

# ФУТУРИЗМ



АЛАН ВУДС  
ЛЕВ ТРОЦКИЙ  
АНТонио ГРАМШИ

<i>Алан Вудс</i>	
Итальянский футуризм и фашизм	1
Англия и Европа до 1914 года . . . . .	2
Брожение во Франции . . . . .	3
Футуризм и кубизм . . . . .	4
Футуризм и империализм . . . . .	5
Классовая основа итальянского футуризма . . . . .	7
Футуризм и фашизм . . . . .	9
Реакционный тупик . . . . .	10
 <i>Л. Д. Троцкий</i>	
Футуризм	14
 <i>Антонио Грамши</i>	
Письмо об итальянском футуризме	32

Алан Вудс

## ИТАЛЬЯНСКИЙ ФУТУРИЗМ И ФАШИЗМ

*Связь между итальянским фашизмом и футуризмом хорошо известна. Алан Вудс рассматривает психологию итальянской буржуазии и мелкобуржуазных интеллектуалов в период, предшествовавший I Мировой Войне, которая дала толчок этому специфическому явлению. Это наглядный пример того, как неразрывно могут быть связаны искусство и политика, как эта связь следует из определенного социального и классового базиса.*

Во время поездки по Австрии мне довелось посетить выставку итальянских футуристов в Вене. Связь между итальянским футуризмом и фашизмом известна, но именно на этой выставке я с такой ясностью увидел психологию итальянской мелкой буржуазии и мелкобуржуазных интеллектуалов в период, включивший в себя годы, непосредственно предшествовавшие Первой Мировой войне и саму войну. Именно эта психология породила это явление. Здесь хорошо видно, что искусство и политика могут быть неразрывно связаны, и что это есть следствие определенных социальных и классовых процессов.

Нельзя сказать, что эти две составляющие одно и то же, или, что они связаны прямо и автоматически. Напротив, развитие искусства, литературы и музыки следует своим присущим ему законам. Развитие искусства и политики формирует две полностью отдельные линии, со своими особенностями, поворотными моментами, взаимоотношениями и революциями. Однако, как и все социальные явления, эти две линии существуют на одном базисе, а значит зачастую могут встречаться и пересекаться. Изучение диалектической взаимосвязи между ними очень трудное, но крайне интересное дело. Не всегда эту связь можно легко найти, но в этом примере она весьма четко просматривается.

Футуризм возник как часть общего брожения в искусстве, характерного для интеллектуальной жизни Европы, и особенно Франции, в период до 1914 года. Это было время захватывающего прогресса капитализма, который развивал производительные силы с невероятной скоростью. Европа и США быстро индустриализировались. Промышленность развивалась за счет сельского хозяйства, пролетариат рос за счет крестьянства. Рушились старые взгляды. В области науки также произошли гигантские открытия: теория относительности и квантовая механика. Человеческое знание постепенно проникло в глубины субатомного мира, где уже не работали старые классические законы обычного мира. Возникло ощущение рождения новой эпохи, эпохи технического прогресса, где королем станет машина. На этой основе и возник *культ модерна*.

**АНГЛИЯ И ЕВРОПА ДО 1914 ГОДА**

Когда новое поколение художников подняло восстание против старого консервативного стиля академического искусства, они отражали этот новый дух. Эти потоки столкновений идей и школ затронул интеллигенцию основных европейских стран. Исключением была Британия, где новые тенденции были слабо представлены, если они были представлены вообще. Это не было случайностью. В начале 20-го столетия британский капитализм все еще чувствовал свое сокрушительное превосходство над своими конкурентами. Его промышленность доминировала на мировых рынках, а его флот был хозяином в мировом океане. Как хвастались британские империалисты: «солнце никогда не заходит над империей». Такое привилегированное положение создавало чувство тихого самоудовлетворения и превосходства над менее удачными странами. Правящий класс Британии был убежден, что это доминирование будет продолжаться тысячелетия.

Психология британского правящего класса отражена в камне моста «Тауэр», одного из самых замечательных мостов, построенных когда-либо. Он больше похож на собор, чем на мост! В нем отражения уверенности правящего класса в своем тысячелетнем господстве. Не случайно, что этот *чисто средневековый по своей архитектуре* мост построен на пороге XX века.

Взгляды всех классов британского общества были следствием специфического положения британского капитализма в мире. Огромная прибыль, получаемая из колоний и доминирования в мировой торговле, дала возможность пойти на уступки среднему классу и части рабочих. Реформизм был доминирующей тенденцией в Либеральной партии Ллойда Джорджа, а позже и в молодой Лейбористской партии. Британское рабочее движение отличалось от континентального отсутствием какой-либо теории. Вообще англо-саксонский менталитет не склонен к широким теоретическим обобщениям любого вида, предпочитая «выкарабкиваться» на основе того, что известно из прошлого опыта.

Такова основа англо-саксонского эмпиризма и прагматизма. Такая традиция могла быть только следствием привилегированного экономического положения, которое не предъявляет серьезных требований к интеллекту. Все это привело к консервативным взглядам, которые исходят из того, что существующая ситуация чрезвычайно хороша и поощряют своего рода вулгарный «эволюционизм», основанный на уверенности в том, что завтра обязательно будет лучше, чем вчера. Такой интеллектуальный фон был неблагоприятен для появления любой смелой и образной мысли. Такова была анти-диалектическая, тупая вера в ненужность резких движений. Только крупные исторические события могли поколебать это самодовольство и поверхностное представление об окружающем мире.

Относительную слабость культурного развития в Англии в то время, когда ее континентальные соседи находились в состоянии сильного интеллектуального подъема, можно объяснить замкнутостью британцев в «лучшем из всех капиталистических миров». Когда французы свергли старое академическое искусство, в Англии оно наоборот укреплялось. На фоне европейского искусства того времени, английское кажется просто *неуместным и провинциальным*. Здесь напрас-

но искать что-то новое или революционное. В то время как композиторы Европы подобно Дебюсси и Равелю, Стравинскому, Бартоку и Прокофьеву экспериментировали с новым музыкальным языком, Элгар все еще писал симфонии в стиле 19-го столетия.

Можно обнаружить некоторые признаки жизни в работах Бердслея, но это были второстепенные новшества. Обычно все новации импортировались из Франции или из самой старой английской колонии — Ирландии. В литературе того времени *огромную роль играли ирландцы* : Оскар Уайльд, Бернард Шоу, и, прежде всего, Джеймс Джойс. Что касается несчастной Блумсбургской группы авторов и художников, то они так никогда не смогли подняться выше уровня второразрядных провинциалов. Их творчество хорошо отражено в эпитафии американского поэта Эзры Паунда:Маринетти. «Мужчина»

«Не хороните меня в Блумсбери,  
Где вкус земли подобен пыли!»

## **БРОЖЕНИЕ ВО ФРАНЦИИ**

Поразительный контраст между интеллектуальной жизнью Англии и Франции перед Первой Мировой войной объясняется различными традициями этих стран и их историей. Британский капитализм органически развивался более чем несколько столетий. Его развитие шло медленно и постепенно. Все стадии капиталистического экономического развития можно заметить в Англии, начиная с 14-го столетия. Именно поэтому Маркс всегда рассматривал Англию как классическую страну капитализма с экономической точки зрения, в то время как Францию считалась классической капиталистической страной с политической точки зрения.

История современной Франции началась с Французской революции 1789–1793 годов, и продолжилась через революционные и Наполеоновские войны, через реакцию Бурбонов, после 1815, Революции 1830 и 1848 годов, Бонапартистской реакции, через Парижскую Коммуну. Поражение Коммуны вело к длительному периоду реакции, прерванному делом Дрейфуса, который поставил Францию перед пропастью гражданской войны, в последние десятилетие XIX века.

Эти бурные десятилетия войн, революций и контрреволюций создали окружающую среду для художников и интеллектуалов, отличную от английской. Франция, возможно, была самой политизированной страной в Европе, и этот факт сильно воздействовал на французских художников и писателей. Париж в конце 19-го начале 20-го столетия был центром интеллектуальной жизни Европы. Там искусство и революция протягивали друг другу руки и рвали друг с другом, смеялись и плакали, радовались и страдали вместе.

Конечно, не все было просто и однозначно, но каждый, кто знает историю французского искусства и литературы XIX века, не может отрицать живую связь искусства и революции. В отличие от интеллектуального и артистического консерватизма в Англии, Париж был ульем интеллектуальных поисков и новшеств. Новые школы искусства, литературы и музыки возникали постоянно, и каждая со своими адептами и гонителями. Они спорили, боролись, писали конкурирующие

манифесты и организовывали артистический эквивалент политических партий и тенденций.

После импрессионизма, фавизма и пуантилизма появились кубизм, дадаизм и сюрреализм. Это был Париж Пикассо, Сати, Стравинского и *русского балета*. Это был мир хаоса и бури, постоянного движения и перемен, что отражало революционные перемены, вызванного капитализмом в первые годы 20-го столетия, и это стало отправной точкой и для футуризма.

В этом движении была тенденция, сделавшая акцент на хаос и варварство. Мы можем найти его в музыке Бартока и Стравинского. Защитники и критики нового искусства с ожесточением боролись друг с другом, в те годы во время выступлений в театрах и концертных залах регулярно происходили беспорядки. Во время первого исполнения революционного балета Стравинского «Весна священная» в 1911 в театре вспыхнули сильные беспорядки между противниками и сторонниками. Это было обычным явлением. Все это показывает, что искусство того времени было живым и актуальным. Оно все еще имела силу «потрясти и испугать», вызывая мощные эмоции как за, так и против. Искусство пробуждало страсти, которые сегодня оно уже не в силах вызывать.

Чем объяснить такую силу искусства того времени? Это положение было отражением определенных настроений в слое интеллектуалов. Интеллигенция, вопреки собственному мнению, не может играть независимую роль в истории. Но она может являться чувствительным барометром настроений, зарождающихся в глубинах общества. Это означает, что некоторая часть интеллектуалов, например, студенты, могут иногда предчувствовать процессы, которые позже затронут все общество. Ветер сперва раскачивает вершины деревьев. Так, например, движение французских студентов в мае 1968 года было первым признаком всеобщей революционной забастовки рабочего класса, которая последовала за ним. Студенты не создавали движение рабочего класса — они предвосхищали его. Мы часто можем это видеть в истории.

Это брожение интеллигенции было подобно пене на поверхности моря в шторм. Именно против этого самодовольного шторма и восстали художники и интеллектуалы. Это восстание само по себе не представляло отражение существующего социального восстания, а выражало накопление глубинных напряжений в отношениях и нерешенные противоречия в обществе. Это было предвестие бури. И эта буря, наконец, разразилась в августе 1914 года, когда история представила свой счет всему западному миру.

## **ФУТУРИЗМ И КУБИЗМ**

Быстрое развитие промышленности и широкое распространение новых технологий захватило воображение нового поколения художников, которые отвергли консерватизм Академии. Культ машин был самым важным в футуризме. Кубизм уже начинал представлять действительность как ряд геометрических форм. Футуризм шел еще дальше, вводя прямые линии и упрощая формы, стремясь подражать индустриальной эстетике.

Карра. «Портрет Маринетти» Первая выставка футуристов была проведена в Париже в 1911 году, но рождение его произошло раньше в марте 1910 года в Турине, и было связано с работами Маринетти. Футуристы призывали к перестройке итальянского искусства и заявляли, что искусство может существовать, только освобождая себя от мертвой хватки прошлого. Они отрицали традицию, академическое обучение, музеи, картинные галереи и все предшествующее искусство. Все это они считали оковами на развитии искусства.

Маринетти экспериментировал с новыми литературными формами, которые пытались выражать эмоции непосредственно на глазах у читателя, при помощи различных зрительных восприятий, идеи которые позже были развиты Маяковским и художниками русского конструктивизма после 1917 года.

Согласно манифесту футуристов, картина «должна быть синтезом того, что каждый видит и что помнит». Таким образом, живописец-футурист рисовал не только то, что он видел перед собой, но и комбинировал эту информацию с воспоминаниями предыдущих сцен, которые хранились в его памяти. Объекты и люди рассматривались со всех сторон, где каждый аспект был представлен как видимый и невидимый, передний и обратный. Первыми футуристами были Маринетти (Martinetti), Боцциони (Boccioni), Карра (Carra), Руссоло (Russolo), Балла (Balla) и Северини (Severini).

На своих первых стадиях футуризм действительно был одним из ответвлений кубизма. Многие из первых футуристов писали кубистские картины. Футуризм определенно начинался как итальянский вариант кубизма. Футуристы вместе с кубистами восстали против культурного наследия 19-го века. Они искали новые темы и находили их, не в туманном прошлом, а настоящем и в будущем. Их искусство было основано на культе современности. Если романтизм 19-го века в ужасе отшатнулся от появления машин, то футуристы встретили его с энтузиазмом. Механизмы и машины являются важным элементом в новом искусстве.

Как и у кубистов, объекты каждодневного мира упрощаются футуристами до простых геометрических форм: линии, квадратов, треугольников, кубов, но при этом появляется новый компонент, который связывает эту тенденцию с формами промышленности: машины и механизмы, локомотивы и автомобили, которые выражают идеи скорости и движения. В этом искусстве есть нечто яркое, ощущение беспокойного движения и безотлагательности. Джакомо Балла создал ряд черно-белых картин, изображающих автомобили и поезда в движении, пытаясь выразить на бумаге скорость. Он использовал так называемые *линии скорости*, чтобы передать движение. Подобное искусство весьма эффективно в передаче идеи темпа жизни. Это захватывает и ободряет. Эти картины как будто кричат вам: «*Нет застою! Мы не должны останавливаться! Быстрее! Еще быстрее!*».

## **ФУТУРИЗМ И ИМПЕРИАЛИЗМ**

Это безумное увлечение скоростью, переменами и современностью много говорит нам о менталитете радикального слоя мелкой буржуазии в Италии в течение первого десятилетия XX века. Объединение Италии в XIX веке создало условия для превращения Италии в сильную европейскую страну. Оно открыло перспекти-

ву для быстрого преодоления отсталости и преобразования в современную капиталистическую страну. Это поколение росло на идеи сильной Италии и ее будущего величия, для них это было пьянящей перспективой.

Но существовала одна проблема — запоздалость итальянского капитализма, который вышел на арену истории слишком поздно. Мир уже был поделен между главными капиталистическими странами, Англией и Францией, и в меньшей степени — Германией. Амбиции слабого итальянского капитализма мешали всем ее более мощным соседям. Ее колониальные амбиции ограничивались небогатыми странами типа Албании, Ливии и Эфиопии. Такая ситуация создавала ощущение обиды и негодования среди националистической молодежи, которая и стала питательной средой для возвышения империализма, милитаризма и фашистских тенденций.

Здесь мы видим причину для поразительного контраста между культурной атмосферой в Англии и остальной части Европы. Британский средний класс был обеспечен перспективой карьеры, хорошей зарплатой, привилегированным положением в империи и ее обширной колониальной государственной службой. Они не видели никаких причин быть недовольными положением государственных дел, и это самодовольное удовлетворение нашло выражение в культуре по ту сторону Ла-Манша. Британский интеллигент, как и британский политический деятель, был консервативен и регрессивен. Благополучие их обоих покоилось на невероятном богатстве, награбленном в колониях. Британская культура, как и британская парламентская демократия, были возможны только в богатой стране, которая живет за счет миллиона колониальных рабов.

Но мир в глазах итальянской буржуазии и мелкой буржуазии предстал в другом свете. Империалистическое крыло итальянской буржуазии желало не сохранения существующего порядка в мире, а его изменения. Это требование и выразилось в искусстве футуристов, став подсознательным отражением этого желания. Это было артистическое выражение чувства гнева и ярости импотента, желания опрокинуть существующий порядок не только в мире искусства, но и в реальном мире. Именно это объясняет ту непринужденность, с которой итальянский футуризм смог слиться с империализмом и его наиболее яркой формой — с фашизмом.

Боциони. «Ход мысли — Прощание» Италия смогла занять свою нишу среди государств Европы слишком поздно, чтобы участвовать в разделе мира. Ее развитие затруднялось недостатком колоний и иностранных рынков. Из этого факта вытекало требование на «справедливую часть мирового пирога» для возможности расширения итальянского капитализма. Империализм и агрессивная колониальная политика были естественным продолжением этого.

Ощущая великое, но далекое прошлое, часть итальянских интеллигентов мечтала о новом блестящем имперском римском веке. Но итальянский капитализм поздно вышел на арену истории, чтобы ее мечты могли стать реальностью. Италия со всех сторон была окружена врагами: Австро-Венгрией, которая блокировала ее на Балканах, Францией, которая блокировала ее в Северной Африке, Германией, которая делала ее экспорт неконкурентоспособным. Единственным выходом из этого положения была война. Война в их представлении была великолепным при-



ключением, необходимым условием для материального и духовного возрождения итальянцев. *Война требовала прославления в искусстве*.

В 1915 году основоположник итальянского футуризма Маринетти публикует книгу, названную им: *«Война — единственная гигиена мира» (La Guerra — Sola Igiene del Mondo)*. Здесь мы можем наблюдать дистиллированную сущность империализма — понятие, что война есть необходимое средство, посредством которого человечество преодолевает застой и очищает себя через огонь. Эти мысли передают тот бред итальянской империалистической мелкой буржуазии, которая приветствовала ужасы Первой Мировой войны.

Позже эта мечта мелкой буржуазии превратилась в кошмар. Но в предшествующие резне годы, с 1914 по 1918, она действовала как главная движущая сила тенденций в итальянском искусстве. Первоначально искусство футуристов было пропитано духом насилия и агрессии. Здесь в красках было изображено выражение скрытого гнева и обиды итальянской мелкой буржуазии. Прерванные линии, крест-накрест, абстрактные картины — подобные трассирующим снарядам, которые освещают ночное небо во время сражения. Неровные грани говорят о разрывах. Все заполнено взрывчатым элементом, который обозначает войну, переворот и конфликт.

В мире футуристов механизм — бог. Человек исчезает полностью. Это действительно прообраз тоталитарного государства, где индивидуум полностью подчинен империалистическому государству и военной машине. Машины, конечно, имеют много назначений, большинство из них имеют социально полезный характер. Но в эпоху монополистического капитализма и империализма производство вооружений служит для разделения мира между разными группами империалистических грабителей. И высшим предназначением людей становится возможность быть пушечным мясом. Именно в этом и состоит грубая и неприглядная сторона империализма, а не в фантазиях футуристов.

## **КЛАССОВАЯ ОСНОВА ИТАЛЬЯНСКОГО ФУТУРИЗМА**

Однако не все движение футуристов было мрачно. Оно также имело более легкую сторону, которую выражал Фортунато Деперо (Fortunato Depero). Его картины более легкомысленны, более фривольны, в отличие от других футуристов. Большинство из них очень серьезно относились к себе — так же, как и самый главный клоун того времени Бенито Муссолини.

Обычной темой работ ранних футуристов были наслаждения и секс. Позже это изменилось на войну, которую они стали прославлять. Ранний период отражает непосредственно жизнь футуристов: способ существования испорченного буржуазного повесы, плэйбоя и богатого тунеядца. Их интересы отражают их образ жизни. Они любили шикарную одежду, включая безвкусовые жилеты, аляповатые кепки и т.д.

Много раньше, молодой Готье (Gautier) носил великолепные красные жилеты, когда он участвовал в театральных бунтах — что, по крайней мере, имело революционное значение. Готье принадлежал к другой эпохе — эпохе романтизма, когда

бунтующая буржуазная молодежь боролась против манер и ценностей буржуазии и стремилась вернуться к своим революционным идеалам 1789-1793 годов.

В первой половине XIX века молодежь Италии нашла революционную идею в борьбе за национальное освобождение от Австрии. Но, придя к власти, итальянская буржуазия немедленно обнаружила все свои старческие признаки. Как это часто бывает, прежде угнетенная буржуазия колонии становится агрессивной империалистической буржуазией после своего прихода к власти. Избалованные сыновья богатых итальянцев, «золотая молодежь», и стали впоследствии ядром Чернорубашечников Муссолини, которые зверски расправлялись с крестьянами и активистами профсоюзов. Их психология хорошо проявилась в этом искусстве.

Руссоло. «Восстание» В «Литературе и революции» Троцкий писал:

Футуризм возник как изгиб буржуазного искусства и иначе возникнуть не мог. Его бурно оппозиционный характер нимало этому не противоречит.

Интеллигенция крайне неоднородна. Каждая признанная школа есть вместе с тем хорошо оплачиваемая школа. Она возглавляется мандаринами со многими шариками. По общему правилу художественные мандарины доводят до высшей изощренности приемы своей школы, одновременно с тем, как расстреливают запасы ее пороха. Тогда какая-нибудь объективная перемена, политическая встряска, общественный сквознячок поднимают на ноги литературную богему, молодежь, призывного возраста гениев, которые проклятья по адресу сытой и пошлой буржуазной культуры соединяют обычно с затаенной мечтой о нескольких шариках, по возможности позлащенных.

Те исследователи, которые при определении социальной природы первоначального футуризма придают решающее значение его бурным протестам против буржуазного быта и искусства, просто недостаточно хорошо знают историю литературных течений.

Когда исследователи определяют социальный характер раннего футуризма и приписывают ему, решающее, значение в протестах против буржуазной жизни и искусства, они просто плохо знают историю литературных тенденций.»<sup>1</sup>

Что мы имеем в данном случае? Это выраженное в искусстве стремление слабой итальянской буржуазии и особенно бессильной мелкобуржуазной интеллигенции. Как больной Ницше прославлял здоровье и силу, и выразил свою тоску в идее сверхчеловека, так слабая мелкая итальянская буржуазия выражала ее желание и невозможность быть сильной. Они мечтали о власти, но были всего лишь лакеями крупных капиталистов, которых они притворно презирали. Это вечное противоречие мелкой буржуазии, которая мечтает о власти, но на самом деле может лишь выбирать между властью пролетариата или властью крупных банков и монополий. Крупные капиталисты используют фашистских демагогов для контроля народных масс.

Мелкая буржуазия — зажиточные крестьяне, разоренные владельцы магазинов и правительственные клерки — попадают под влияние правых интеллектуалов, избалованных богатых сынков, «золотой молодежи», чей беспокойный и авантюристский дух находит выход в воинственном патриотизме. Шовинизм в свою очередь соединяется с фашизмом. Итальянский футуризм преобразовался в искусство, обслуживающее фашистскую реакцию и государство Муссолини.

<sup>1</sup>Л. Д. Троцкий, «Литература и революция»

**ФУТУРИЗМ И ФАШИЗМ**

В начале воинственные настроения, которые лежали в основе этого искусства, могли ошибочно показаться революционными, и фактически оно отражало революционную тенденцию, в той мере, ( *но и не более того* ), как она отвергает статус-кво. Это искусство — пощечина по лицу существующего общества, эго эстетических норм и ценностей. Оно открыто заявляет, что существующие в обществе отношения основываются на прогнившем фундаменте. Этот фундамент должен быть взорван, чтобы освободить творческий потенциал людей. Начавшись как артистический вызов застою и инерции в искусстве, теперь оно стало политическим манифестом. *Не только старое искусство, и другие проявления старого общества должны быть разрушены.*

В некотором смысле точка зрения футуристов близко смыкается с идеями Бакунина — с идеей о том, что прежде чем мы можем строить новое общество, *мы сперва должны разрушить старое*. На нынешней выставке есть работа, сделанная художником-футуристом до 1914 года, показывающая похороны анархиста, в которой ясно видны симпатии к последнему. Это не столь удивительно, как может показаться сперва. Классовая основа обоих движений фактически одна и та же, хотя программы и цели их прямо противоположны. Анархизм отражает психологию левого революционного крыла мелкой буржуазии и части люмпенпролетариата. *Их идея — плебейское восстание против существующих порядков. Эта идея близка и итальянским футуристам. В обоих случаях это мелкобуржуазные представления о революции, а не пролетарские. В Италии точка зрения мелкобуржуазных революционеров имеет длинную историю и традицию, начиная с Мадзини (Mazzini) и Гарибальди (Garibaldi).*

Если марксизм, идеология пролетариата, имеет научную концепцию классовой борьбы и революции, то анархизм представляет противоречивую и путаную точку зрения, которая путает революцию с неорганизованным восстанием масс, в которой рабочий класс является только одним элементом, и не обязательно решающим. Не делается никакого различия между разными группами угнетенных — рабочими, крестьянами, безработными, разорившейся мелкой буржуазии, студентами и люмпенами — все они объединяются под именем «массы».

Конечно, фашизм и анархизм — противоположные крайности. Фашизм — массовое движение мелкой буржуазии и люмпенпролетариата, которое отвечает интересам империализма, крупным банкам и монополиям. Но чтобы заручиться поддержкой масс, он должен маскировать себя радикальной и «социалистической» демагогией. В пределах фашистского движения всегда есть радикальное крыло, связанное с люмпенами, которые серьезно относятся к подобной демагогии. Эти элементы воображают, что фашистская «революция» действительно свергнет старое общество и передаст власть «массам» (то есть им), дав свободу разграбить общество. Само собой разумеется, это крыло всегда уничтожается, когда фашисты приходят к власти. В Германии это крыло было представлено SA, в Италии — чернорубашечниками.

Эта радикальная демагогия отражена в некоторых картинах футуристов, где

они пытаются показать рабочий класс. Однако сразу становится видно, что это абстрактная концепция рабочих, взгляд со стороны или даже с высоты. Художник не имеет реального знания о рабочих: чем они живут и о чем думают. Они становятся просто идеализированными обобщениями. Мускулистая фигура портового рабочего на одной из картин *полностью безлика*. Здесь рабочий прославляется как идеальная машина для производства прибавочной стоимости. Он не имеет никакой индивидуальности. Он единица в тоталитарном коллективе, который предназначен для завоевания великой славы Италии, *то есть для завоевания великой славы итальянских банкиров и капиталистов*.

Везде, где футуристы пытаются показать массы в революционном контексте, эти массы всегда одинаково анонимны. Картина «Восстание» Луиджи Руссоло (1911) изображает красный клин, движущиеся влево и рушащий твердый барьер. Цвета сочны и сильны — красные, желтые, зеленые и фиолетовые. Центральная идея — конфликт и крайний антагонизм: одна сила сталкивается с другой. Но массы изображены как *слепая и несознательная толпа*, движимая непонятным стимулом. Здесь революция показана не как сознательная деятельность рабочего класса, а как *движение разъяренного стада*. Это совершенно отвечает субъ-ективной идеологии фашизма, который обращается с массами как с инертным материалом, который должен быть мобилизован и организован Вождем. Замшелые идеи относительно «толпы» и «героев» возрождаются в новой реакционной форме.

Северини. «Шум и скорость» Зародыши идеологии фашизма и империализма присутствовали в начальной форме в футуризме еще до того, как они стали официальной идеологией. После 1918 года разочарование итальянской мелкой буржуазии результатами Первой Мировой войны вызвало фашистское движение во главе с бывшим социалистом Муссолини. Массовой основой фашизма было здесь то же самое, что и в других странах — мелкая буржуазия и люмпенпролетариат. В бурный период 1919-1921 годы будущее Италии имело только два пути, *или... или*. Рабочие бастовали, создали рабочие Советы и захватили фабрики. Социалистическая революция оказалась на повестке дня. Однако реформистское руководство Социалистической партии колебалось и боялось. Инициатива перешла к Муссолини и фашистам. Муссолини организовал печально знаменитый «Марш на Рим». Массы разорившейся мелкой буржуазии и люмпенов, финансируемой итальянскими банкирами и капиталистами, была организована и мобилизована как таран, чтобы разбить рабочие организации, жечь, терроризировать и убивать.

## **РЕАКЦИОННЫЙ ТУПИК**

На портрете отца итальянского футуризма Томазо Маринетти, написанным Энрико Прампolini в 1924 году, Маринетти представлен своего рода рычащим монстром — красноглазым демагогом, похожим на Муссолини. Если это, как предполагается, является видением будущего, тогда это — кошмарное видение. Сознательно или нет, это — точный портрет будущего. В конечном счете, это искусство упирается в тупик подобно политической философии, которой оно служи-ло.

Если до 1914 года итальянский футуризм имел некоторую сырую энергию и даже полуреволюционный подтекст, то после прихода к власти Муссолини он теряет всю свою непокорность и становится послушным слугой фашистского государства. С этого времени он теряет всю свою артистическую ценность. Футуристы проектировали грандиозные общественные здания в футуристическом стиле, но немногие из этих проектов были реализованы. Всю энергию итальянцев Муссолини направил на военные приготовления. Искусство не было для него приоритетом.

Цель фашизма состоит в том, чтобы в зародыше уничтожить социалистическое общество, которое вырастает из старого общества. Фашизм стремится сокрушить рабочее движение, профсоюзы, рабочие партии, так как без всего этого рабочий класс — только сырье для эксплуатации. Неорганизованный и раздробленный рабочий класс был отдан на милость капиталистам. Фашистский режим опутал демагогией и мистикой рабочий класс, представляя чудовишный регресс культуры и цивилизации и новую форму рабства. Индивидуум — раб корпоративного государства, которое в действительности является инструментом для защиты правления банков и гигантских монополий, хотя фашистские бандиты иногда могут выступить против класса, который они представляют.

Можно было бы заключить, что быстрое слияние футуризма с фашизмом после 1918 года вытекало непосредственно из самой сущности футуризма. Но этот вывод был бы слишком прост. В России футуризм пошел в противоположном направлении, встав на сторону Октябрьской Революции. Великий русский поэт-футурист Маяковский стал большевиком еще до революции и был им до своего самоубийства в 1931 году.

Различия между итальянским и российским футуризмом не могут быть найдены в искусстве (для них характерен один и тот же подход), но только *в разных объективных условиях российского и итальянского общества*. Если итальянская буржуазия уже выполнила свою прогрессивную миссию во время объединения Италии, то в России буржуазия оказалась неспособна сыграть сколь-нибудь прогрессивной роли. Только приход к власти рабочего класса революционным путем мог разметать накопившейся мусор феодализма и открыть путь к дальнейшему развитию через национализированную плановую экономику. Поэтому наиболее прогрессивные элементы российских художников и интеллектуалов пошли в лагерь революции. Здесь преобладало левое крыло.

Преобладающие настроения среди итальянских художников и интеллектуалов до 1914 было совсем другим. Они имели иллюзии в отношении восстановления итальянского величия через войну и империалистическую экспансию. Поэтому доминирующей тенденцией (хоть и не единственной) стала не революционная, а шовинистическая и проимпериалистическая. Этому способствовал еще и тот факт, что никто из этих людей не представлял, что такое война на самом деле.

С самого своего рождения главной тенденцией в этом искусстве было прославление насилия. Марксисты не славят войну и насилие. Это так же бессмысленно, как и сожалеть о существовании войн без понимания реальных причин их возникновения. Мы признаем тот факт, что насилие может быть использовано револю-

ционерными, что оно может быть как прогрессивным, так и реакционным. Мало кто подвергнет сомнению прогрессивный характер войны, ведомой армиями Авраама Линкольна против Конфедерации Южных штатов или войны за объединение Италии. Мы полагаем также, что Октябрьская Революция была самым большим актом социального освобождения в истории. *Но искусство, которое прославляет империализм, защищает разрушительное и реакционное насилие, не имеет никакого прогрессивного содержания вообще.*

Любая идея может быть наполнена как реакционным, так и прогрессивным содержанием. Марксисты критикуют существующую буржуазную демократию из-за ее формального характера: за фасадом демократии скрывается диктатура банков и крупных монополий. Мы требуем замены формальной буржуазной демократии подлинной демократией рабочих, которая возможна только путем конфискации банков и монополий сознательным действием рабочего класса. В отличие от нас, фашисты стоят за отмену буржуазной демократии и замену ее открытой диктатурой крупного капитала. *То есть наше отрицание существующего порядка исходит из разных предпосылок и ведет к диаметрально противоположным заключениям.*

Фашистское искусство — подобно любому другому тоталитарному искусству — никогда не может стать действительно великим искусством. Чтобы процветать, искусство, музыка и наука нуждаются в самой полной свободе развития, возможности экспериментировать и ошибаться. Эти виды человеческой деятельности никогда не могут процветать, подвергаясь цензуре и мелкому надзору непонимающими бюрократами. Искусство футуристов, которое в своей начальной стадии было живым, после прихода к власти фашистов, стало просто пропагандистским рупором государства. Оно исчезло вместе с крахом этого государства в конце Второй Мировой войны.

Фашистское искусство — жестокое искусство, так как оно низводит людей до уровня винтиков. Это выражение отчужденных отношений людей при капитализме, где мужчины и женщины подчиняются машинам, бюрократии или деньгам. Люди лишены своей человеческой идентичности и превращаются в абстрактные объекты: они или «производители», или «потребители», или «налогоплательщики», они служат для создания прибавочной стоимости, они — придаток станков, служащие-автоматы или покорные избиратели — все, что угодно, только не живые люди.

Преклонение футуристов перед машинами выражает ту же самую идею: то, что человек — слуга машины. Это факт современного мира и современных фабрик, как великолепно показал Чарли Чаплин в своем известном фильме «Новые времена», и что вам может подтвердить любой современный рабочий Форда. Отчуждение — неотъемлемая часть капитализма. Это отчуждение постоянно приобретает новые формы, но всегда остается. Развитие современных методов не отменяет отчуждение, а только воспроизводит его в неизмеримо больших масштабах, чем когда-либо ранее. Изобретение вещей, подобных компьютеру, переносным радиоям и портативным телефонам делает рабочего подчиненным боссу 24 часа в сутки.

Фашистское искусство основано на прославлении этого отчуждения. Оно

представлено как «будущее» и как цель, за которую мы должны бороться. Таким образом, под обликом восстания против статус-кво, эти художественные вызовы скрывают реакционную и консервативную сущность.

*Цель социализма состоит в том, чтобы устранить это отчуждение, устранив его материальную основу. Социализм представляет самую высшую стадию человеческого развития — действительно свободное и искреннее общество, в котором мужчины и женщины будут свободно развивать все свои возможности и способности в самой полной мере. Искусство и другие виды культуры при социализме, освободившись от оков рыночной экономики, расцветут как никогда прежде, питаясь из всего богатства, накопленного ранее, и открывая все новые горизонты.*

*Л. Д. Троицкий*

## **ФУТУРИЗМ**

*Происхождение его. — Разрыв с прошлым. — Составные элементы русского футуризма. — Теоретические поиски и блуждания. — Творчество. — Маяковский. — Место футуризма*

Футуризм — явление европейское, и интересен он, между прочим, тем, что, вопреки учению о нем русской формальной школы, не замыкался в рамки художественной формы, а с самого начала, особенно в Италии, поставил себя в связь с явлениями политического и общественного порядка.

Футуризм явился отражением в искусстве той исторической полосы, которая началась в середине 1909—1910 годов и непосредственно влилась в мировую войну. Капиталистическое человечество прошло через два десятилетия небывалого хозяйственного подъема, который опрокидывал старые представления о богатстве и могуществе, вырабатывал новые масштабы, новые критерии возможного и невозможного, толкал из-под спуда людей на новые дерзновения.

Между тем официальная общественность жила еще автоматизмом вчерашнего дня. Вооруженный мир при дипломатических заплатах, пустопорожняя парламентская стряпня, внешняя и внутренняя политика, основанная на системе предохранительных клапанов и тормозов, — все это тяготело и над поэзией, в то время как накопившееся в воздухе электричество предрекало большие разряды. Футуризм явился их «предчувствием» в искусстве.

И мы наблюдали явление, повторявшееся в истории не раз; страны отсталые, но обладающие известным уровнем духовной культуры, ярче и сильнее отражают в своей идеологии достижения передовых стран. Так, немецкая мысль XVIII и XIX столетий отразила экономические достижения англичан, политические — французов. Так, футуризм наиболее яркое выражение свое получил не в Америке, не в Германии, а в Италии и в России.

За вычетом архитектуры, искусство опирается на технику лишь в самом последнем счете, т. е. поскольку она является основой всего вообще культурного строительства. Практическая зависимость искусства, особенно словесного, от материальной техники ничтожна. Поэму, воспевающую небоскребы, дирижабли и подводные лодки, можно создать в глуши Рязанской губернии на серой бумаге обломком карандаша. Чтобы зажечь свежее рязанское воображение, достаточно, если небоскребы, дирижабли, подводные лодки существуют в Америке. Человеческое слово — самый портативный из всех материалов.

Футуризм возник как изгиб буржуазного искусства и иначе возникнуть не мог. Его бурно оппозиционный характер нимало этому не противоречит.

Интеллигенция крайне неоднородна. Каждая признанная школа есть вместе с тем хорошо оплачиваемая школа. Она возглавляется мандаринами со многими шариками. По общему правилу художественные мандарины доводят до высшей



изошренности приемы своей школы, одновременно с тем, как расстреливают запасы ее пороха. Тогда какая-нибудь объективная перемена, политическая встряска, общественный сквознячок поднимают на ноги литературную богему, молодежь, призывного возраста гениев, которые проклятья по адресу сытой и пошлой буржуазной культуры соединяют обычно с затаенной мечтой о нескольких шариках, по возможности позлащенных.

Те исследователи, которые при определении социальной природы первоначального футуризма придают решающее значение его бурным протестам против буржуазного быта и искусства, просто недостаточно хорошо знают историю литературных течений. Французские романтики, а с ними и немецкие отзывались о буржуазной морали и мещанском быте не иначе как самыми последними словами. Сверх того, они носили длинные волосы, щеголяли зеленым цветом лица, а Теофиль Готье для окончательного посрамления буржуазии носил сенсационный красный жилет. Этому романтическому жилету, наводившему ужас на папенок и маменок, футуристская желтая кофта, несомненно, приходится внучатой племянницей. Как известно, из мятежных протестов, длинных волос и красного жилета романтики ничего потрясающего не воспоследовало, а буржуазное общественное мнение в конце концов благополучно усыновило господ романтиков и канонизировало их в школьных учебниках.

Чрезвычайно наивно противопоставлять динамичность итальянского футуризма и его симпатии к революции «упадочному» характеру буржуазии. Не следует представлять себе буржуазию в виде облезлой старой кошки. Нет, зверь империализма дерзок, гибок, когист. Или забыт урок 1914 года? Для своей войны буржуазия использовала с величайшим размахом чувства и настроения, предназначенные по природе своей питать восстание. Во Франции война изображалась прямым завершением дела Великой революции. А разве воюющая буржуазия не устраивала действительно революций в других странах? В Италии интервенционистами (сторонниками вмешательства в войну) были именно «революционеры»: республиканцы, масоны, социал-шовинисты, футуристы. Наконец, разве итальянский фашизм не пришел к власти «революционными» методами, приведя в движение массы, толпы, миллионы, закалив и вооружив их? Не случайно, не по недоразумению итальянский футуризм влился в поток фашизма, а вполне закономерно.<sup>1</sup>

Русский футуризм родился в обществе, которое проходило еще через свой антираспутинский приготовительный класс и готовилось к демократическому февралю. Уже это дало нашему футуризму преимущества. Он уловил смутные еще ритмы активности, действия, напора и разрушения. Борьбу за свое место под солнцем он вел резче и решительнее, а главное — шумнее, чем предшествовавшие ему школы, в соответствии со своим активистским мироощущением. Молодой футурист не шел, конечно, на фабрики и заводы, а громыхал по кафе, стучал кулаками по пупитрам, надевал желтую кофту, красил скулы и неопределенно грозил кулаком.

Рабочая революция в России разразилась прежде, чем футуризм успел осво-

<sup>1</sup>Мы печатаем в этой книге очень интересное и содержательное — при всей своей краткости — письмо т. Грамши, рисующее судьбы итальянского футуризма.

бодиться от своих ребячеств, желтых кофт, излишней горячности и стать официально признанной, т. е. политически обезвреженной и стилистически использованной, художественной школой. Захват власти пролетариатом застал футуризм еще в возрасте преследуемой группы. И уже из этого вытекал для футуризма толчок в сторону новых хозяев жизни, тем более что главные моменты футуристского мироощущения: неуважение к старым нормам и динамичность — чрезвычайно облегчили соприкосновение и сближение с революцией. Но черты своего социального происхождения от буржуазной богемы футуризм перенес и в новую стадию своего развития. В поступательном движении литературы футуризм не меньше продукт поэтического прошлого, чем всякая другая литературная школа современности. Сказать, что футуризм освободил творчество от тысячелетних пут буржуазности, как пишет т. Чужак, значит слишком дешево расценивать тысячелетия. Призыв футуристов порвать с прошлым, разделаться с Пушкиным, ликвидировать традицию и пр. имеет смысл, поскольку адресуется старой литературной касте, замкнутому кругу интеллигенции. Другими словами, поскольку футуристы заняты перепиливанием пуповины, связывающей их самих с орденом жрецов буржуазной литературной традиции.

Но бессодержательность этого призыва становится очевидной, как только переадресовать его пролетариату. Рабочему классу не нужно и невозможно порывать с литературной традицией, ибо он вовсе не в тисках ее. Он не знает старой литературы, ему нужно только приобщиться к ней, ему нужно только овладеть еще Пушкиным, впитать его в себя — и уже тем самым преодолеть его. Футуристский разрыв с прошлым есть в конце концов буря в замкнутом мире интеллигенции, которая выросла на Пушкине, Фете, Тютчеве, Брюсове, Бальмонте и Блоке и которая не потому «пассеистична», что заражена суеверным преклонением пред формами прошлого, а потому, что у нее нет за душой ничего такого, что требовало бы новых форм. Ей попросту нечего сказать. Она перепевает старые чувства слегка подновленными словами. Футуристы отпихнулись от нее — и хорошо сделали. Не нужно только технику своего отпихивания превращать в закон мирового развития.

В утрированном футуристском отвержении прошлого — богемский нигилизм, но не пролетарская революционность. Мы, марксисты, всегда жили в традиции и от этого, право же, не переставали быть революционерами. Традиции Парижской коммуны разрабатывались и переживались нами еще до первой нашей революции. Потом к ним прибавились традиции 1905 года, которыми мы питались, подготавливаясь ко второй революции. Еще далее вглубь мы связывали Коммуну с июньскими днями 48-го года и с Великой французской революцией. В области теории мы через Маркса опирались на Гегеля и на классиков английской экономики. Воспитываясь и вступив в борьбу в условиях органической эпохи, мы жили традициями революций. На наших глазах зарождалось не одно литературное направление, которое объявляло беспощадную борьбу «буржуазности» и считало нас половинчатыми. Как ветер возвращается на круги своя, так литературные революционеры и ниспровергатели традиций находили дорогу в академию. Для интеллигенции, и в том числе ее левого литературного крыла, Октябрьская революция была полным ниспровержением привычного мира — того самого, от которого она, время от вре-

мени, отталкивалась для новых школ и к которому она неизменно возвращалась. Наоборот, для нас революция была воплощением привычной для нас, внутренне проработанной традиции. Из мира, который мы отрицали теоретически и подкапывали практически, мы вошли в мир, с которым мы заранее освоились, как с традицией и как с предвидением. Вот откуда несовпадение психологических типов коммуниста — политического революционера и футуриста — формально революционного новатора. И вот откуда недоразумения между ними. Не в том беда, что футуризм «отрицает» священные интеллигентские традиции — наоборот! — а в том, что он не чувствует себя в революционной традиции. Мы вошли в революцию, а он обрушился в нее.

Но положение вовсе не безнадежно. Футуризм сейчас уже не вернется «на круги своя», ибо и кругов-то этих по-настоящему нет. И это немаленькое обстоятельство весьма облегчает футуризму возможность, перерождаясь, войти в новое искусство, — не в качестве всеопределяющего, но в качестве важного составного течения.

В русском футуризме есть несколько элементов, довольно-таки самостоятельных, отчасти противоречивых: известные филологические построения и догадки, в значительной мере проникнутые архаизмом (Хлебников, Крученых) и во всяком случае лежащие вне сферы поэзии; своя поэтика, т. е. свое учение о методах и приемах словесного творчества; своя философия искусства, даже целых две: формалистская (В. Шкловский) и устремленная к марксизму (Арватов, Чужак и др.); наконец — сама поэзия, живое творчество. Литературного озорства самостоятельным элементом не вписываем так как оно обычно сочетается с одним из основных элементов. Когда Крученых говорит, что «дыр, бул, шыл» заключает в себе больше поэзии, чем весь Пушкин (или что-то в этом роде), то это нечто среднее между филологической поэтикой и — извиняемся — озорством дурного тона. В более спокойном виде мысль Крученых может означать, что оркестровка стиха по ключу «дыр, бул, шыл» более свойственна структуре русского языка, его звуковому духу, чем пушкинская оркестровка, с подсознательной оглядкой на французский язык. Верно ли это или не верно, но совершенно очевидно, что «дыр, бул, шыл» вовсе не есть поэтический экстракт уже имеющихся в распоряжении футуризма достижений — значит, и сравнивать нечего. Вообще же говоря, не исключена возможность, что кто-нибудь напишет по этому музыкально-филологическому ключу стихи, которые будут выше пушкинских. Остается подождать.

Словотворчество Хлебникова и Крученых также лежит вне поэзии: это филология, вряд ли очень основательная, отчасти поэтика, но не поэзия. Совершенно неоспоримо, что язык живет и развивается, творя из себя новые слова и отбрасывая обветшалые. Но он это делает в общем крайне осторожно, расчетливо и в меру строгой необходимости. Каждая новая большая эпоха дает толчок языку. Он вбирает в себя сгоряча большое количество неологизмов, а затем производит своего рода перерегистрацию, изгоняя все лишнее и чужеродное. Когда Хлебников или Крученых создают от наличных корней и десять и сто новых производных слов, то эта работа может представлять известный филологический интерес, она может — в некоторой, очень скромной степени — облегчать движение живой, в том числе и

поэтической, речи, предвещающая эпоху более сознательного направления эволюции языка. Но сама эта работа, имея вспомогательный для искусства характер, остается за пределами поэзии.

Нет основания приходить в состояние благочестивой катаlepsии при звуках заумной поэзии, которая похожа на словесно-музыкальные гаммы и экзерсисы, может быть, и полезные в тетрадах ученика, но не пригодные для эстрады; очевидно, во всяком случае, что попытка заменить поэзию экзерсисами «зауми» была бы удушением поэзии. Но по этому пути футуризм и не идет. Маяковский, бесспорный поэт, черпает, по общему правилу, из словаря Даля и лишь изредка из словаря Хлебникова и Крученых. Произвольные словообразования и неологизмы встречаются у Маяковского чем дальше, тем реже.

Вопросы, поставленные теоретиками Лефа: о взаимоотношении между искусством и машинной индустрией; об искусстве, которое не украшает жизнь, а формирует ее; о сознательном воздействии на развитие языка и систематическом словотворчестве; о биомеханике, как воспитании движений человека в духе высшей целесообразности и тем самым — красоты, — все эти вопросы крайне значительны и интересны в перспективе строительства социалистической культуры.

К несчастью, подход к этим вопросам окрашивается у Лефа в цвет утопического сектантства. Даже правильно намечая общую тенденцию развития в той или другой области искусства или быта, теоретики Лефа из исторического предвосхищения делают схему, рецептуру и противопоставляют ее тому, что есть. У них не оказывается моста к будущему. В этом отношении они напоминают анархистов, которые, предвосхищая будущее безвластие и противопоставляя схему его тому, что есть, сбрасывают с корабля современности (разумеется, только в собственном воображении) — государство, политику, парламент и еще кое-какие реальности. На практике они поэтому, едва высвободив хвост, увязают носом. Маяковский в сложно-рифмованных стихах доказывает ненужность стихов и рифмы и обещает писать математическими формулами, хотя для этого существуют математики. Когда страстный искатель Мейерхольд, неистовый Виссарион сцены, наспех обучив еще слабых в диалоге актеров кое-каким полуритмическим движениям, выбрасывает это на сцену в качестве биомеханики, получается... выкидыш. Попытка выдернуть из будущего то, что может развиться лишь как его неотторжимая часть, и наспех материализовать это частичное предвосхищение на сегодняшних еще голодных и холодных подмостках создает впечатление провинциального дилетантизма. А что может быть враждебнее новому искусству, как провинциальность и дилетантство!

Новая архитектура будет слагаться из двух моментов: новой задачи и новых технических способов овладения материалом, отчасти новым, отчасти старым. Новая задача: не храм, не замок, не особняк, а народный дом, массовая гостиница, общежитие, дом-коммуна, гигантских размеров школа. Материалы и способ их обработки будут определяться хозяйственным состоянием страны в тот момент, когда архитектура приступит к разрешению своих задач. Попытка выдернуть из будущего архитектурную конструкцию приводит лишь к более или менее остроумному личному произволу. Между тем новый стиль меньше всего мирится с личным

произволом. Сами писатели Лефа правильно указывают, что новый стиль зарождается там, где машинная индустрия работает на безличного потребителя. Телефонный аппарат — кусочек нового стиля. Международные спальные вагоны, лестницы и станции подземной железной дороги, лифты — все это бесспорные элементы нового стиля, как, с другой стороны, — металлические мосты, крытые рынки, небоскребы, подъемные краны. Этим уже сказано, что вне практической задачи и непрерывной работы над ее разрешением нельзя создать новый архитектурный стиль. Попытки вывести стиль дедуктивным путем из природы пролетариата, из его коллективизма, активности, безбожия и пр. представляют собой чистейший идеализм и практически не дадут ничего, кроме замысловатых отсебятин, произвольного аллегоризма и все того же провинциального дилетанства<sup>2</sup>.

В наиболее обобщенном виде ошибка Лефа, по крайней мере части его теоретиков, встает перед нами, когда они ультимативно ставят требование о слиянии искусства с жизнью. Что отслоение искусства от других сторон общественной жизни явилось результатом классового расслоения общества; что самодовлеющий характер искусства есть оборотная сторона того факта, что искусство стало достоянием привилегированных; что дальнейшая эволюция искусства пойдет по пути возрастающего слияния его с жизнью, т. е. с производством, народными праздниками, коллективно-семейным бытом, — все это совершенно бесспорно. И хорошо, что Леф это понимает и разъясняет. Но плохо, когда на основании этого нынешнему искусству предъявляется краткосрочный ультиматум: перестать быть «станковым», а слиться с жизнью. Другими словами, поэты, художники, скульпторы, актеры должны перестать отображать и изображать, писать стихи, картины, лепить скульптуру, вести на подмостках диалоги, а должны внести свое искусство непосредственно в жизнь. Как? Куда? Через какие ворота? Разумеется, можно приветствовать всякую попытку внести возможно более ритма, звука, краски в народные праздники, собрания, шествия. Но нужно же иметь хоть немножечко исторического глазомера, чтобы понять, что от нынешней нашей хозяйственной и культурной нищеты до слияния искусства с бытом, т. е. до такого роста быта, когда он весь оформится искусством, еще несколько поколений ляжет костью. Худо ли, хорошо ли, но «станковое» искусство еще на многие годы будет орудием художественно-общественного воспитания масс и их эстетического наслаждения: не только живопись, но и лирика, роман, комедия, трагедия, скульптура, симфония. Из оппозиции к созерцательному, импрессионистскому буржуазному искусству последних десятилетий отрицать искусство как средство изображения, образного познания — значит поистине выбивать из рук строящего новое общество класса орудие величайшей важности. Искусство — говорят нам — не зеркало, а молот: оно не отражает, а преобразует. Но ныне и молотом владеть учатся и учат при помощи «зеркала», т. е. светочувствительной пластинки, которая запечатлевает все моменты движения. Фотография и кинематография, именно благодаря своей пассивно-точной изобразительности, становятся могучим воспитательным сред-

<sup>2</sup>Интересно и правильно ставит вопрос о социалистическом архитектурном стиле т. Цимер в № 3 «Вестника Социалистической академии». Досадно, что плох перевод

ством в области труда. Для того чтобы побриться, нельзя обойтись без зеркала. А как же перестроить себя, свой быт, не глядясь в «зеркало» литературы? Конечно, о зеркале тут можно говорить лишь очень условно. Никто не думает требовать от новой литературы зеркального бесстрастия. Чем глубже проникается она стремлением преобразовать жизнь, тем значительнее и динамичнее сумеет «изображать» ее.

Что такое отрицание «переживаний», индивидуальной психики в литературе и на сцене? Это запоздалый, давно переживший себя протест левого крыла интеллигенции против пассивно-реалистической чеховщины и мечтательного символизма. Если переживания дяди Вани малость утеряли свою свежесть, — а этот грех действительно случился, — то ведь не у одного же дяди Вани имеется внутренний мир. Каким образом, на каком основании и во имя чего искусство может повернуться к внутреннему миру нынешнего человека, который строит новый внешний мир и тем самым себя самого? Если искусство не поможет новому человеку воспитать себя, укрепить и утончить, то к чему такое искусство? А как же оно может организовать внутренний мир, если оно не проникнет в него и не воспроизведет его? Здесь футуризм просто долбит свои собственные зады, ставшие ныне прямо-таки реакционными.

То же самое и с бытом. Футуризм начал с протеста против искусства мелко-травчатых реалистических приживальщиков быта. Адвокат, студент, влюбчивая барыня, уездный чиновник, Передонов с их чувствами, радостями, горестями — в этом застойном мирке литература задыхалась и тупела. Но разве можно протест против бытового приживальщичества превращать в отторжение литературы от условий и форм жизни человеческой? Если футуристский протест против измельчавшего бытового реализма имел историческое оправдание, то именно постольку, поскольку подготавливал место новому художественному воссозданию быта: в его крушении и перестройке по новым кристаллизационным осям.

Любопытно, что, отрицая изображение быта как задачу искусства, Леф дает в качестве образца прозы «Непопутчицу» Брика. Что это, как не быт — хотя бы и в аспекте почти коммунистической «Биржевки»? Не в том беда, что коммунисты выведены тут не сплошь сахарными и не сплошь стальными, а в том, что между автором и той пошловатой средой, которую он изображает, не чувствуется ни вершка расстояния. А для того чтобы искусство не только отражало, но и преображало, между художником и бытом, совершенно так же, как между революционером и политической действительностью, должна быть большая дистанция.

В ответ на критику, иногда, правда, более заезжательскую, чем убедительную, тов. Чужак выдвигает на первый план то соображение, что Леф находится в процессе непрерывных исканий. Несомненно, Леф больше ищет, чем нашел. Но это одно достаточно объясняет, почему партия никак не может канонизировать Леф или определенное его крыло, в качестве «коммунистического искусства», что ей настоятельно рекомендуется тем же Чужаком. Нельзя канонизировать поиски, как нельзя вооружать армию идей нереализованного изобретения.

Но не значит ли все сказанное, что Леф стоит целиком и полностью на ложном пути и что нам с ним делать собственно нечего? Нет, не значит. Дело ведь вовсе

не так обстоит, что у партии есть по вопросам будущего искусства определенные и твердые решения, а некая группа саботирует их. Этого нет и в помине. Никаких готовых решений по вопросу о формах стихосложения, об эволюции? театра, об обновлении литературного языка, об архитектурном стиле и пр. у партии нет и быть не может, — так же, как — в другой плоскости — у нее нет и не может быть готовых решений о лучшем удобрении, наиболее правильной организации транспорта и совершеннейшей системе пулемета. Но насчет пулемета, транспорта и удобрения практические решения нужны сейчас же. Как поступает партия? Она поручает определенным работникам войти в это дело, овладеть им и со своей стороны проверяет этих работников главным образом по практическим результатам их деятельности. В области искусства вопрос обстоит и проще, и сложнее. Поскольку дело идет о политическом использовании искусства или о недопущении такого использования со стороны врагов, у партии имеется достаточно опыта, чутья, решимости и средств. Но активное развитие искусства, борьба за новые его формальные достижения не составляют предмета прямых задач и забот партии. На такую работу она никого не делегирует. Между тем существует некая линия стыка между вопросами искусства, политики, техники и экономики. Проработка этих вопросов в их внутренней взаимозависимости необходима. Именно этой проработкой занимается группа Леф. Она много чудит, зарывается и — не в обиду будь сказано — теоретически привирает. Но, во-первых, разве в других областях, жизненно более насущных, мы не привирали (-ем)? Во-вторых, разве мы пробовали серьезно исправлять ошибки теоретического подхода или сектантские увлечения практического творчества? У нас нет основания сомневаться в том, что группа Леф искренно стремится работать в интересах социализма, глубоко интересуется вопросами искусства и хочет руководствоваться марксистским критерием. Почему же начинать с разрыва, а не с попытки воздействия и ассимиляции? Вопрос вовсе не стоит на острие ножа. Для проверки, внимательного воздействия и отбора у партии достаточно времени. Или у нас так много квалифицированных сил, что мы можем с легким сердцем швыряться ими? Но центр тяжести все-таки не в теоретической проработке вопросов нового искусства, а в поэтическом творчестве. Как же обстоит дело с футуристской художественной практикой, с ее исканиями и достижениями? Тут у нас еще меньше основания для торопливой нетерпимости. Вряд ли теперь возможно начисто отрицать футуристские достижения в области искусства, особенно поэзии. За самыми небольшими изъятиями вся наша нынешняя поэзия прямо или косвенно подверглась воздействию футуризма. Влияние Маяковского на ряд пролетарских поэтов совершенно неоспоримо. Конструктивизм сделал тоже немалые завоевания, хотя и не совсем по той линии, которую себе намечал. Сплошь да рядом статьи о полном бесплодии и контрреволюционности футуризма печатаются под обложкой, сделанной рукой конструктивиста. В архиофициальных изданиях наряду с убийственными оценками футуризма печатаются футуристические поэмы. Пролеткульт связан с футуристами рядом живых нитей. «Горн» редактируется теперь в достаточно ярко выраженном футуристском духе. Нет, конечно, основания преувеличивать значение этих фактов, так как они разворачиваются, как и подавляющее большинство группировок в нашем искусстве, в верхнем

— довольно пока поверхностном — плане и очень слабо связаны с рабочими массами. Но было бы нелепо закрывать на эти факты глаза и третировать футуризм как шарлатанскую выдумку разлагающейся интеллигенции. Если даже завтрашний день и обнаружит, что ресурсы футуризма на исходе — а я это не считаю исключенным, — то сегодня они во всяком случае больше ресурсов тех течений, за счет которых футуризм распространяется.

Первоначальный русский футуризм был, как уже сказано, восстанием богемы, т. е. левого полупауперизованного крыла интеллигенции против замкнутой кастовой буржуазно-интеллигентской эстетики. Через оболочку поэтического мятежа сказывалось давление более глубоких социальных сил, самим футуризмом совершенно не осмысливавшихся. Борьба против старого поэтического словаря и синтаксиса, при всех своих богемских экстравагантностях, была прогрессивным восстанием против замкнутого словаря, искусственно отобранного, чтобы ничто лишнее не беспокоило, против смакующего жизнь через соломинку импрессионизма, против изолгавшегося в небесной пустоте символизма, зинаидогиппиусизма и всех прочих выжатых лимонов и обсосанных куриных лапок интеллигентски-либерально-мистического мирка. Если теперь окинуть оставленный позади период внимательным взглядом, то нельзя не признать, что работа футуристов в области слова была жизненной и прогрессивной. Не преувеличивая размеров произведенной ими «революции» в языке, нельзя не признать, что футуризм вытолкнул из поэзии многие опустошенные слова и выражения, вернул другим их полнокровие, а в некоторых случаях счастливо создал новые слова и обороты, вошедшие или входящие в поэтический словарь и способные обогатить живую речь. Это относится не только к слову, изолированно взятому, но и к месту его в ряду других слов, т. е. к синтаксису. В области словосочетания, как и в области словообразования, футуризм хватил, правда, куда дальше тех пределов, какие живой язык способен вместить. Но ведь то же случилось и с революцией: таков «грех» всякого живого движения. Конечно, у революции, у ее сознательного авангарда, самокритики побольше, чем у футуристского кружка, но зато и отпора извне он получил достаточно и, надо надеяться, получит еще. Излишества отпадают и отпадут, а основная очистительная и, несомненно, революционная работа в области поэтического языка останется.

Нельзя также не признать и не оценить прогрессивно творческой работы футуризма в области ритма и рифмы. Кто относится к этим вещам безразлично и терпит их только потому, что они завещаны от предков, тому, конечно, футуристские новшества только помеха, потому что они требуют затраты внимания. Можно поставить в связи с этим общий вопрос: нужны ли ритм и рифма вообще? Курьезно, что сам Маяковский время от времени доказывает — в стихах с очень сложными рифмами, — что рифма не нужна. Чисто логический подход вообще упраздняет вопрос о художественной форме. Судить об ней надо не рассудком, который не идет дальше формальной логики, а разумом, который включает в свой круг также и иррациональное, поскольку оно живо и жизненно. Поэзия есть дело не столько рациональное, сколько эмоциональное, и психика человеческая, впитавшая в себя биологические и социально-трудовые ритмы и ритмические узлы, ищет их иде-



ализированного отображения в звуке, в песне, в художественном слове. Пока эта потребность жива, футуристские рифмы и ритмы, более гибкие, смелые и разнообразные, представляют несомненное и ценное завоевание. И оно пошло уже далеко за пределы чисто футуристской группировки.

Столь же неоспоримы завоевания футуристов в области инструментовки стиха. Нельзя забывать, что звук слова есть акустический аккомпанемент смысла. Если футуристы грешили и грешат пристрастием, иной раз чудовищным, в сторону звука против смысла, то эти увлечения, требующие, конечно, отпора, являются только «детской болезнью левизны», беснованием нового поэтического течения, по-новому, свежим ухом, почувствовавшего звук, против зализанного словесного рутинерства. Конечно, подавляющему большинству рабочего класса до этих вопросов сегодня еще дела нет. И авангарду рабочего класса в большинстве не до того — есть куда более неотложные задачи. Но ведь у нас есть и завтрашний день. Он потребует все более внимательного, точного, мастерского, артистического отношения к языку, основному орудию культуры, — не только в стихах, но и в прозе, и даже в прозе особенно. Слово никогда не покрывает точно понятия в той его конкретности, в которой человек берет это понятие в каждом данном случае. С другой стороны, слово, как звук, и слово, как начертание, влияют не только на ухо и глаз, но и на логику и на воображение. Мысль можно уточнить только тщательным подбором слов, их всесторонним, в том числе и акустическим, взвешиванием, их продуманным сочетанием. Тут тятп-ляп не годится, нужны микрометрические инструменты. Рутинка, предание, привычка и неряшливость должны и в этой области очистить место продуманной систематической работе. Одной своей стороной, лучшей, футуризм есть протест против тятп-ляпства, этой могущественнейшей литературной школы, имеющей во всех областях очень влиятельных представителей.

В ненапечатанной еще работе т. Горлова, где дается неправильный, на мой взгляд, интернациональный генезис футуризма и где еще более неправильно, с нарушением исторических перспектив, футуризм отождествляется с пролетарской поэзией, очень вдумчиво и содержательно резюмированы в то же время художественно-формальные завоевания футуризма. Горлов правильно указывает, что выросшая из восстания против старой эстетики формальная «революция» футуризма отображает, по вертикали, восстание против застойного, прелого быта, эту эстетику породившего, и потому, естественно, закончилась у Маяковского, сильнейшего поэта школы, и его ближайших друзей восстанием против социального строя, породившего отвергнутый быт с его отвергнутой эстетикой. Отсюда их органическая связь с Октябрем. Схема т. Горлова верна, но требует уточнения и ограничения. Верно, что новые слова и словосочетания, ритмы и рифмы, понадобились потому, что футуризм в своем восприятии мира перегруппировал явления и факты, установил, т. е. открыл, для себя новые между ними отношения, футуризм против мистики, против пассивного обоготворения природы, против аристократической и всякой иной лени, мечтательства, плаксивости, за технику, научную организацию, машину, план, волю, мужество, быстроту, точность, за вооруженного всеми этими качествами нового человека. Связь эстетического «восстания» с морально-бытовым дана непосредственно: и то и другое целиком и полностью входят в жиз-

ненный опыт активной, молодой, еще не прирученной части интеллигенции, левой творческой богемы. Возмущение против ограниченности и пошлости быта и — новый художественный стиль как средство дать этому возмущению выход и тем самым... ликвидировать его. В разных комбинациях, на разной исторической основе мы не раз наблюдали образование нового стиля (малого) из очередного интеллигентского возмущения. Тем дело и кончалось. Но на сей раз пролетарская революция подхватила футуризм на известной стадии его самоопределения и толкнула дальше. Футуристы стали коммунистами. Тем самым они вступили на почву более глубоких вопросов и отношений, далеко выходящих за пределы старого их мирка и органически не проработанных их психикой. Оттого футуристы, в том числе и Маяковский, художественно ела бее всего в тех своих произведениях, где они законченнее всего как коммунисты. И причиною не столько социальное происхождение, сколько духовное прошлое. Футуристы-поэты не владеют элементами коммунистического мирозерцания и мировосприятия достаточно органически, чтобы давать им органическое же выражение в слове: не вошло в кровь, что ли. Отсюда нередко художественные, по существу психологические провалы, ходульность, громыхание над пустотой. В своих наиболее революционно-обязующих произведениях футуризм становится уже стилизацией. Между тем у молодого Безыменского, который Столь многим обязан Маяковскому, художественное выражение коммунистического мироощущения более органично: Безыменский не пришел сложившимся поэтом к коммунизму, а духовно родился в нем.

Можно возразить — и не раз возражали, — что и программная пролетарская доктрина создавалась выходцами из буржуазно-демократической интеллигенции. Но тут есть разница, для данного вопроса решающая. Экономическая и историко-философская доктрина пролетариата состоит из элементов объективного познания. Если бы не универсально образованный доктор философии Маркс, а токарь Бебель, аскетически экономный в жизни и мысли, с умом острым, как резец, был создателем теории прибавочной ценности, он формулировал бы ее в труде более доступном, простом и одностороннем. Богатство и разнообразие мыслей, доводов, образов, цитат «Капитала», несомненно, обличают «интеллигентскую» оболочку великой книги. Но так как дело идет об объективном познании, то существо «Капитала» перешло к Бебелю, как его достояние, а за ним — к тысячам и миллионам пролетариев. В области поэзии мы имеем дело с образным мировосприятием, а не с научным миропознанием. Быт, личная обстановка, круг личного жизненного опыта оказывают поэтому определяющее влияние на художественное творчество. Переработка воспринятого с детских лет мира чувств посредством научно-программной ориентации — самая трудная внутренняя работа. Не всякий на нее способен. Оттого не мало на свете людей, которые мыслят как революционеры, а чувствуют как мещане. Но оттого же в поэзии футуризма, даже отдавшего себя целиком революции, мы слышим больше богемскую, чем пролетарскую революционность.

Маяковский — большой или, по определению Блока, огромный талант. Он умеет поворачивать много раз виденные вещи под таким углом, что они кажутся новыми. Он владеет словом и словарем как смелый мастер, работающий по собственным законам, — независимо от того, нравится ли нам его мастерство или нет.

Многие его образы, обороты, выражения вошли в литературу и останутся в ней, если не навсегда, то надолго. У него свое построение, свой образ, свой ритм, своя рифма.

Художественный замысел Маяковского почти всегда значителен, иногда грандиозен. Поэт вводит в свой круг и войну, и революцию, и рай, и ад. Маяковский враждебен мистике, ханжеству всех видов, эксплуатации человека человеком, — его симпатия целиком на стороне борющегося пролетариата. Жречества от искусства, по крайней мере жречества принципиального, в нем нет: наоборот, он готов целиком поставить свое творчество на службу революции.

Но в этом большом таланте, вернее, во всей творческой личности Маяковского нет необходимого соответствия между составными элементами, нет равновесия, хотя бы и динамического. Слабее всего Маяковский там, где требуются чувство меры и способность самокритики.

Приятие Маяковским революции естественнее, чем у кого бы то ни было из русских поэтов, так как выросло из всего его развития. Интеллигентских путей к революции много (не все доводят до цели) — и потому важно точнее определить и оценить личную линию Маяковского. Есть путь мужиковствующих интеллигентов, капризных попутчиков (о них уже был разговор); путь объективнейших мистиков, ищущих высшей «музыки» (А. Блок); путь сменовеховцев и просто примиренцев (Шкапская (?), Шагинян); рационалистов и эклектиков (Брюсов, Городецкий, та же Шагинян). Есть и еще пути, всех не перечислишь. Маяковский пришел наиболее коротким путем — мятежной преследуемой богемы. Революция для Маяковского — подлинное, несомненное, глубокое переживание, ибо своими громами и молниями она обрушилась на то, что Маяковский по-своему ненавидел, с чем не успел еще примириться, — и в этом сила его. Революционный индивидуализм Маяковского восторженно влился в пролетарскую революцию, но не слился с ней. Восприятие города, природы, всего мира у Маяковского в подсознательных истоках своих не рабочее, а богемское. Лысый фонарь, снимающий с улицы чулок, — один этот острый образ, чрезвычайно для Маяковского характерный, — освещает своим светом богемский урбанизм поэта лучше всяких рассуждений. Вызывающе цинический тон многих образов, особенно первой половины творчества, несет на себе слишком явственную печать артистического кабачка, сигарного дыма и всего прочего.

Динамичность революции, ее суровое мужество гораздо ближе Маяковскому, чем массовидность ее героизма, чем коллективизм ее дел и переживаний. Как грек был антропоморфистом, наивно уподоблял себе силы природы, так наш поэт, Маякоморфист, заселяет самым собой площади, улицы и поля революции. Правда, крайности сходятся. Универсализация своего я стирает до известной степени грань индивидуальности и приближает к коллективу — с другого конца. Но только до известной степени. Богемски-индивидуалистическое высокомерие — в противоположность не смиренню, которого никто не требует, а глазомеру и чувству меры, которые необходимы, — проникает собою «все написанное Маяковским». Патетичность достигает у него нередко чрезвычайнейшей напряженности, но не всегда за этой напряженностью сила. Поэт слишком виден, — событиям и фактам дает-

ся слишком мало автономии, — не революция борется с препятствиями, а Маяковский атлетствует на арене слова и иногда делает поистине чудеса, но сплошь и рядом с героическим напряжением поднимает заведомо пустые гири.

О себе Маяковский говорит на каждом шагу в первом и третьем лице, то индивидуально, то растворяя себя в человеке. Чтобы поднять человека он возводит его в Маяковского. По отношению к величайшим явлениям истории он усваивает себе фамильярный тон. И это в его творчестве и самое невыносимое, и самое опасное. О ходулях или котурнах говорить не приходится: это слишком мизерные подпорки. Маяковский одной ногой стоит на Монблане, другой — на Эльбрусе. Голосом заглушает грома — мудрено ли, если он с историей запанибрата, с революцией — на «ты». Это и есть самое опасное, ибо при таких гигантских масштабах везде и во всем, при громоподобном орании (любимое слово поэта), при горизонте с Эльбруса и Монблана исчезают пропорции земных дел, и нельзя установить разницы между малым и большим. Оттого о своей любви, т. е. о самом интимном, Маяковский говорит так, как если бы дело шло о переселении народов. Но по этой же причине он не находит другого словаря для революции. Он всегда стреляет на пределе — а, как известно артиллеристу, такая стрельба дает наименьше попаданий и тяжелее всего отзывается на орудии.

Что гиперболизм отражает, в известном смысле, неистовство нашего времени, это бесспорно. Но в этом еще нет огульного художественного оправдания. Перекричать войну или революцию нельзя. А надорваться нетрудно. Чувство меры в искусстве то же, что реалистическое чутье в политике. Главный порок футуристской поэзии, даже в лучших ее достижениях, это отсутствие чувства меры: салонную меру она утратила, а площадной еще не нашла. А найти необходимо. Если форсировать свой голос на площади, то неизбежно будут хрипота и визгливые срывы, которые подорвут впечатление слова. Надо говорить тем голосом, который тебе дан от природы, а не другим, более громким, которого у тебя нет, — но голос-то при умении может быть использован полностью. Маяковский слишком часто кричит там, где следовало бы говорить: поэтому крик его там, где следует кричать, кажется недостаточным. Пафос поэта подсекается надрывом и хрипотой.

Отягощенные образы Маяковского, часто прекрасные сами по себе, столь же часто разлагают целое и парализуют движение. Поэт, по-видимому, сам чувствует это; недаром же он затосковал по другой крайности: по несродному поэзии языку «математических формул». Думается, что самодовлеющая образность, которою имажинизм роднится с футуризмом — крестьянствующему имажинизму она куда более к лицу! — корни свои имеет все в той же деревенской подоплеке нашей культуры. В ней неизмеримо больше от Василия Блаженного, чем от железобетонного моста. Но как бы там ни было с историко-культурным объяснением, факт таков, что в произведениях Маяковского больше всего не хватает движения. Это может показаться парадоксом, так как футуризм, казалось бы, весь основан на движении. Но здесь вступает в свои права неподкупная диалектика: избыток стремительной образности приводит к покою. Чтобы движение воспринималось нами физически, а тем более художественно, оно должно находиться в соответствии с механикой нашего восприятия, с ритмом наших чувств. Художественное произведение долж-

но давать наращение образа, идеи, настроения, завязки, интриги до максимума, а не швырять читателя из конца в конец, хотя бы и самыми изысканными тумачами боксерской образности. У Маяковского каждая фраза, каждый оборот, каждый образ хочет быть максимумом, пределом, вершиной. Оттого «вещь» в целом не имеет максимума. У зрителя такое чувство, как если бы его непрерывно заставляли растрчивать себя по частям, — целое ускользает от него. Подъем на гору труден, но он оправдывает себя. Ходьба по пересеченной местности дает не меньше усталости, но меньше радости. Произведения Маяковского не имеют вершины, они внутренне не дисциплинированы. Части не хотят подчиняться целому. Каждая хочет быть собою. Каждая развертывает собственную динамику, не считаясь с волей целого. Оттого нет целого и нет его динамики. Футуристская работа над словом и образом еще не нашла синтетического воплощения.

«150.000.000» должно было быть поэмою революции. Но этого нет. В большом по замыслу произведении слабые стороны футуризма и его провалы настолько велики, что пожирают целое. Автор хотел дать эпос массовых страданий, массового героизма, безличной революции 150-миллионного Ивана. И автор не подписался: «Этой моей поэмы никто не сочинитель». Но эта условная, титулярная безличность ничего не меняет: поэма глубоко личная, индивидуалистическая и притом преимущественно в худом смысле: в ней слишком много немотивированного художественного произвола. Образы поэмы: «Вильсон, заплывший в сале», «В Чикаго у каждого жителя не менее генеральского чин», «Жрет Вильсон, наращивает жир, растут животы за этажем этажи» — и все в таком же роде. Эти образы простоваты и грубоваты, но это вовсе не массовые, не народные образы, во всяком случае не нынешней массы. Вильсона рабочий — тот, который станет читать поэму Маяковского — видал на снимке: Вильсон художав, хотя, охотно верим, поглощает достаточное количество белков и жиров. Рабочий читал Синклера и знает, что в Чикаго кроме «генералов» есть еще рабочие боен. В немотивированно примитивных образах, несмотря на гроыхающий гиперболизм, слышится даже присюсюкивание, то самое, каким иные взрослые говорят с детьми. Не простота валовой, оптовой народной фантазии глядит на нас из этих образов, а богемская дурачливость. У Вильсона лестница — «коль пешком пойдешь — или молодой, да и то дойдешь ли старый!» Иван наступает на Вильсона, происходит «чемпионат (!) всемирной классовой борьбы», причем у Вильсона «револьверы в четыре курка, сабля в семьдесят лезвий гнута», а у Ивана «рука и еще рука, да и та за пояс ткнута». Безоружный Иван с рукою за поясок против вооруженного револьверами басурманина — да ведь это же старый русский мотив! Не Илья ли Муромец перед нами? Или, может быть, Иванушка-дурачок, выступающий на босу ногу против хитрой немецкой механики? Вильсон ударил Ивана саблей: «на четыре версты прорез. . . а из раны вдруг человек полез», и далее в таком же роде. Ах, как неуместно, а главное, несерьезно звучит былинно-сказочный примитив, наспех приспособленный к чикагской механике и к классовой борьбе. По замыслу, должно быть титанично, а на самом деле, в лучшем случае, атлетично, да и атлетизм сомнительный, какой-то пародийный, с дутыми шарами. «Чемпионат всемирной классовой борьбы!» Чем-пио-нат! Самокритика, где ты? Чемпионат борьбы есть

праздное зрелище, соединенное нередко с жульничеством. Ни образ этот сюда не подходит, ни слово. Вместо действительного титанизма борьбы 150 миллионов — пародия былинно-циркового чемпионата. Пародия произвольная, но от этого не легче.

Немотивированные, т. е. внутренне не проработанные, образы пожирают идею без остатка и компрометируют ее, художественно и политически. Почему это Иван держит одну руку за поясом — против сабель и револьверов? Откуда такое презрение к технике? Что Иван вооружением слабее Вильсона, это верно. Но именно поэтому ему приходится действовать обеими руками. И если он не падает все же пораженным, то благодаря тому, что в Чикаго есть не только генералы, но и рабочие и что значительная часть их — против Вильсона, за Ивана. Вот этого-то в поэме и не видать. Гоняясь за мнимой монументальностью образа, автор отсекает то, в чем заключается суть.

Наскоро и мимоходом, опять-таки немотивированно, автор раскалывает все мироздание на два класса: с одной стороны, плавающий в жире Вильсон, — с ним горностаи и бобры, крупные небесные светила, а с другой — Иван, с ним блузы и миллионы млечного пути. «К бобрам — декадентов всемирных строчки, к блузкам — футуристов железные строки». Но в самой поэме хотя и немало сильных и метких строк, ярких образов и всякого вообще словесного богатства, но подлинно железных строк для блузников нет. Не хватает таланта? Нет. Не хватает нервами и мозгом проработанного образа революции, которому были бы подчинены приемы словесного мастерства. Автор атлетствует, подхватывая и пошвыривая то один образ, то другой. «Мы тебя доканаем, мир романтик!» — грозит Маяковский. Правильно. С обломовской и каратаевской романтикой надо кончать. Но как? «Стар — убивать, на пепельницы черепа!» Да ведь это же есть самая настоящая романтика, хотя бы и со знаком минус! Пепельницы из черепов и неудобны и негигиеничны. Да и свирепость все-таки... немотивированная. Давая черепным костям столь несвойственное употребление, поэт сам как бы опутан романтикой, во всяком случае не проработал еще своих образов, не свел их к единству. «Всех миров богатство прикарманьте!» Этим фамильярным тоном Маяковский говорит о социализме. Прикарманить — значит воровски сунуть в карман. Подходит ли это слово, когда дело идет об общественном присвоении земли и заводов? Убийственно не подходит. Автору эта вульгарность нужна, чтобы быть с социализмом и с революцией запанибрата. Но когда он фамильярно дает 150-миллионному Ивану «под микитки», то в результате не поэт вырастает до титанических размеров, а Иван сокращается до восьмой доли листа. Фамильярность вовсе не является выражением внутренней близости, нередко она является просто признаком политической или нравственной неряшливости. Внутренне проработанная связь с революцией исключала бы фамильярный тон, выдвинув то, что немцы называют: пафос дистанции.

В поэме есть яркие строки, смелые образы, слова-находки. Заключительный «мира торжественный реквием», пожалуй, самая сильная часть поэмы. Но вся вещь смертельно поражена: в ней нет внутреннего действия. Противоречия не сгущаются, чтобы потом разрешиться. Поэма о революции лишена движения! Обра-

зы живут разрозненно, сталкиваются, отскакивают друг от друга. Вражда образов не вырастает из исторической материи, а является результатом внутренней несогласованности революционного мироощущения. И тем не менее, когда дочитываешь — не без труда — поэму до конца, говоришь себе: если бы чувство меры и самокритика, из этих элементов могло бы сложиться огромное произведение! Может быть, впрочем, и эти коренные недочеты объясняются не столько личными свойствами Маяковского, сколько условиями работы в замкнутом мире: ничто не отзывается так тяжело на способности самокритики и глазомере, как кружковщина.

В сатирических вещах Маяковского тоже не хватает углубленного проникновения в суть вещей и отношений. Сатира Маяковского бегла и поверхностна. Карикатуристу, чтобы стать значительным, недостаточно владеть карандашом; ему нужно насквозь знать и изнутри понимать тот мир, который он обличает. Салтыков хорошо знал бюрократию и дворянство! Приблизительная карикатура (а такою, увы, на 99 сотых является пока наша советская карикатура) похожа на пулю, которая на палец, а то и всего лишь на волосок пролетает мимо цели: почти что в точку, но все-таки мимо. Сатира Маяковского приблизительна: беглые наблюдения со стороны, иногда на палец, а иногда и на ладонь от цели. Маяковский всерьез полагает, что «смешное» можно отвлечь от материи его и свести к форме. В предисловии к сборнику своих сатир он дает даже «схему смеха». Если при чтении этой «схемы» что-либо способно вызвать улыбку. . . недоумения, так это то, что схема смеха абсолютно не смешна. Но даже если создать более счастливую «схему», чем это удалось сделать Маяковскому, то и тогда нисколько не исчезнет различие смеха, вызываемого сатирой, попадающей в цель, и хихикания от словесной щекотки.

Маяковский поднялся над выдвинувшей его богемой до чрезвычайно значительных творческих достижений. Но стержень, по которому он подымался, индивидуалистический. Поэт бунтует против той бытовой обстановки, материальной и моральной зависимости, в какую поставлена его жизнь и прежде всего его любовь; страдая и негодуя против хозяев жизни, лишивших его любимой женщины, он возвышается до призыва и предсказания революции, которая обрушится на голову общества, не дающего простору его, Маяковского, индивидуальности. В конце концов «Облако в штанах», поэма невоплощенной любви, есть художественно наиболее значительное, творчески наиболее смелое и обещающее произведение Маяковского. Трудно даже поверить, что вещь такой напряженной силы и формальной независимости написал юноша 22–23 лет! Его «Война и мир», «Мистерия Буфф» и «150.000.000» значительно слабее, именно потому, что Маяковский здесь выходит уже из своей индивидуальной орбиты и стремится направить себя по орбите революции. Можно только приветствовать эти усилия поэта, ибо другого пути для него вообще не существует: «Про это» есть возврат к теме личной любви, но представляет собою несколько шагов назад от «Облака», а не вперед. Только расширение захвата и углубление художественной емкости открывает возможность творческого равновесия на более высоком уровне. Но нельзя не видеть, что сознательный поворот на новый, по существу, общественно-творческий путь — очень трудное дело. Техника Маяковского за эти годы несомненно отточилась, но и шаблонизировалась. В «Мистерии Буфф» и в «150.000.000» наряду с пре-

красными местами есть убийственные провалы, заполненные риторикой и словесной эквилибристикой. Той органичности, неподдельности, как в «Облаке», — того вопля из себя — мы уже не слышим. «Маяковский повторяется», — говорят одни, «Маяковский исписывается», — прибавляют другие, «Маяковский оказался», — злорадствуют третьи. Так ли это? Мы не спешим с пессимистическими пророчествами — Маяковский уже не юноша, но еще молод. Не будем, однако, закрывать глаза на трудности пути. Той творческой непосредственности, которая живым ключом бьет в «Облаке», уже не вернешь. Об этом, однако, жалеть не приходится. Молодая одаренность, бьющая фонтаном, в зрелые годы заменяется уверенным в себе мастерством, которое означает не только овладение словом, но и широкий жизненно-исторический охват, проникновение в механику живых сил, коллективных и личных, идей, темпераментов и страстей. С этим зрелым мастерством уже несовместимы общественный дилетантизм, горланство, недостаток самоуважения при утомительном бахвальстве, гениальничание с левой ноги и др. черты и приемы интеллигентского кабака. (См. автобиографию Маяковского.) Если кризис поэта — а этот кризис бесспорен — разрешится в сторону мудрой зрелости, которая знает и частное и общее, тогда историк литературы скажет, что «Мистерия» и «150.000.000» были лишь неизбежными при повороте временными снижениями на пути к творческой вершине. Мы очень желаем, чтобы Маяковский дал будущему историку право на такую оценку.

При переломе руки или ноги кость, сухожилие, мышцы, сосуды, нервы и кожные покровы ломаются и рвутся вовсе не по одной линии и затем не одновременно срстаются и заживают. И при революционном переломе в жизни общества нет одновременности и симметрии процессов в идеологических покровах общества и в экономическом его костяке. Необходимые революции идеологические предпосылки слагаются до революции, а важнейшие идеологические последствия ее являются только значительно позже. Крайне несерьезно на основании формальных сопоставлений и аналогий устанавливать чуть ли не тождество футуризма и коммунизма и выводить отсюда, что футуризм это и есть пролетарское искусство. Такого рода претензию надо отвергнуть, что вовсе не означает уничижительного отношения к работе футуристов. В нашем представлении они входят необходимым звеном в процесс формирования новой, большой литературы. Но по отношению к ней они окажутся все же лишь значительным эпизодом. Чтобы убедиться в этом, надо только конкретнее, историчнее подойти к вопросу, футуристы по-своему правы, когда на упреки в недоступности их произведений массам отвечают: «Капитал» Маркса тоже недоступен. Конечно, массы культурно и эстетически не подготовлены и подниматься будут медленно. Но это лишь одна причина недоступности. Есть и другая: футуризм несет в себе, в своих приемах и формах, явственный след того мира, точнее, мирка, в котором он родился и из которого логикой вещей — психологически, а не логически — почти не выходит до сего дня. Совлечь с футуризма его интеллигентскую ипостась так же нелегко, как отделить форму от содержания. А если бы это удалось, то футуризм тем самым претерпел бы столь глубокое качественное перерождение, что перестал бы быть футуризмом. Это и произойдет, только не завтра. Но уже сегодня можно сказать с уверенностью, что многое в фу-



туризме пойдет впредь, послужит к подъему и возрождению искусства — при условии, если футуризм будет на собственных ногах прокладывать себе дорогу, без попыток декретировать себя государственным путем, как было в начале революции. Новые формы должны открывать себе самостоятельно доступ в сознание передовых слоев рабочего класса по мере его культурного роста. Без упругой атмосферы сочувствия вокруг себя искусство не может ни жить, ни развиваться. На этом пути — а другого нет — предстоит процесс сложного взаимодействия. Культурным подъемом рабочего класса будут питаться и заражаться те новаторы, у которых действительно есть кое-что за пазухой. Манерность, неизбежно сопутствующая кружковщине, будет отпадать, из жизненных ростков появятся свежие формы для разрешения новых художественных задач. Этот процесс предполагает прежде всего накопление материальной культуры, рост благосостояния, повышение техники. Другого пути нет. Нельзя же серьезно думать, что история просто консервирует футуристские труды и преподнесет их массе через многие годы, когда та созреет. Ведь это было бы чистейшим... пассивизмом. К тому еще не близкому времени, когда культурно-эстетическое воспитание трудящихся масс уничтожит зияющую пропасть между творческой интеллигенцией и народом, искусство будет выглядеть очень отлично от нынешнего. В его подготовке футуризм окажется одним из необходимых звеньев. Или этого уж так мало?

*Антонио Грамши*

## **ПИСЬМО ОБ ИТАЛЬЯНСКОМ ФУТУРИЗМЕ**

Футуристическое движение в Италии после войны совершенно потеряло свои характерные особенности. Маринетти отдает движению чрезвычайно мало активности. Он женился и предпочитает посвящать свою энергию жене. В настоящее время в футуристическом движении принимают участие монархисты, коммунисты, республиканцы, фашисты. В Милане недавно основан политический еженедельник под заглавием «Il Principio», который поддерживает или пытается поддержать те же теории, какие проповедовал для Италии Макиавелли в «Чинквеченто», т. е. что состояние борьбы между местными партиями, которое ведет нацию к хаосу, может быть устранено абсолютным монархом, новым Цезарем Борджиа, который обезглавил бы всех руководителей борющихся партий. Журналом руководят два футуриста — Бруно Корра и Энрико Сеттимелли. Маринетти, хотя в 1920 г. был арестован в Риме во время патриотической демонстрации, за энергичнейшую речь против короля, сотрудничает в этом же еженедельнике.

Наиболее значительные элементы футуризма довоенного времени превратились в фашистов, за исключением Джованни Панини, который стал католиком и написал историю Христа. В период войны футуристы были наиболее упорными глашатаями «войны до победного конца» и империализма. Лишь один фашист, Альдо Паладжелиски, был против войны. Он порвал с движением и, хотя был одним из наиболее интересных писателей, кончил тем, что замолчал как литератор. Маринетти, который всегда в общем и целом восхвалял войну, опубликовал манифест, в котором доказывал, что война является единственным средством гигиены для мира. Он принимал участие в войне в качестве капитана отряда блиндированных автомобилей, и его последняя книга «Стальной альков» является восторженным гимном блиндированным автомобилям на войне. Маринетти написал брошюру «Помимо коммунизма», в которой излагает свои политические доктрины, если можно назвать доктринами фантазии этого человека, порою остроумные, всегда странные. Перед моим отъездом Туринская секция пролеткульта пригласила Маринетти на выставку футуристической живописи, чтобы на открытии объяснить рабочим, членам организации, ее значение. Маринетти очень охотно принял приглашение и после посещения выставки вместе с рабочими высказал свое удовольствие, что ему удалось убедиться в том, что рабочие гораздо лучше разбираются в вопросах футуристического искусства, нежели буржуазия. Перед войной футуризм был очень популярен между рабочими. Журнал «Л'Ачербо» (упрямый), который имел тираж в 20000 экземпляров, на 5 расхотелся среди рабочих. Во время многочисленных манифестаций футуристического искусства в театрах наиболее крупных городов Италии рабочие защищали футуристов против молодых людей — полуаристократии и буржуазии, — которые вступали с футуристами в драку.

Футуристической группы Маринетти больше не существует. Старый журнал Маринетти «Поэзия» ныне руководится неким Марио Десси, человеком без всякого значения, как интеллектуального, так и организационного. В южной Италии, особенно в Сицилии, выходят многочисленные футуристические журнальчики, которым Маринетти посылает статьи; но эти журналы издаются студентиками, считающими футуризмом незнание итальянской грамматики. Наиболее сильная ячейка среди футуристов — это художники. В Риме существует постоянная галерея футуристической живописи, организованная прогоревшим фотографом, неким Антоном Джулио Брагалья, агентом кинематографов и посредником театральных артистов. Из футуристических живописцев наиболее известным является Джоджио Балла. Д'Аннунцио о футуризме никогда не высказывался публично. Надо иметь в виду, что футуризм, при своем зарождении, имел отчетливый анти-д'аннунцианский характер: одна из первых книг Маринетти носит заглавие: «*Les dieux s'en vont, et D'Annunzio reste*» («Боги уходят, а Д'Аннунцио остается»). Хотя во время войны политические программы Маринетти и Д'Аннунцио во всем совпадали, футуристы оставались анти-д'аннунционистами. Они почти совершенно не интересовались вопросом фиумского движения, хотя потом принимали участие в демонстрациях.

Можно сказать, что после заключения мира футуристическое движение совершенно потеряло свой характерный образ и расплылось в различных течениях, созданных и оформившихся в результате сдвига эпохи войны. Молодая интеллигенция стала почти целиком реакционной. Рабочие, которые в футуризме видели элементы борьбы против старой итальянской академической культуры, застывшей, далекой от народных масс, ныне должны бороться с оружием в руках за свою свободу и мало интересуются старыми спорами. В больших промышленных центрах программа Пролеткульта, направленная на пробуждение творческого духа рабочих в области литературы и искусства, поглощает энергию тех, кто еще имеет желание и время заниматься этими проблемами.

**[www.1917.com](http://www.1917.com)**

**Марксистская  
Тенденция**

