всего мира и мирными футуристами, вроде наших Бурлюков и итальянских Маринетти. Но общее между ними есть. Футуристы поставили своей целью уничтожение древнего искусства. Эту же цель преследуют и немцы, варварски уничтожая все встречающиеся на их пути древние памятники искусства. Доказательство – разгром Лувена, разрушение Реймского собора и покушение на разрушение Собора Богоматери в Париже.

Известный знаток старины, хранитель Императорского Эрмитажа, барон Н.Н. Врангель говорит, что германцы в сущности осуществляют мечтания пресловутых футуристов...

– Если вспомнить выступления футуристов, требовавших уничтожения Рафаэля, Рембрандта и всех великих мастеров, то окажется, что они были предтечами немцев...
<Б. п.> 1914 (Футуризм, 1914б, с. 3; Р. 1914, с. 3).

Аналогию между разрушительной риторикой футуристов и практическими действиями германской армии многие сочли подходящей для осмысления военной темы. Один из петербургских литераторов даже усмотрел в опере «Победа над солнцем» пророчество разразившейся войны (Баранцевич, 1914, с. 3).

Термин «футуризм» уже осенью 1914 г. приобрел широкое толкование, выходявшее далеко за рамки искусства, о чем свидетельствует статья Н.А. Бердяева «Футуризм на войне». Философ находил, что «в методах и приемах, которыми германцы ведут войну, есть очень много футуристического»:

Сила армии Вильгельма есть, прежде всего, сила промышленно-капиталистическая, сила футуристической техники, а не рыцарского духа, не героизма, не массового энтузиазма. И роковое будущее футуристической техники сказывается в том, что она готова служить какому угодно духу, не только духу будущего, но и духу прошлого. Чудовищные капиталистические предприятия Круппа, изготовляющие футуристические пушки, есть, конечно, явление футуризма в военном деле. Автоматические массы войска, превращенные в совершенный механизм, вооруженные совершенной техникой и в совершенстве дисциплинированные, это – футуризм в войне. Техника побеждает человеческий дух, внешняя «годность» затмевает внутреннюю ценность, движение

истребляет существенное. Германская армия являет миру технические чудеса. Все в ней бронировано, блиндировано, все автоматизировано, автомобилизировано. Ее цепелины – футуристические чудовища. /.../

Но в Германии назревал футуризм другого рода, гораздо более существенный и грозный, жизненный футуризм – в ее милитаризме и ее промышленности. Этот футуризм незаметно угашал человеческий дух, превращал человека в средство для чудовищного, бездушного механизма. /.../ В футуризме есть какое-то истинное предчувствие, что человечество обречено на то, чтобы пройти через механизацию и автоматизацию плотской органической жизни. Футуризм есть нервное и повышено чувствительное восприятие неотвратимых результатов технического прогресса. (Бердяев, 1914, с. 3–4)

Распространение термина «футуризм» за пределы искусства, выявление в окружающей жизни тех устремлений, которые ранее связывались лишь с творчеством ограниченного круга поэтов и художников, способствовало формированию общественного мнения о жизненности и актуальности принципов футуризма. Создавалось впечатление, что сама жизнь начинает агитировать за футуризм, преобразовывая его из искусства будущего в искусство настоящего. Такая «агитация» привела к увеличению числа сторонников футуризма и облегчила его общественное признание. Широкое толкование термина свидетельствовало о том, что общество освоилось с этим явлением культуры, отчасти привыкло к нему и не видело в нем ничего особенно пугающего.

Даже принципиальные противники футуризма при всем несогласии с радикальными формами этого искусства не могли уже не признать за футуристическим движением его значительной силы. Так, А.Н. Бенуа, представляя футуризм в образе моськи из басни И.А. Крылова, трактовал ситуацию уже не в пользу слона.

Читатель скажет мне, что не стоит обращать внимания на эти шалости и провокации, что все это есть лай моськи в известной басне Крылова. Но мне кажется, что в наше время этот лай уже не просто одно забиячество, а нечто более знаменательное. /.../ Нет, это вовсе не лай и не вздор, а это нечто весьма серьезное, это знамение времени. (Бенуа, 1916, с. 3)

Бенуа преувеличил силы футуристов и преуменьшил сопротивляемость общества, но был одним из немногих художественных критиков, предчувствовавших перемены в жизни социума и искусства, и это предчувствие окрашено у него в трагические тона. О футуризме как части нарождающегося нового мира вскоре заговорил и Н.А. Бердяев, который, в отличие от А. Бенуа, улавливал в произведениях футуристов «предчувствие нового видения» и призывал «к приятию футуризма, как неизбежного моста к новому сознанию и новому искусству» (Н.М., 1916, с. 6).

Отметим существенную деталь: в рассуждениях и А. Бенуа, и Н. Бердяева футуризм понимался не как движение, ограниченное рамками искусства, а в более широком смысле, как явление жизни. Согласно Бердяеву, «футуристическая машинность есть лишь внешнее выражение глубинного метафизического процесса, изменение всего космического лада, рождение нового космического ритма, который придет из глубины» (Бердяев, 1918, с. 20). Другими внешними проявлениями этого процесса и Бенуа, и Бердяев считали мировую войну, ее машинный характер, разрушавший культурные ценности. Согласно Бенуа, футуризм – «это цельная и очень могучая *философия*, та самая философия, которая ныне отрывает сыновей от матерей и превращает их в *боевой материал*, та самая философия, которая сгоняет, сдувает миллионы живых мыслящих и чувствующих человеческих существ с их насиженных мест и разбрасывает пылинками по миру, которая грозит полным одичанием и озверением решительно всем без исключения» (Бенуа, 1916, с. 3). С точки зрения Бердяева, «нынешняя мировая война начата Германией как война футуристическая. Футуризм из искусства перешел в жизнь и в жизни дал более грандиозные результаты, чем в искусстве. /.../ В Германском милитаризме футуристическая машинность и футуристическая быстрота движения доведены до высочайших добродетелей. Англия и Франция стараются в этом превзойти Германию, делая новые изобретения. Так вовлекается весь мир в военно-футуристический вихрь. И исконное варварство человечества, лежащее глубже всякой культуры, помогает выявлению этого жизненного футуризма» (Бердяев, 1918, с. 22–23). И Бенуа, и Бердяев рассматривали футуристическое движение в широком социальном контексте, как одно из проявлений происходившего на их глазах крушения старого мира со всеми его ценностями, как один из эпизодов разворачивавшегося апокалипсиса.

Сознательная демонизация и дискредитация футуризма в искусстве за счет сопоставления его с якобы «родственными» явлениями социального порядка уже была опробована журналистами в предыдущие годы, когда его сопоставляли с хулиганством, сумасшествием и мошенничеством. Теперь же эти бытовые аналогии казались мелкими. Требовался новый образ, который бы отвечал разросшимся масштабам футуристического движения, новому соотношению сил в искусстве и ощущению надвигающейся катастрофы, которое провоцировали неутешительные сообщения с русско-германского фронта. Бенуа и Бердяев, каждый по-своему, создавали новый миф о футуризме как некой силе, овладевшей миром и ведущей к разрушению старой культуры. Сопоставляя футуризм с силами мирового порядка, они еще не выбрали конкретного образа, сравнение с которым дало бы новому мифу законченную форму. Процесс оформления этого мифа затянулся еще на пару лет, когда русский футуризм получил в массовом сознании кличку

«большевизм в искусстве». Впервые сравнение употребил Г. Тастевен, назвавший кубофутуристов «большевиками футуризма», но широкое распространение политизированных характеристик началось только в 1917 г. (Тастевен, 1914, с. 32).

9 Футуризм и политика

Маяковского еще в апреле 1917 называли «большевиком в поэзии» или «большевиком от футуризма». Но не только его, вскоре и эгофутуристов (включая И. Северянина), да и футуристов вообще окрестили «большевиками в литературе» (Ник, 1917, с. 5–6). За эгофутуристами, правда, этот ярлык не закрепился. В том же 1917 г. Северянина иронично именовали «меньшевиком от футуризма» (Футуризм, 1917, с. 11).

Одновременно (май 1917) и большевиков сравнивали с футуристами: «Ленинская группа – политические футуристы. Им, так же, как и всевозможным, ныне полузабытым Бурлюкам, Олимповым, прежде всего нужен шум. /.../ Ленин и его *перипатетики* начали с чисто футуристического приема. Желтые кофты и раскрашенные лица первых – и экстерриториальный вагон вторых. Публичные скандалы и площадная демагогия. /.../ *Вл., бр., кр., шур. щер. дл. тр.* ... – декламировали на своих вечерах всевозможные Бурлюки. /.../ Политическое *рл, бр, шир* духовно ничем не отличается от своего уродливого литературного близнеца, и все призывы Ленина строятся на одной и той же примитивной схеме, по одному и тому же рецепту футуристического скандала *épater les bourgeois* всеми возможными мерами. /.../ Ленинские речи, это – политический футуризм» (Мирский, 1917, с. 4).

В 1918 г. часть футуристов солидаризовалась с анархистами. В связи с этим футуризм стал пониматься как бунт в искусстве.

Бунт в искусстве. Революция в области художественного творчества. Анархия в поэзии, в живописи, в скульптуре, в трагедии. Анархия в искусстве. /.../

Все революционное, все бунтарское, все неслыханно дерзкое и отважное и дикое – это футуризм. Никакой власти, никакого авторитета, никакого влияния ниоткуда нигде и никогда! /.../

Футуризм – песня анархии.

Только в такой революционной форме представляется нам истинный футуризм – бунт искусства! (Баян Пламень, 1918, с. 4).

После занятия футуристами административных постов в Отделе ИЗО Наркомпроса в трактовке футуризма наметились существенные перемены. Теоретик левого искусства Н.Н. Пунин занялся обоснованием тезиса, что «футуризм – это искусство пролетариата». Он писал:

«Столь в настоящее время распространенное мнение, в силу которого пролетарским искусством может называться всякое искусство, если только оно изображает, иллюстрирует быт и нравы пролетариата, с нашей точки зрения, глубоко ошибочно. Прежде всего, самый момент изображения, предпосылаемый таким мнением, является уже моментом, характерным для буржуазного понимания искусства. Поскольку искусство есть познание материала, а не приложение художественных средств к классовой борьбе, или к классовой деятельности, оно не содержит в себе обязательного условия что-нибудь изображать. /.../ Искусство пролетариата /.../ не только по ту сторону церковных икон и барских портретов, но и по ту сторону всякой иллюстрации, всякого изображения» (Пунин, 1919, с. 10, 12, 14, 16, 24).

По Н. Пунину, отказ от «изображения» во имя «познания материала» создавал для искусства пролетариата совершенно новую область художественного труда, ограниченную от традиционного искусства. Фактически из этой трактовки пролетарского искусства выкристаллизовались позже и концепция производственного искусства, и теория жизнестроения. Левое искусство в это время пришло к «познанию материала» – беспредметному творчеству. Теперь теоретики декларировали новое направление, в котором футуристам отводилась роль инициативной группы в деле строительства новой культуры.

Н. Пунину вторил Н. Альтман, видевший между футуризмом и пролетарским искусством глубокую связь в «коллективистических основах» творчества того и другого. «Лишь футуристическое искусство есть в настоящее время искусство пролетариата», – утверждал он (Альтман, 1918, с. 2).

Некто (В. Маяковский?) от имени «группы левых поэтов» заявлял: «Мы одни, освобождая слово от роли служащего при здравом смысле, можем считать себя носителями литературных идей пролетариата» (Группа левых поэтов, 1918, с. 2–3).

«Футуризм» и «футуристы» ассоциировались в массовом сознании с непонятным творчеством и скандалами, поэтому терминам были найдены замены: футуризму (в широком понимании) – «новое искусство» и «революционное искусство», футуристам – «художники-пролетарии», «художники-изобретатели», «художники-новаторы» и «новые художники». При этом «художник-пролетарий», согласно О. Брику, понимался не как пролетарий, обученный искусству, а как художник с пролетарским сознанием, который не подстраивается под вкусы толпы, а «борется с ее косностью и ведет ее за собой путями непрерывно движущегося вперед искусства. /.../ всегда творит новое,

ибо в этом его общественное назначение» (Брик, 1918, с. 1). Таким образом, термин «художники-пролетарии» относился лишь к художникам, признавшим пролетарское искусство в трактовке левых теоретиков, т.е. к художникам-новаторам и художникам-изобретателям.

Одновременно Пунин развил теоретические представления, в которых сращивались формы искусства и бытия (формы жизни). Согласно Пунину, быт и бытие – совершенно разные понятия. С бытом футуристы ведут борьбу, «ибо быт – по существу своему полярен творчеству; быт – это трупный яд, /.../ быт – это костная омертвелая ткань, которая /.../ тянет нас во вчера» (Пунин, 1919, с. 3). В то же время коммунистическая революция и третий Интернационал, по мнению Пунина, не быт, а еще не окостеневшие формы жизни (бытие).

«Интернационал такая же футуристическая форма, как любая другая творчески-созданная форма. /.../ Я спрашиваю, какая разница между третьим Интернационалом и Рельефом Татлина или *Трубой Марсиан* Хлебникова? Для меня никакой. И первое, и второе, и третье новые формы, которыми радуется, играет и которые применяет человечество. Будущее принадлежит им, будущее принадлежит всем, которые с ними – это и есть футуризм» (Брик, 1918, с. 3).

Теоретические представления об отсутствии принципиальной разницы между формами искусства и жизни (бытие) не просто снимали противопоставление искусства и политики, а сплавливали их воедино в безграничном понятии футуристического творчества.

«Большевиками искусства» считали не только московских или петроградских футуристов, но и тифлисских заумников, и Д. Бурлюка во время «большого сибирского турне». В фельетонной форме эту мысль в период эмиграции выразил А. Н. Толстой: «Над футуристами /.../ смеялись. Напрасно. Они сознательно делали свое дело – анархии и разложения. Они шли в передовой цепи большевизма, были их разведчиками и партизанами» (Толстой, 1919, с. 3).

Футуризм, конечно, не был «эстетическим большевизмом». Это лишь популярный миф ушедшей эпохи. Русский футуризм можно назвать эстетическим анархизмом или просто эстетическим бунтом. Рассматривать распространение левого искусства как движение передового отряда большевизма, шедшего вместе с новой властью и даже предшествовавшего ей, – тенденциозное и чрезмерно грубое упрощение реальных событий. Антибольшевистски настроенные противники футуризма создали негативную версию мифа, а государственное крыло футуристов ставило впоследствии себе в заслугу сотрудничество с большевиками с первых дней октябрьской революции. В частности, позитивная версия этого мифа,

поддержанная левовцами, имела вполне понятную защитно-адаптивную функцию в литературной борьбе 1920-х гг.

Подчеркнем, что этот миф был выгоден обеим противоборствующим сторонам, но не покрывал всего разнообразия русского авангарда революционной эпохи. Среди деятелей левого искусства существенную роль играли и те, кто не связывал свое творчество с большевистской властью, либо сохраняя нейтралитет (Кандинский, Пуни, Д. Бурлюк, А. Таиров и др.), либо находясь в прямой оппозиции (А. Туфанов, В. Ховин, И. Зданевич, отчасти В. Шкловский, примыкавший к эсерам).

10 Распад футуризма

При всех различиях трактовок «футуризма», сложившихся в российском обществе в 1909–1919 гг., у них была, как минимум, одна общая черта: акцентирование внимания на процессе разрушения. Она выражалась в отрицании реалистических канонов, попытках слияния различных видов искусств, увлечении «примитивизмом», стремлении к нигилистическому разрушению «академизма», стереотипов мышления, обывательского «благоразумия». В живописи этот процесс выразился сначала в неопримитивизме, начавшемся с деформации реалистического изображения человека и вещи. Последовавшее затем разложение изображений на составные части выразилось в кубизме и кубофутуризме, привело к ликвидации предметности на картине. Следующим шагом стала беспредметность, различные выходы в которую продемонстрировали Кандинский, Ларионов, Малевич и другие. Так, изобретенный Ларионовым лучизм отбросил остатки разложенной кубистами предметности, оставив последнюю за холстом. В теории Ларионов еще отграничивался от чистой беспредметности «лучами, отраженными от предметов», однако вскоре принцип беспредметной абстракции, все настойчивей пробивавший себе дорогу, восторжествовал, и лучизм, сыграв промежуточную роль, отошел в область истории. Сменивший его супрематизм окончательно отбросил предметность и окунулся в динамику живописной пластики, передавая движение не предметов, а живописных масс. Следующим после беспредметности этапом разрушительной тенденции мог быть только отказ от живописи, что и продемонстрировал Малевич, выставив в конце 1919 г. пустой холст.

Аналогичный процесс наблюдался и в словесном искусстве, где процесс деформации текста шел через отказ от логичности, смысла и причинно-

следственных связей, введение обратного хода времени, неологизмов, звукоподражание, создание заумного языка и т. п. Апогеем разрушительной тенденции, по-видимому, стала «Поэма конца» Василиска Гнедова, представлявшая собой чистый лист бумаги.

В 1909–1919 гг. разрушительная тенденция полностью соответствовала процессам, происходившим в социуме и государстве: нарастанию политической нестабильности в 1917 г., социальным катаклизмам, обусловленным Первой мировой войной. Можно сказать, что деструктивные общественные процессы актуализировали и поддерживали аналогичные процессы в искусстве, и именно футуристы чутко улавливали и по-своему отражали их.

К началу 1920-х годов социальные разрушительные тенденции не прекратились совсем, но утихли. На смену им временно пришла эпоха мирного строительства. Поэтому разрушительная тенденция в искусстве приобрела маргинальный характер. Это означало серьезное ослабление футуристических сил и необходимость приспособлять творчество к новым общественным запросам. Основной идеологической доминантой в искусстве становится конструктивизм. Конструктивная тенденция принесла плоды в театре, литературе, архитектуре и живописи. Конструктивизм дал творчески сильную школу поэтов (Литературный центр конструктивистов), под его влиянием теоретики ЛЕФа и ОПОЯЗа провозгласили «инженерное» строительство языка «словесное искусство как конструкция». Конструктивные принципы проникли в театр: от сценического оформления до режиссуры (биомеханика Мейерхольда, метр-ритм Фердинандова, теория тейлоризированного театра Ип. Соколова, «монтаж аттракционов» С. Эйзенштейна). Левые расширили возможности кинематографа, фотоискусства, полиграфии, рекламы, конструировали мебель, посуду, модели одежды, занимались рисунками для тканей, почтовых марок, конфетных оберток. В живописи левых художников произошел поворот от беспредметности сначала обратно к предметности, а затем к сюжетности.

Бывшие футуристы осознавали, что для работы над конструктивными задачами искусства нужны творческие принципы, отличные от тех, которые исповедовались ими во времена футуризма. Это была одна из причин, по которым использование термина «футуризм» уже в начале 1920-х гг. стало сокращаться. В то же время теоретики пролетарского искусства, считавшие себя марксистами и положившие в основу своей деятельности метод социологического анализа, классифицировали футуризм как мелкобуржуазное течение в искусстве, и эта интерпретация получила широкое распространение.

Однако деятели левого искусства и некоторые критики не согласились с этой позицией и предложили свои интерпретации. «Футуризм ныне уже по праву должен быть признан пролетарским искусством в самом буквальном – организационном и духовном – смысле этого слова»; «Социалистическая революция пролетариата – социальная база футуризма», – заявил Н. Чужак (Чужак, 1921, с. 7, 86). «Работа футуризма параллельна и идентична работе коммунизма», – вторил С. Третьяков (Третьяков, 1923, с. 203). «Социальный носитель футуризма – техническая интеллигенция, а футуризм ее первое эстетическое выступление», – доказывал Б. Арватов (Арватов, 1930, с. 48). «Русский футуризм есть народническое, интеллигентски-революционное движение в условиях общественной реакции», – считал Я. Лерс-Шапириштейн (Лерс-Шапириштейн, 1922, с. 74).

Были перечислены и неоднократно повторены почти все возможные варианты, каждый по-своему обоснованный. Наверное, только в крестьянстве не видели «социальной базы» футуризма за очевидной абсурдностью такого предположения. В этой борьбе идеологий уже в первой половине 1920-х гг. возобладала точка зрения теоретиков марксистского искусствоведения.

Кроме того, Маринетти и многие его сторонники примкнули к итальянскому фашизму, вследствие чего в глазах коммунистов термин «футуризм» оказался политически скомпрометирован. В сложившейся ситуации использование этого термина в качестве самоназвания стало неудобным для деятелей левого искусства, которые претендовали на роль выразителей коммунистической идеологии, и они стали отказываться от него. Так, Маяковский в октябре 1925 г., будучи в Америке, заявил: «Футуризм и Советское строительство не могут идти рядом. Отныне я против футуризма. Отныне я буду бороться с ним» (Сельцов, 1925, с. 2). Однако в социальной сфере бороться было не с чем. Никакого футуризма в СССР к этому времени уже не было. Бороться надо было с самим собой, со своими прежними принципами.

В дальнейшем, судя по материалам российской прессы, термин «футуризм» употреблялся, как правило, в историческом контексте.

11 Выводы

Сформулируем основные тезисы, отражающие историю термина «футуризм» в литературно-художественной жизни России и СССР в первой трети XX века.

- (1) Представление о футуризме (искусстве будущего) зародилось в социалистической пропаганде как один из инструментов для привлечения деятелей искусств к социалистическим идеям.

- (2) Многие молодые художники и поэты были заражены социалистическими идеями, и фраза революционного гимна «весь мир насилья мы разрушим до основанья» соответствовала как деятельности революционеров в общественной жизни, так и деятельности революционеров от искусства. Однако пути революционеров в социально-политической сфере и революционеров в искусстве разошлись, и революция в искусстве развивалась независимо от революции в общественной жизни.
- (3) Разрушительная тенденция, ярко выраженная в эстетике и практике итальянского и российского футуризов, соответствовала социально-политическим стремлениям социалистов к ниспровержению существующего строя, но выражалась языком искусства и применялась не к социуму, а к его живописному и литературному изображению. При этом поиски новых форм общественной жизни заменялись поиском новых форм живописного и словесного изображения.
- (4) Послереволюционный и послевоенный переход к мирному строительству привел в общественной жизни к замене разрушительной тенденции на созидательную, а в искусстве – к распаду футуризма и торжеству конструктивизма.

Acknowledgments: Автор благодарен Т.П. Калугиной и Е.В. Баснер за помощь в переводе текстов с немецкого языка.

Список литературы и источников

- Annandale, C. 1910. *The Concise English Dictionary: Literary Scientific and Technical*. London: Blackie.
- Anzeigen. 1873, January 1. "Anzeigen und Beurtheilungen. Nova vocalia." *Allgemeine Musikalische Zeitung*: 6–10.
- Anzeigen. 1876, April 19. "Anzeigen und Beurtheilungen. Nova vocalia." *Allgemeine Musikalische Zeitung*: 248–52.
- Berichte. 1871, April 26. "Berichte, Nachrichten und Bemerkungen." *Allgemeine Musikalische Zeitung*: 267–9.
- Fowler, H. W., and F. G. Fowler. 1914. *The Concise Oxford Dictionary of Current English*. Oxford: Oxford University Press.
- Krüger, E. 1871, April 19. "Musikalisches Conversations Lexicon." *Allgemeine Musikalische Zeitung*: 245.
- Legende. 1874, June 3. "Die Legende der heiligen Elisabeth von Franz Liszt." *Allgemeine Musikalische Zeitung*: 342–4.
- Murray, J. A. H. 1901. *A New Oxford English Dictionary on Historical Principles*, Vol. IV. Oxford: Oxford University Press.
- Panda. 1909, 8 мар. "Наброски современности. Футуристы." *Вечер*: 3.
- Review. 1872, October 30. "Review of the Book *Präliminarien zu einer Kritik der Tonkunst*, by C. Fuchs." *Allgemeine Musikalische Zeitung*: 704–7.

- Webster, N., F. S. Allen, and W. T. Harris, eds. 1911. *Webster's New International Dictionary of English Language*. London: G. Bell and Sons.
- Wood, J., ed. 1911. *Nuttall's Standard Dictionary of the English Language*. London: Frederick Warne.
- Альтман, Н. 1918, 15 дек. "Футуризм и пролетарское искусство." *Искусство коммуны*: 2.
- Альтус. 1913, 11 апр. "Управские футуристы." *Утро России*: 4.
- Аничков, Е. В. 1902. "Вильям Моррис и его утопический роман." In *Литературное дело*, 324–56. СПб.: Типография А.Е. Колпинского.
- Аничков, Е. В. 1906. *Искусство и социалистический строй*. СПб: Якорь.
- Арватов, Б. 1930. *Обагит- и проз- искусство*. М.: Федерация.
- Баранцевич, К. С. 1914, 1 дек. "Футуристы и война, или откровения безумных." *Биржевые ведомости. Веч. вып.*: 3.
- Баян Пламень. 1918, 26 мар. "Письмо к товарищам футуристам." *Анархия*: 4.
- Бенуа, А. Н. 1916, 9 янв. "Последняя футуристская выставка." *Речь*: 3.
- Бердяев, Н. А. 1914, 26 окт. "Футуризм на войне." *Биржевые ведомости. Утр. вып.*: 3–4.
- Бердяев, Н. А. 1918. *Кризис искусства*. М.: Издание Г.А. Лемана и С.И. Сахарова.
- Брик, О. М. 1918, 15 дек. "Художник-пролетарий." *Искусство коммуны*: 1.
- Бруснянина, М. 1907, 4 июл. "Искусство будущего." *Пробуждение (Литературное обозрение)*: 365–66.
- Вандервельде, Э. 1906. *Социализм и искусство*. Петроград: Жизнь и знание.
- Волошин, М. 1904. "Скелет живописи." *Весы* (1): 51.
- Горнфельд, А. 1908. "Будущее искусство." *Русское богатство* (1): 147.
- Группа левых поэтов. 1918, 7 дек. "Организуите Отделы словесного искусства." *Искусство коммуны*: 2–3.
- Деген, Е. В. 1903. "Интеллигенция и демократия во Франции." *Мир божий* (3): 92–122.
- Деген, Е. В. 1904. "Всенародное искусство." *Мир божий* (3): 1–28; (4), 183–208.
- Дестре, Ж. 1906. *Социализм и искусство*. СПб.: Молот.
- Диспут. 1913, 25 фев. "У «Бубновых Валетов». (Второй диспут)." *Московская газета*: 3.
- Е. К. 1914, 31 янв. "Предел футуризма." *Земщина*: 3.
- Зданевич, И. М. 1998. "О Футуризме." *Искусствознание* (1): 567–8.
- Исаев, А. А. 1904. "Об искусстве будущего." *Вестник знания* (2): 38–58.
- Карикатура. 1914, 16 фев. "Карикатура." *Петербургский листок*: 9.
- Койген, Д. 1906. *Мировоззрение социализма*. СПб.: Типолитография «Энергия».
- Крученых, А. Е. 1913. "Заметки об искусстве." In *Трое*, А. Крученых, В. Хлебников & Е. Гуро, 49–55. СПб.: Журавль.
- Лерс-Шапирштейн, Я. 1922. *Общественный смысл русского литературного футуризма*. М.: Издание А. Г. Миронова.
- Луначарский, А. В. 1906а. "Диалог об искусстве." In *Отклики жизни*, А. В. Луначарский, 149. СПб.: Изд. О.Н. Попова.
- Луначарский, А. В. 1906б. "Заметки философа. Еще об искусстве и революции." *Образование* (12): 77.
- Луначарский, А. В. 1908. "Социализм и искусство." In *Театр. Книга о новом театре*, А. Луначарский, Е. Аничков, А. Горнфельд и др., 7–40. СПб.: Шиповник.
- Люблинский, С. 1907. *Социализм и искусство*. СПб.: Типолитография «Энергия».
- Маковский, С. К. (ред.). 1912. *Русская художественная летопись*. Т. 12. СПб.: Типография «Сириус».
- Мирский, Б. 1917. "Зодиак в штанах." *Журнал журналов* (15): 4.
- Н.М. 1916, 23 ноя. "Лекция Н.А. Бердяева." *Утро России*: 6.
- Ник. 1917. "Большевизм в литературе." *Синий журнал* (34): 5–6.
- Первухин, М. 1914а. "Страшная месть." *Русское слово* (84): 2–3.
- Первухин, М. 1914б. "Псевдо-футуризм (Письмо из Рима)." *Современный мир* (3): 173.

- Пунин, Н. 1919, 30 мар. "Послесловие к статье В. Шкловского «Об искусстве и революции»." *Искусство коммуны*: 2–3.
- Р. 1912, 25 ноя. "Кубисты – или рекламисты?" *Петербургская газета*: 9.
- Р. 1914, 13 окт. "Футуристы – предтечи германцев. (Беседа с бар. Н.Н. Врангелем)." *Петроградская газета*: 3.
- Саддукей. 1913, 25 мар. "Будущники." *Московская газета*: 3.
- Северянин, И. 1996. "Беспечно путь свершая..." In *Сочинения в пяти томах*, И. Северянин, Т. 5, 36–8. СПб.: LOGOS.
- Северянин, И. 1910. *Колье принцессы*. СПб: Б. и.
- Сельцов, Б. 1925, 8 окт. "Америка в воображении русского." *Новый мир* (Нью-Йорк): 2.
- Старый петербуржец. 1902, 27 фев. "Новейшее слово искусства." *Биржевые ведомости*: 2.
- Тастевен, Г. Э. 1914. *Футуризм. На пути к новому символизму*. М.: Ирис.
- Толстой, А. Н. 1919, 30 ноя. "Торжествующее искусство. (перепечатка из газеты «Общее дело»)." *Эхо (Владивосток)*: 3.
- Третьяков, С. 1923. "Откуда и куда?" *Леф* (1): 203.
- Фальстаф. 1914, 17 фев. "Соважисты." *Московская газета*: 2–3.
- Франк, С. Л. 1991. "Этика нигилизма." In *Вехи. Интеллигенция в России. Сборники статей 1909–1910*, Н. Казакова (ред.), 166. М.: Молодая гвардия.
- Фриче, В. М. 1906. "Социал-демократия и искусство." *Правда* (4): 68–76.
- Футуризм. 1914а, 16 янв. "Футуризм в архитектуре." *Петербургский листок*: 13.
- Футуризм. 1914б, 2 мар. "Футуризм в домостроительстве." *Петербургский листок*: 3.
- Футуризм. 1917. "И. Северянина иронично именовали «меньшевиком от футуризма»." *Журнал журналов* (20/21): 11.
- Ховин, В. Р. 1912, 16 сен. "Они не знают всеоправдания. («Манифест» футуризма)." *Воскресная вечерняя газета*: 4.
- Читатель. 1912, 8 июл. "Манифест." *Новое время*: 4.
- Чужак, Н. 1921. *К диалектике искусства*. Чита: Издание Дальпечати.
- Чуковский, К. И. 1922. *Футуристы*. Петроград: Полярная Звезда.
- Шехтель, В. Ф. 1993. "Дневник." *Литературное обозрение* (6): 39.
- Ясинский, И. И. 1912, 18 авг. "Живопись будущего (По поводу выступлений петербургских футуристов)." *Биржевые ведомости. Веч. вып.*: 3–4.