



В. КРЯЖИН

Футуризм и революция

І. СПОР ВОКРУГ ФУТУРИЗМА

Футуризм вновь, как и несколько лет тому назад, стал предметом ожесточенных споров. Но как переменились в настоящее время роли защитников футуризма и врагов его!

Прежде футуристы любили драпироваться в мантии непризнанных пророков: с огурцами или с ложками в петлицах и ярких кофтах они подвизались на улицах и, главным образом, в ресторанах, пытаясь всячески спровоцировать скандал и таким путем *epater les bourgeois*, т. е. «ошеломить буржуа», осмеливающихся их не признавать.

Последние, впрочем, относились весьма благодушно к «революционным» выходкам футуристов. Они охотно посещали их выставки и кафе, раскупали их книжки и, наконец, исправно посещали их лекции, видя во всея этом забавную клоунаду, способную пощекотать нервы на 10—15 минут. Единственно от кого доставалось футуристам, так это от критики, которая обвиняла их в придурковатости, кривлянии и даже, в пылу полемики, в хулиганстве и в беззастенчивой эксплуатации публики.

Так или иначе, в этот первый период инициатива действий принадлежала футуристам, которые штурмовали литературные вкусы, а главным образом карманы озадаченной публики своими манифестами и декларациями.

Сейчас положение вещей круто изменилось: футуристы принуждены теперь перейти от нападения к обороне, от борьбы за местечко в мире искусства — к защите ряда завоеванных, чуть ли не «правительственных» позиций.

Дело в том, что предприимчивые молодые люди в тигровых кофтах и с ожерельями на обнаженных шеях оказались недур-

ными политиками и сумели прекрасно использовать в своих выгодах революционную ситуацию.

Воспользовавшись послеоктябрьским замешательством русской интеллигенции, ее никчемной борьбой против советской власти футуристы сомкнутым рядом пошли на штурм всех учреждений, так или иначе ведающих делами искусства.

Они издали ряд манифестов и декретов, в которых скромно «удивлялись», что во всей демократической прессе идет игнорирование «наших революционных произведений»... и объявили себя истинными пролетариями и интернационалистами*.

Путем ряда чрезвычайно ловких маневров, пользуясь тем, что все внимание ответственных деятелей было поглощено политическими заботами, футуристы быстро достигли всех своих самых заветных целей. Действуя где надо беззастенчивым напором, а где надо шантажируя своей особой «молодостью», «революционностью» и «свободой творчества», они захватили почти все художественные заведения, крепко засели в целом ряде отделов Комиссариата народного просвещения и, наконец, прочно утвердились в прессе. В искусстве, поскольку оно носило ведомственный характер, воцарилась почти что монополия футуризма. Заказы на юбилейное украшение столиц начались с подряда сдаваться художникам «левых течений», музейный фонд и отдел изобразительных искусств поспешно стали приобретать их же творения, для пропаганды своих идей футуристы обзавелись даже официозами — газетами: «Искусство коммуны» в Петрограде и «Искусство» в Москве, издаваемыми обе на средства Народного комиссариата просвещения.

В художественной жизни России воцарялась форменная фантастика. В торжественные, радостные дни годовщины Октябрьской революции, юбилея Красной армии и т. д. здания столицы начали украшаться уродливыми плакатами, изображающими перекошенные человеческие тела и лица; огромные куски холста покрывались загадочными геометрическими сочетаниями барабанов, пушек и более прозаических предметов — кувшинок, горшков из-под цветов и т. д. Наконец, на заборы и пьедесталы памятников наносились алгебраические формулы, составленные из падающих цветных кубов, прямоугольников, лучей спектра, между которыми плясали и кувыркали несвязанные друг с другом буквы таинственных речений. В гущу пролетариата, жадно стремящегося в литературе, к искусству, полился

* Газета футуристов. 1918. № 1. 19 марта (ст. «Пролетарское искусство»).

мутный поток футуристической литературы, вроде «Трубы марсиан» Хлебникова, московского сборника «Явь» и проч., которые поставили своею целью «освободить слово от роли служащего при здравом смысле», заполнить поэзию «вольными пятнами заумного звучания» и в то же время... связать искусство с 3-м Интернационалом*.

L'appétit vient en mangeant (аппетит приходит с едой) — и вот, не ограничиваясь этими заявлениями, футуристы в целях своего вящего прославления начинают выпускать ряд очерков, составленных чисто домашним способом, где о П. Кузнецове пишет В. В. Каменский, о А. Лентулове — И. Аксенов, о С. Дымшиц-Толстой — В. Шершеневич и, наконец, о художнике Кандинском пишет он сам; они предпринимают ряд шагов с целью закрепить свое главенство в литературных отделах и секциях, в сфере театра; наконец, они начинают недвусмысленно поговаривать о необходимости «диктатуры левого искусства**», которая должна смять, отстранить, изъять из обращения всех инакомыслящих деятелей искусства.

В течение почти года футуристы чувствовали себя вполне привольно и могли совершенно беспрепятственно совершать свои эстетические эксперименты во имя и от лица революционного пролетариата. Прохожий крестьянин, правда, таращился испуганно на уродливые фигуры с вывихнутыми ногами и с зелеными лицами, изображавшими солдата в деревне или в кругу семьи, так же, как читатель-рабочий ломал голову над разгадкой таких словесных ребусов, как «Копытами-Прокопытен — Столетиями Стылый — Земли затылок». Однако и тот и другой видели, что все это совершается по ведению своей, советской власти, а потому так это, должно быть, и нужно.

Что касается до лиц, ведающих делом художественного воспитания рабочих масс, то, как мы указывали, будучи очень занятыми, они наспех усваивали его «динамизм» и «коллективизм» и добродушно утверждали, что это течение «несомненно в каком-то отношении соприкасается с тем, что может создать в области искусства пролетариат» (речь А. В. Луначарского на митинге «О старом и новом искусстве» 29 декабря 1918 года).

Однако этому художественному уравнению с двумя неизвестными скоро пришел конец, и притом по вине самих футуристов...

* См.: Коммунизм и футуризм // Искусство Коммуны. № 17.

** Пунин Н. Революционная мудрость // Там же. № 6.

Беспардонность и томительное однообразие творчества этих последних озлобило, прежде всего, широкие рабочие массы, которые начали громко протестовать против тех суррогатов революционного и пролетарского искусства, которыми их старательно пичкали в течение ряда месяцев. С другой стороны, это же заставило внимательно приглядеться к футуризму и официальных покровителей или, вернее, попустителей его. В результате произошло то, что и должно было совершиться. Гипноз слов рассеялся, и футуризм оказался искусством революционным, пролетарским и интернациональным лишь в той мере, в какой «горланят» об этом проповедники его.

Спор, завязавшийся вокруг футуризма, становится с каждым днем все более ожесточенным. Целый ряд газет, учреждений (Московский Совдеп, Петроградский Пролеткульт и другие) принимают в нем оживленное участие.

Однако этот страстный спор, к сожалению, слишком часто отмечен чисто личным раздражением, которое подменяет вопрос о сущности футуризма, домыслами о революционности и реакционности, о буржуазности или коммунистичности творчества отдельных вождей его.

Враги футуризма слишком часто рассматривают его с точки зрения того вреда, который футуристы приносят рабочему классу. Они готовы поэтому ратовать чуть ли не за запрещение футуризма, в порядке диктатуры в искусстве — лишь обратной той, о которой мечтали последние. Наконец, сплошь и рядом полемика против футуризма сопровождается критико-биографическими экскурсами в область политической благонадежности того или иного поэтического лидера (например, В. Шершеневича, В. Хлебникова), что имеет весьма далекое отношение к литературе. Футуристы, со своей стороны, также по обыкновению грешат излишним «персонализмом». Вместо того, чтобы поставить ребром вопрос о действительной революционности футуризма, они или слезливо плачутся на травлю, цыканье и затыканье рта или же обосновывают свое право быть глашатаями пролетарского искусства такими соображениями: «Когда разразилась Октябрьская революция, кто первые пришли в Зимний дворец? — Левые!» * Эти кривые закоулки, по которым растекается полемика, поднятая по поводу «засилья футуризма», являются чрезвычайно досадными, так как они заслоняют, искусственно упрощают те большие и важные вопросы, которые неизбежно тут возникают. Ведь футуризм, как-никак, около года, полного

* Пролеткульт и искусство // Искусство Коммуны. 1919. № 5.

наиболее горячей борьбы и социального строительства, хотя и совершенно голословно, но все же воплощал художественную идеологию восставшего пролетариата. Правильно оценить то место, которое присуще ему, мы можем, очевидно, лишь отнесясь к нему как к цельному и притом своеобразному течению в искусстве. С другой стороны, эта оценка футуризма, принятие или отрицание его помогут нам хотя бы косвенно ответить на огромной важности вопрос: каково должно быть подлинное революционное искусство, которое бы соответствовало сокровенным чаяниям и эстетическим запросам восставшего пролетариата?

II. ИТАЛЬЯНСКИЙ ФУТУРИЗМ

При каких условиях возникло течение в искусстве, носящее имя футуризма? * Здесь мы должны волей-неволей обратиться к итальянскому футуризму и к его пророкам. Правда, наши доморожденные футуристы, или, как они себя пробовали переименовать — «будетляне баячи», чрезвычайно не любят, когда вспоминают об их итальянском происхождении. Они предпочитают быть Иванами, не помнящими родства, и утверждают свою полную самобытность.

Однако, как мы увидим далее, все творчество русских футуристов насквозь пронизано и обусловлено итальяно-французскими влияниями; и сами же они иногда горько каются в том, что было время, когда в кружке свободной эстетики Маяковский брался с Маринетти — «чуть ли не вроде Бубликова — Церетели». Нам необходимо поэтому хотя бы в двух-трех словах охарактеризовать сущность западного футуризма.

Последний возник в 1909 г. в Италии, и первым провозвестником его стал поэт-миллионер Маринетти. Оба эти обстоятельства имеют далеко не случайное значение для возникновения и всего дальнейшего роста футуризма.

Ни одна страна в Европе не находится в такой зависимости от своего прошлого, как Италия. Сотни музеев, старинных дворцов и церквей, тысячи монументов, все эти тысячелетние культурные наслоения, относящиеся к римлянам, к расцвету папства, наконец, к эпохе Возрождения, как огромные мертвецы, расprostерты по поверхности Аппенинского полуострова и давят под собой все ростки новой индустриальной жизни. Италия ежегодно заполняется сотнями тысяч туристов, стремящихся со

* Футуризм происходит от итальянского слова futuro — будущее.

всего мира; итальянцы начинают чувствовать себя вечными гостями в своей же собственной стране; они «превращаются либо в содержателей гостиниц для иностранцев, либо в проводников, обслуживающих тех же туристов».

Чуждые современному капиталистическому прогрессу, итальянцы, по мнению Маринетти и его школы, вырождаются и физически и нравственно, теряя всю доблесть, которая так нужна для империалистических предприятий. Маринетти и решил, в целях возрождения Италии, противопоставить культу прошлого — пассивизму — религию будущего — футуризм. Музеи и картинные галереи душат естественное развитие страны: в таком случае их надо взорвать и на их месте построить фабрики и автомобильные гаражи. Прежние деятели искусства воспевали идиллическую природу и интимные переживания — их надо выкинуть в корзины с грязным бельем. Подавленные величием исторического наследия, итальянцы быстро вырождаются — Маринетти и проповедует «возврат к мышцам, культ кулака и пощечины».

Исходя из этих, в сущности говоря, довольно понятных предпосылок, итальянские поэты — пророки капитализма во главе со своим вождем миллионером ударились в самые невероятные чудачества. Увлекаясь быстротой, как символом современного технически-промышленного прогресса, Маринетти изобрел особую «телеграфическую лирику», «стиль беспроводного воображения», передающие события не длинными, синтаксическими периодами, а отрывистыми словами, соответствующими телеграфным черточкам. Реформа коснулась и самого словаря, так как итальянские футуристы стремились «освежить» язык, создавая новые слова или же образуя совершенно произвольные или уширенные формы от старых. На этом «новом» языке Маринетти написал свои военные поэмы: «Битва при Триполи», «Осада Адрианополя» и др.

Так как жизнь современных больших городов полна шума от экипажей, гудков, гула машин и т. п., то итальянские футуристы и решили создать «музыку шума», для чего они построили несколько десятков инструментов, воспроизводящих: гром, падение дождевых капель, лай, автомобильный гудок и проч. и проч. Подобными же экстравагантностями отмечены и живопись футуристов, их отношение к театру, к женщинам, вообще ко всем явлениям искусства и жизни.

Будучи пророками и бойцами за капиталистическое развитие Италии, футуристы не могли остаться чуждыми и такому явлению современной буржуазной жизни, как империализм. И дей-

ствительно, Маринетти и его последователи (П. Буцци, Фольгаре и др.), с самого начала выступают врагами Австрии, сторонниками колониального расширения Италии, вообще певцами войны, которая является «единственной гигиеной» для погрязшего в пацифизме мира. Будучи человеком последовательным, Маринетти, подобно В. Верещагину, но действуя из совершенно обратных побуждений, принимает участие во всех последних европейских кампаниях — Балканской, Триполитанской, Мировой в качестве военного корреспондента. Каждая из этих империалистических боен дает новые импульсы его политическому творчеству и внушает ему новые формы и технические приемы.

III. РАННИЙ РУССКИЙ ФУТУРИЗМ

Футуризм, пересаженный на русскую почву, сразу очутился в чрезвычайно нелепом и комическом положении. В самом деле, в силу малого культурно-экономического развития России здесь не оказалось в наличности ни одной из тех причин, которые совершенно закономерно вызвали появление футуризма в Италии и во Франции. Но, так как каждое новое течение, возникающее в Европе, непременно должно иметь своих последователей в России, то футуризм все же народился и у нас, хотя с самого начала и был обречен на тепличное, выморочное существование.

В самом деле, у нас нет вовсе такого изобилия музеев и памятников прошлого, чтобы их надо было взрывать на воздух; с другой стороны, мы вовсе не нуждаемся в проповеди грубой физической силы — пощечины и кулака, так как и того и другого у нас слишком достаточно.

Что касается до сокровеннейших идеалов футуризма, до явлений современного машинно-капиталистического прогресса, то и они проявляются у нас в России весьма слабо. Благодаря этому нашим доморощенным футуристам пришлось воспевать грандиозные небоскребы, суету улиц, динамизм жизни больших городов не по личным впечатлениям, а по картинкам из заграничных иллюстрированных журналов.

Но так как футуристы «от рождения» должны предаваться разрушению всего общепринятого, устоявшегося, то и наши «будетляне баячи» (москвичи) или «эгофутуристы» (петербуржцы), засучив рукава, принялись за это почтенное дело. В своих манифестах, грамотах и скрижалях, даже по форме представляющих точный сколок с деклараций итальянского футуризма, они объявили беспощадную войну прошлому. «Прошлое тесно. Необхо-

димо бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с парохода современности».

Покончив с этим, футуристы, главным образом московская группа — Бурлюки, Крученых, Хлебников, Маяковский, Каменский и др. принялись за разрушение русской речи: все правила синтаксиса были отменены; отдельные слова вывихивались и калечились, изобретались новые, совершенно бессмысленные созвучия, образующие поэтическую звукоречь. И в результате всего этого был создан «заумный язык», т. е. стоящий за пределами здравого смысла, логики и грамматики. О теории, которая лежит в основе «заумного языка», мы можем судить по следующим рассуждениям, взятым из книги В. Каменского «Его — моя биография великого футуриста»:

Буква есть идеально-конкретный символ зачатия мира (слово) — мускул летающего крыла (слова) — взломанный блеск молнии, вызывающий гром (слово) — начало источника, бьющего из-под горы, чтобы в стремительном слиянии с другими источниками образовать ручей или речку (слово) — во славу движения реки (мысли) до океана, словотворчества.

Рожденное слово — божественное бракосочетание нескольких пар или троек букв:

Гласная — жена.

Согласная — муж.

Согласные — Корни, Буквы — отцы.

Гласные — Движенья, рост, материнство...

и т. д. и т. д. на десятках страниц.

Что касается до достижений футуристов в этом направлении, то чтобы не загромаждать внимание читателей, приведем два-три примера поэтической заумной речи.

Вот, например, стихотворение А. Крученых:

Дыр-бул-щыл
Убешщур
скуп
вы-со-бу
рлгз.

Этот шедевр относится к 1912 году, а вот вещьца, написанная поэтом В. Каменским в 1917 году:

Гуоли, гуоли — глик.
Гуоли, гуоли — глик.
Зовно тает скитальческий крик.
Солнятся крылья
В небе молние снежные
Печаль на веки
Опаловый след... и т. д.

Русские футуристы необычайно гордятся своим заумным языком, усматривая здесь свой патент на оригинальность и самобытность. Однако мы уже видели, что и итальянские футуристы во главе с Маринетти отрицают падежи, местоимения и, создавая «слова на свободе», стремятся обогатить язык заново изобретенными ими бессмысленными звукосочетаниями *. В Брюсов совершенно, впрочем, правильно указывает, что и итальянские новаторы являются тут в сущности лишь последователями ранних, французских символистов, которые любили пользоваться архаическими словами, а также охотно создавали и свои собственные слова **.

Таким образом, несмотря на все свои претензии, русские футуристы именно в области создания новой поэтической речи являются всего более несамостоятельными, зависимыми от западных литературных течений.

Покончив с языком, футуристы принялись за разрушение красоты. «Надо, чтобы стихи писались туго, занозисто, шероховато, неудобнее смазных сапог», — пишут они в своей декларации. «Дохлая луна», «Поросята», «Ослиный хвост» — таковы названия их произведений и выставок. Эта борьба с красотой, конечно, опять-таки является результатом перелицовки итальянского футуризма на русский лад. Маринетти, расставшись с традиционными образами прекрасного, начал находить новую красоту в сложности и мощности машин, в быстроте автомобилей, в бетонных скелетах домов-левиафанов. Наши футуристы, расставшись со старыми образами, не нашли в окружающем элементов новой красоты. Поиски ее они заменили совершенно бессмысленным бунтом против всего, что раньше представлялось прекрасным. Лишь этим можно объяснить тот странный уклон в сторону безобразного, который часто превращает их в типичных авторов заборной литературы и живописи.

Возьмите, например, только что вышедший сборник «Явь». Почти нет стихотворения, где не встречалось бы «плюхи», «плевка», «матерщины», «прачешного корыта», «хлебов», «ветоши», «навоза», «мусорных ящиков», «помойки» и т. д. и т. д.

* Относительная законность этих экспериментов футуристов основывается на давно подмеченной и научно установленной связи между звуковой стороной слов и нашими эмоциональными переживаниями их.

** В 80-х годах в Париже, был издан словарь «декадентских» слов (Брюсов В. Новые течения в русской поэзии. Футуристы // Русская мысль. 1913. Март. С. 124—131).

Наконец, что касается до последней характерной черты итальянского футуризма, до его культа силы, права на насилие, находящихся свой идеологический предел в империализме и в культуре войны, то все это также преломилось в творчестве русских футуристов.

Родившись в безвоздушном пространстве, русский футуризм, конечно, был лишен возможности оперировать этими лозунгами, в интересах завоевательной политики России или проповеди войны, которая никогда не пользовалась популярностью среди русской мелкой буржуазии, являвшейся главным потребителем футуристического искусства. Футуристы были принуждены поэтому ограничиться прославлением эгоизма и крайнего индивидуализма. Оба крыла, и петербургское и московское, чувствовали себя в этом отношении единомышленниками. Если первые проповедовали: «Возглавление Эгоизма, единица — Эгоизм...» и т. д., то вторые заявляли, что они призывают «стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования».

Эти индивидуалистические тенденции, конечно, не преминули выродиться в беззастенчивое саморекламирование и болезненную самовлюбленность.

Безвестные, почти сплошь бездарные поэты, они спешат объявить себя гениальными художниками, великими, титаническими пророками и т. д. и т. д. О своих книгах они объявляют, что они «взлетели миру». Наконец, даже о кафе, устроенном ими, они пишут, что там выступают дредноуты футуризма «и, кажется, такой чудесной расцветает новая жизнь среди новых гостей весеннего кафе хижины».

До какой чисто патологической степени может дойти эта самовлюбленность, доказывает книга В. Каменского «Его — моя биография великого футуриста».

Автор буквально на каждом шагу называет себя «гением», «великим футуристом», «единственным Василием Каменским», «крыловейным мудрецом, великим поэтом» и т. д. без конца.

Итак, подводя итоги, мы можем сказать, что русский футуризм сплошь несамостоятелен, являясь часто простым пересказом лозунгов и приемов, изобретенных итальянским футуризмом. Однако в то время как последний является одной из идеологий воинствующей буржуазии, мечтающей о капиталистическом прогрессе и об империалистических завоеваниях, русский футуризм, лишенный всякой социальной базы, повис в воздухе и был вынужден чисто теоретически, умозрительно развивать лозунги, заимствованные у итальянских новаторов. Отсюда и возникли все характерные черты нашего футуризма:

чисто аналитическая попытка создать «заумный язык», который являлся бы поэтической самоцелью, проповедь всяческого уродства, живописной порнографии и зазорных выражений в стиле заборной литературы и, наконец, провозглашение законности эгоизма и самовозвеличения, осуществляемых при помощи всех средств современной архибуржуазной рекламы.

IV. РЕВОЛЮЦИЯ И ФУТУРИСТЫ

Предыдущий разбор показал, насколько безнадежно далек футуризм от всякой революции, насколько он пропитан ядовитыми соками умирающего капиталистического общества.

И вот произошло некое чудо: эти эпигоны западного капитализма и империализма, влачившие в России выморочное, оранжерейное существование, решились выступить в качестве единственных представителей революционного искусства и на некоторое время смогли даже утвердить свою монополию в художественной жизни России. Каким же образом обосновывают сами футуристы свое право быть глашатаями революции и притом пролетарской?

Первый довод, уже отчасти приведенный нами, носит, если можно так выразиться, характер хронологический. Он сводится к тому, что именно футуристы первыми пришли к Советской власти и объявили «третью революцию — Революцию Духа».

К сожалению, этот довод, наиболее слабый с теоретической стороны, явился практически определяющим для всей карьеры российского футуризма.

Революционное умонастроение футуристов было слишком легко сочтено за революционность самого футуризма как течения искусства. Этот довод поэтому делает честь политической проницательности глашатаев нового искусства, но он нисколько не разрешает вопроса о революционном характере самого футуризма.

Второй довод является чисто теоретическим, а именно: футуристы обосновывают органическую связь с революцией, и притом именно социальной, теми коренными лозунгами, которые будто бы присущи их направлению. Они объявляют себя «новыми людьми в искусстве», утверждающими неслыханную «свободу творчества»; их творчество проникнуто коллективизмом и динамизмом; футуристы стоят на материалистической точке зрения со всеми вытекающими отсюда последствиями, а именно: «механизацией жизни, коллективизмом, детерминизмом,

планомерной организацией культуры и, что особенно важно, — творчеством»*.

Рассматривая эти декларативные заявления, мы видим, что большая часть из них носит такой расплывчатый характер, что в сущности ни к чему не обязует. Действительно, за свободу творчества ратовали еще романтики, динамизмом проникнута вся поэзия, например, такого архиимпериалиста, как Маринетти, наконец, материалистами и детерминистами могут быть люди вовсе не революционного склада, как это доказывает вся история человеческой мысли. Что касается до остальных завоеваний, то они просто-напросто являются подтасованными и «не соответствующими действительности». В каком, например, смысле могут говорить о коллективистичности своего творчества футуристы, которые, как мы видели, и в жизни и в искусстве культивируют исключительно эгоизм и необычайно обостренный индивидуализм? О какой общественной солидарности осмеливаются говорить люди, еще недавно демонстрировавшие свое глубочайшее презрение ко всему человечеству, заявлявшие, что они плюют на него и желают жить лишь в царстве своего одинокого духа.

Пользование термином «коллективизм» является здесь простым подлогом, при помощи которого пытаются выправить для футуризма паспорт на революционность, да еще вдобавок социалистического оттенка.

Наконец, третью группу доводов можно назвать фактической, поскольку футуристы обосновывают свою близость к революции практикой, фактами своего творчества.

Эти доводы могли бы быть наиболее интересными и, в сущности, решающими, но, увы, присматриваясь к ним, мы видим, что они представляют из себя ту же фразеологию и ряд декларативных пожеланий, отделенных промежутками пустоты.

В самом деле, прислушаемся к самим идеологам футуризма. Вот, например, программная статья «Баланс» в официозе футуристов «Искусство Коммуны» (№ 10) подводит итоги их годичной работе «в контакте» с Советской властью. «Мы не хотим и не будем сейчас говорить, что нами фактически сделано за этот год. Нам часто приходилось слышать — ничего не сделано. Если хотите — недурно сказано, во всяком случае определено. Беда вся только в том, что мы раньше всех других это сказали. Мы говорим это и сейчас — да, нами ничего не сделано сравнительно с тем, что мы должны и что мы можем сделать».

* Пунин Н. Коммунизм и футуризм // Искусство Коммуны. № 17.

Подобное же меланхолическое признание мы слышим и от других лидеров футуризма. Как оказывается, они пока только лишь начинают... но поистине жалко то революционное искусство, которое ровно год топчется на одном месте, в то время как революция совершает свой мощный бег по всему миру!

Немудрено, что в поисках за нужными фактами это хромоногое революционное искусство принуждено обращаться к своему прошлому.

Так, нам десятки раз, на разные лады, назойливо указывают, что единственное п а ц и ф и с т с к о е произведение, поэма «Война и мир», еще в 1917 году было написано как раз футуристом Маяковским*.

К сожалению и этот аргумент представляет из себя покушение с негодными средствами. Прежде всего, пацифизм вовсе не является чем-то равнозначимым революции, так как в таком случае мы должны были бы зачислить в ряды революционеров и сенатора Эгурнель Констана, и миллиардера Э. Карнеги, и прогрессиста Ефремова. Далее, не может считаться решающим фактом то, что пацифистское произведение появилось во время войны. В. В. Верещагин создавал необычайно кошмарные и наглядные протесты в красках против войны и во время войны. Однако его творчество не имеет в себе ничего революционного, сам же он был, как известно, заклятым врагом социализма. Для того, чтобы иметь революционную ценность, протест против войны должен быть революционным, но этого мы как раз и не видим в поэме Маяковского.

В этой по обыкновению чрезвычайно сумбурной книжке (похожей по общему впечатлению на «пацифистское» произведение другого «революционера» Леонида Андреева — «Красный смех») мы находим также пацифистские перлы:

Последний на штык насажен,
 Наши отходят к Ковно
 На сажень
 Человеческого мяса нашинковано...

Или:

В Ростове
 рабочий
 в праздничный отдых
 захотел
 воды для самовара выжать —

* В «Искусство Коммуны» (№ 5), «Искусство» (№ 5), Газета футуристов (№ 1) и т. д., и т. д., до бесконечности.

и отшатнулся:
во всех водопроводах
сочилась та же рыжая жижа.

Большую же часть поэмы составляют переложенные на неуклюжие стихи газетные заметки вроде:

Дрожа за Париж,
Последним
На Марне
Ядром отбивается Жоффри.

Или:

Италия.
Королю,
Брадобрею ли.
Ясно —
Некуда деться ей.
Уже сегодня
Реяли
Немцы над Венецией...

И так сплошь на протяжении 48 страниц этого пацифистского, революционного и, прежде всего, нудного произведения.

Таким же мнимо революционным характером отличается и другое произведение, усердно рекламируемое футуристами, — «Стенька Разин — Сердце народное» В. Каменского. Достаточно привести один отрывок для того, чтобы понять, как понимает поэт революционный процесс:

Зачнем снизовья
Хватать, царапать
И шкуру драть,
Парчу с купца
Сарынь на кичку,
Кистень за пояс
В башке зудит
Разгул до дна
Свисти — глуши
Зевай — раздайся
Слепая стерва — не попадайся.
В в в в в-а.

Поистине только злейший враг пролетариата может находить какое-либо внутреннее сходство между этими анархо-разбойничьими, пьяными выкриками и Октябрьской революцией, основной чертой которой является *организация* всех областей жизни.

Чувствуя всю шаткость своей позиции, футуристы пускаются, наконец, на последнее средство. Они хотят при помощи био-

графических данных обосновать общность своего дела с судьбой пролетариата.

Классовая, пролетарская подоплека футуризма им кажется несомненной, так как «недаром же во всей Европе, во всем мире буржуазия встретила футуризм диким воплем негодования и возмущения. Пыталась убить его клеветой, насмешками и издевательством. Душила костлявой рукой непризнания» и т. д.

Однако, не говоря уже о полном неприличии сравнивать литературные нападки, которым подвергались футуристы, с кровавыми страданиями пролетариата, борящегося за свое освобождение, является совершенно неубедительным: почему мы должны вспоминать именно эти факты их прошлого, а не какие-либо иные?

Почему бы нам, например, не вспомнить, как в прошлом Бурлюк, с золотым лорнетом, или Гольдшмидт, с ожерельем на шее, потешали буржуазную публику в собственном кафе поэтов, а также в десятках других кабаков. Или как миллионерша Соловьева поднесла В. Каменскому венок из колючего кустарника, а потом горько каялась и любезно извинялась*. Или как в погоне за платной публикой они возглашали об устройстве нового театра, где зрители будут лежать в гамаках, прикрепленных к потолку, изобретали новое меню, в котором рекомендовали есть телятину с кремом и огурцы с мороженым или, наконец, ходили с физиономиями, выкрашенными в самые разнообразные цвета.

Или все это также является бесспорным доказательством их классовой пролетарской подоплеки, а также их близости делу рабоче-крестьянской революции?

Мы видим теперь, насколько законны претензии футуристов — быть глашатаями искусства восставшего пролетариата. Ни в прошлом, ни в настоящем нет решительно никаких оснований приписывать им какие-либо революционные тенденции, которые уполномочивали бы их на эту узурпированную ими роль.

Выродившиеся потомки западного архибуржуазного, даже империалистического искусства, русские футуристы были обречены от начала на призрачное, выморочное существование. Революция, к которой они пристроились путем обычных чисто рекламных ухищрений, конечно, не могла сообщить им новых живых импульсов и творческих сил. В конце концов после целого года, прошедшего в бесплодных спорах и разговорах, осталось одно огромное пустое место, на котором красуется заманчивая

* Факт, любезно сообщаемый поэтом в его книге «Его — моя биография великого футуриста».

надпись — революционное искусство. Мы не знаем, конечно, как, в каких формах народится это последнее. Во всяком случае мы можем одно сказать: путь к нему лежит не через футуризм. являющийся совершенно нежизнеспособным отпрыском старой, отмирающей культуры. И прекращение всякой ведомственной поддержки футуризма, раскрепощение от него искусства наших дней является абсолютно необходимым шагом на пути создания действительно революционного искусства.

