

ФУТУРИЗМ: ТРАДИЦИИ И НОВАТОРСТВО

В статье анализируются новаторские идеи и художественные традиции, которые повлияли на формирование футуристического идеала красоты. Новаторство футуризма связано с пониманием искусства как сферы абсолютной свободы для художника и с отказом от творчества на основе законов разума. В рамках такого новаторства находятся эксперименты В. Хлебникова со словом, поэтическая «заумь» А. Крученых, лучизм М. Ларионова и супрематизм К. Малевича. Футуризм отбросил традиции «классических предков», очищая сознание от стереотипов, и обратился к своим национальным корням, к народному творчеству.

Футуризм – одно из самых значительных и противоречивых явлений в культуре XX века, которая утратила ориентацию на традицию и в которой наибольшей степени достиг дух модерна, с характерным для него стремлением всё изменить и пересоздать. Усилилось противостояние «старого» и «нового», нарастало «пассионарное» напряжение, направленное на разрыв с предшествующими поколениями и на отказ следовать их традициям, шире – на взрыв существующего порядка. Изменения, происходящие в начале XX века в духовном опыте человека, разрушали эстетические стереотипы и шаблоны в искусстве, вводили новые образы с нетрадиционным для европейского сознания пониманием красоты. Радикальное переосмысление красоты происходило в искусстве русского футуризма.

Цель данной статьи – определить роль новаторских поисков и художественных традиций в формировании футуристического идеала красоты, выявить приёмы формообразования, характерные для художественной практики русского футуризма.

Русский футуризм, отрицая классическое искусство, стремился найти новые параметры красоты, которые бы отвечали современности. За каждым художником признавалось право воплощать своё понимание красоты, что соответствовало условиям переходного периода, когда имел место кризис эстетических норм и правил. Ещё И. Кант писал о творческой стихии гения, которая выше установленных правил и сама в себе содержит правила. «В самом деле, каждое искусство предполагает правила, только основываясь на которых и можно представить себе возможности произведения, если оно должно называться художественным. Но понятие изящных искусств не допускает, чтобы суждения о красоте их произведения выводились из какого-либо правила, которое имеет своим определяющим основанием понятие, стало быть, чтобы оно положило в основу понятие о том, каким образом возможно это произведение. Следовательно, изящное искусство не может измыслить для себя правило, согласно которому оно должно было бы создавать свои произведения. Но так как без предшествующего правила ни одно произведение нельзя назвать искусством, то природа в субъекте (и благодаря расположению его способностей) должна давать искусству правила, т.е. изящное искусство возможно только как произведение гения» [1, с. 323]. Таким образом, И. Кант, признавая историческую подвижность норм и правил, отдавал предпочтение творческой стихии художника, способного их преодолеть.

Футуристам было присуще понимание того, что красота разнообразна, как разнообразен мир, человеческое восприятие мира и его духовное воплощение. «Красота и прекрасное вызываются потому, что природа состоит из разнообразных знаков» [2, с. 155]. Главным качеством красоты футуризм рассматривал новизну. «...Новой жизни – новая

красота», – провозглашал К. Малевич. Всё новое и оригинальное, что несёт на себе отпечаток творческой воли и субъективности художника, оценивалось русским футуризмом как красивое. «Мы были изобретателями и переделывали мир по-своему, – вспоминал А. Родченко. – Мы не пережевывали натуру на своих холстах, как корова жвачку. Мы создавали новое понятие о красоте и расширяли понятие искусства» [3, с. 61-62]. Красота – создание человека, она не может быть заимствована в готовом виде, она есть результат переосмысления разнообразных форм мира. «Красоты в природе нет, создать её может только художник», – писал В. Маяковский, употребляя слово «природа» в значении «натура» [4, с. 238].

Красота не рассматривалась русскими футуристами как система, обладающая целостностью, упорядоченностью и статичностью. Красота предмета определялась не конструкцией, а состоянием, процессом существования, энергетическим потенциалом. «...Состояние предметов стало важнее их сути и смысла» [2, с. 30]. В художественном сознании русского футуризма, который основной формой существования бытия рассматривал динамичное время, мир состоял не из вещей, а из процессов, мир постоянно изменялся, был конфликтным и многообразным. Отсюда признание красоты движения, становления, скорости и диссонансов, в которых русский футуризм видел проявление творческой энергии жизни. Принципы неуравновешенности, дисгармоничности и даже хаотичности, которые не признавались классическим искусством, становились для футуристических произведений главными принципами построения. «На уровне конкретной арт-практики последовательно разрабатываются (отчасти складываются) радикальные, принципиально новые по сравнению с классической практикой правила игры в арт-пространстве, основывающиеся на приоритетном использовании всевозможных диссонансов, дисгармоний, деформаций, монтажа-демонтажа, алогичности, абсурда, бессмысленности и т.п.» [5, с. 67].

Для воплощения идеалов красоты русский футуризм в художественной практике использовал два приёма формообразования – фрагментарность и сдвиг. Воплощённая с их помощью красота представляла собой комбинацию фрагментов и обращалась не столько к чувству и созерцанию, сколько к воображению и интеллектуальному восприятию. Приём «фрагментарности» явился отражением раздробленности и хаотичности мира, так как в сознании человека XX века картина мира утратила своё всеобщее единство и превратилась в калейдоскоп отдельных фрагментов.

Сдвиг и фрагментарность наиболее наглядны в живописном кубофутуризме, который соединил в себе геометризм французского кубизма с динамизмом итальянского футуризма. На кубофутуристической картине предметы распадаются на отдельные части, смешиваются и проникают друг в друга. Подобную картину человек видит только при быстром движении, когда не успевает охватить взглядом предмет в целом, а воспринимает только отдельные его части, воспринимает очень обобщённо, в виде геометрических форм. В кубистических картинах предметы утрачивают не только целостность и объёмность, но и «вес», они «парят» в безвоздушном пространстве, не испытывая на себе силу земного притяжения, что противоречит привычной логике построения картины, использующей тяготение как структурно-организующий принцип. В супрематических полотнах К. Малевича фрагмент стал глобальным знаком целого (а именно мироздания) и отражал его структурную суть.

Приёмы фрагментарности и сдвига применялись футуристами не только в живописи, но и в театре, и в литературе. В поэзии В. Маяковского помимо сдвига при построении поэтической формы часто присутствует фрагментарность в смысле автономности поэтических фраз, «...когда каждая фраза... хочет быть максимумом, пределом, вершиной... Части не хотят подчиняться целому. Каждая хочет быть собою. Каждая развёртывает собственную динамику, не считаясь с волей целого» [6, с. 121]. В поэзии В. Хлебникова присутствует несколько разновидностей «сдвигов» – нарушение сюжета (сюжетный

сдвиг), отказ от смысловой последовательности событий (логический сдвиг), отступление от основной темы (тематический сдвиг), сдвиги интонационные и временные. Многие произведения В. Хлебникова («Дети Выдры», «Зангези» и др.) являются своеобразным монтажом отдельных, но всегда образующих идейное единство, фрагментов, которые своим неожиданным сочетанием рожают новые смыслы. В пределах одного хлебниковского произведения могут существовать фрагменты «высокой» формы стиля и бытовой, патетики и юмора, лирики и эпоса.

Свои представления о красоте русские футуристы воплощали в искусстве двумя способами, ориентируясь и на традицию, и на новизну. Первый способ был связан с художественной оценкой и творческим заимствованием тех традиций, которые классическим искусством оценивались как вульгарные и лишённые эстетической ценности. Второй способ основан на понимании искусства как сферы абсолютной свободы для художника, за которым признаётся право созидать красоту по новым правилам. Здесь можно вспомнить Ю. Лотмана, который утверждал, что существуют культуры, ориентированные на текст, и культуры, ориентированные на грамматику. Первые имеют в прошлом образец, вторые озабочены созданием новых правил и норм, по которым будут создаваться тексты, не имеющие места в прошлом. Русский футуризм как бы вобрал в себя тенденции этих двух типов культур, что нашло проявление в его стремлении обновить сферу прекрасного.

Русский футуризм, отбрасывая традиции прямых предшественников и «классических предков», искал другие традиции, позволяющие обновить восприятие человеком мира. «Каждая эпоха выдвигает те или иные прошлые явления, ей родственные, и забывает другие», – писал Ю. Тынянов [7, с. 259]. В поисках приёмов, способных освободить художественное сознание от наслоившихся в поздней истории представлений, русский футуризм обратился к «не ученому» искусству – народному, примитивному, детскому. «Мы берём за точку отправления нашего искусства лубок, примитив, икону, так как находим в них наиболее острое, наиболее непосредственное восприятие жизни» [8, с. 7]. Обращённость к «наивному» сознанию позволяла нейтрализовать действие привычных моделей и вернуться к изначальной «чистоте» («невинности») мировосприятия.

Повышенный интерес к народному творчеству, к проявлению национальной самобытности имел глубокий смысл и был связан с поисками новых идеалов в жизни и в искусстве. Потребность приобщиться к народному творчеству с непосредственностью и целостностью отраженного в нём мирозерцания в большинстве случаев была вызвана стремлением обрести на этом пути здоровые основы для нового, яркого и сильного искусства, чуждого академизму и каким-либо упадочным настроениям. Русские футуристы, изучая разные формы фольклора, старались обнаружить народные первоисточники художественного мышления, рассматривали примитив как явление, стоящее вне процессов исторического развития искусства, стремились сродниться с жизнеутверждающей энергией народного творчества. В условиях угасания витальной силы западной культуры и ослабления её влияния на мировую историю русский футуризм обратился к своим национальным корням. Из глубин коллективного бессознательного в сознание вышли элементы народной культуры, которая на протяжении Нового времени оставалась на положении низшей.

Футуристы обратились к примитивному искусству. С одной стороны, художники входили в общее русло увлечения примитивами, а с другой – образовали очень яркое живописное направление. Особенность его заключалась в повышении изобразительной силы путём построения формы «по правилам» мастеров народного искусства, которые фиксировали не непосредственные впечатления от природы, а уже претерпевшие в сознании художника обобщения, воплотившие в себе и предшествующий эстетический

опыт. М. Ларионов и Н. Гончарова, делая «примитивы» самостоятельными темами своих полотен, стремились внутренне слиться с их духом, проникнуться их простодушием и задорной живописной энергией, искали не внешней формы, а внутреннего родства с произведениями примитивного искусства. Упрощённость же изображения вовсе не предполагает примитивности духовного мира художественного произведения.

Второй способ футуристического новаторства – изобретательство, основанное на интуиции – был открытием русского футуризма. Этот способ связан с пониманием искусства как сферы абсолютной свободы для художника-творца, призванного созидать красоту по новым правилам. Футуристы ратовали для этого использовать интуицию, которая позволяет глубже постичь мир, открыть между предметами и явлениями такие связи, которые обыкновенная логика не воспринимает или считает абсурдными. Со стремлением выйти за границы привычного здравого смысла, увидеть в хорошо известном новые грани, связано понятие футуристической «зауми». «Все главные теоретики русского авангарда усматривали в искусстве нечто большее, чем изображение видимой реальности на путях её разумно-рассудочного познания, оценки, суждения о ней. Новые безграничные творческие перспективы они видели в отказе искусства от изображения (визуального или вербального) предметной реальности, от творчества на основе законов разума, осознанной деятельности. Художественное творчество простиралось для них по ту сторону сознательно-разумного мышления, управлялось внутри интуитивными законами, и направлено было на выражение каких-то глубинных, сущностных явлений (ощущений) бытия и всех его чувственно воспринимаемых компонентов» [9, с. 178].

Русский футуризм, выступивший за активное отношение к художественной форме и экспериментирование при её создании, особенно сосредоточился на творчестве в области языка. Обвиняя предшествующую литературу в подчинении слова смыслу, поэты-футуристы стремились вернуть поэзии способность к словотворчеству, которым она обладала в ранние эпохи истории. «Человек уже видит что бывшие до него слова умерли и пытается подновить, вывернуть наизнанку, положить заплатку – чтобы выглядеть богато и нарядно... Нет, будем откровенны и лучше останемся в одном нижнем бродить по Невскому в заплатадном Тришкином кафтане!.. Поэзия зашла в тупик и единственный для неё почётный выход – не употреблять выживших образов, эпитетов и слов – перейти к заумному языку» [10, с. 37]. Футуристическая идея изобретения нового языка нашла понимание у П. Флоренского: «Надо бы забыть о языках существующих и – не перерабатывать их, составляя безобразную помесь, – свой язык строить из всё ещё полуживых частей, а – обратиться к элементам, чуждым жизни и организации. Изобретателям тогда надо бы в порошок растереть употребляемый ими материал и строить воистину заново» [11, с. 165]. Поиски футуристов в звуках и словах их изначальной сущности, создание поэтической «зауми» (вспомним «дыр бул щыл» А. Крученых) следует рассматривать как попытку воскресить первобытное чувство языка, который способен был обнаружить истину. П. Флоренский, утверждавший, что развитие языка идёт от речетворчества и наслаждения ничем не значащими словами к рациональному словоупотреблению, определял особенность футуристической поэзии как «возврат к доисторическому, стихийному хаосу, из которого возник язык» [11, с. 187].

В области языка оригинальными экспериментами отличался В. Хлебников, который утверждал, что современный язык сохранил лишь бытовую грань слова и скрывает его глубинные значения. Поэт должен сбросить со слова бытовые покровы, чтобы «самовитое слово вне быта и жизненных польз» [12, с. 625] заиграло новой жизнью. В. Хлебников предлагал относиться к слову как к игре: «...понимание языка как игры в куклы; в ней из тряпочек звука сшиты куклы для всех вещей мира», «...слово – звуковая кукла, словарь – собрание игрушек...» [12, с. 627]. Каждый участник игры, выработав общие

правила словообразования, может придумывать совершенно новые литературные слова и тем самым может творить язык, а не пассивно его воспринимать. Сочетание же звуков в вольном порядке приведёт к лишённым смысла словам, которые станут результатом лишь формальной игры со звуками.

Резюмируя вышеизложенное, можно сделать следующие выводы:

1. Футуризм, отрицая старый мир и идеалы классического искусства, искал новые, современные параметры красоты, ориентируясь при этом на традицию.

2. Отбрасывая традиции «классических предков», русский футуризм искал традиции, которые бы очистили сознание от возникших за столетия стереотипов. Отсюда интерес к народному творчеству с его жизнеутверждающей энергией и к народному искусству, чуждому академизма.

3. Понимая искусство как сферу абсолютной свободы для художника, футуристы выступали за изобретательство на основе интуиции, которая позволяет выйти за границы сознательно-разумного мышления и создать принципиально новые художественные формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Кант И. Критика способности суждения // Кант И. Сочинения : в 6 т. / И. Кант. – М. : Мысль, 1969. – Т. 5.
2. Малевич К. Мой метод // Малевич К. Сочинения : в 5 т. / К. Малевич. – М. : Гилея, 1995. – Т. 1.
3. Родченко А.М. Статьи. Воспоминания. Автобиографические записки. Письма / Родченко А.М. – М. : Искусство, 1982. – 312 с.
4. Маяковский В. Я сам // Маяковский В. Сочинения : в 13 т. / В. Маяковский. – М. : Художественная литература, 1956. – Т. 1.
5. Бычков В. Феномен неклассического сознания / В. Бычков // Вопросы философии. – 2003. – № 10. – С. 65.
6. Троцкий Л. Литература и революция / Троцкий Л. – М. : Ладомир, 1991. – 265 с.
7. Тынянов Ю. Поэтика. История литературы. Кино / Тынянов Ю. – М. : Наука, 1977.
8. Шевченко А. НеопрIMITивизм. Его теория. Его возможности. Его достижения / Шевченко А. – М. : Новь, 1923. – 105 с.
9. Эстетика и теория искусства XX века. – М. : Ладомир, 2005. – 214 с.
10. Крученых А. Апокалипсис в русской литературе / Крученых А. – М. : Новь, 1923. – 225 с.
11. Флоренский П. У водораздела мысли / Флоренский П. – М. : Искусство, 1990. – Т. 2. – 375 с.
12. Хлебников В. Творения / Хлебников В. – М. : Художественная литература, 1986. – 650 с.

Л.В. Лозова

Футуризм: традиції і новаторство

У статті аналізуються новаторські ідеї та художні традиції, які вплинули на формування футуристичного ідеалу краси. Новаторство для футуристів пов'язано з розумінням мистецтва як сфери абсолютної свободи для митця та з відмовою від творчості на засадах законів розуму. У межах такого новаторства знаходяться експерименти зі словом В. Хлебникова, поетична «заумь» А. Кручених, лучизм М. Ларіонова і супрематизм К. Малевича. Футуризм, відкидаючи традиції «класичних предків» для очищення свідомості від стереотипів, звернувся до національного коріння, до народної творчості.

L.V. Lozovaya

Traditions and Innovations in Futurism

The article analyzes the innovative ideas and artistic traditions that have influenced the formation of futurist ideal of beauty. Innovation associated with futurism understanding of art as a sphere of freedom for the artist and the abandonment of art based on the laws of reason. As a part of this innovation in literature are Klebnikov's experiments and Malevich's Supermatism in painting. Futurism rejected tradition of "classical ancestors" clearing the mind from stereotypes and appealed to the national traditions and folk art.

Статья поступила в редакцию 23.05.2011.