

Максим Дрёмов  
НИУ «Высшая школа экономики», Москва  
max.dryomov@gmail.com

Maxim Dryomov  
HSE University, Moscow  
max.dryomov@gmail.com

МАНИФЕСТЫ РУССКОГО ФУТУРИЗМА:  
ПОЛИТИЧЕСКИЕ ИСТОКИ АВАНГАРДИСТСКОЙ РИТОРИКИ  
НАЧАЛА 1910-Х ГОДОВ\*

RUSSIAN FUTURISM MANIFESTOS: POLITICAL ORIGINS  
OF AVANT-GARDE RHETORIC OF THE EARLY 1910S

В работе рассматривается малоизученный аспект русского футуризма — политические контексты его манифестаций. Под манифестациями в данном случае понимается широкий спектр художественных практик — от непосредственно манифестов до отдельных случаев художественного поведения, ставших поводом для обсуждения в публичной сфере. Отталкиваясь от теории М. Пухнера о связи формы художественного манифеста с «бумом» политических манифестов в европейской культуре конца XIX — начала XX в., мы хотим продемонстрировать дискурсивную связь риторики и артистических жестов русских футуристов до 1917 г. с леворадикальной политикой и произвести ревизию традиционного представления о политическом измерении русского авангарда, как правило, представляющемся не существовавшим до Октябрьской революции или незначительным.

*Ключевые слова:* русский футуризм, литературные манифесты, левое искусство, русский авангард, идеология

This paper explores a lesser-known aspect of Russian futurism — the political context of its manifestations. By “manifestations”, we refer to a broad range of artistic practices that have sparked public debate, from direct manifestos to individual instances of artistic behavior. Our goal is to demonstrate the discursive link between the rhetoric and artistic gestures of Russian futurists prior to 1917 and left-wing radical politics by examining M. Puchner’s theory regarding the relationship between the structure of an artistic manifesto and the rise of political manifestos in European culture during the late 19th and early 20th centuries.

\* Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект № 19-18-00429) в Институте языкознания РАН.

We aim to challenge the traditional view that the political dimension of the Russian avant-garde did not exist before the October Revolution or was insignificant.

*Key words:* Russian futurism, literary manifestos, left art, Russian avant-garde, ideology.

Значительная часть классических исследований эстетических оснований и истории русского футуризма избегают политических контекстов — ни фундаментальная *История русского футуризма* В. Маркова, ни, например, многочисленные труды Н. Харджиева не принимают их во внимание, сосредотачиваясь исключительно на литературных или общекультурных истоках дореволюционного русского авангарда. Тем не менее, осмысление авангарда в качестве политического/политизированного культурного явления — достаточно привычный ракурс в мировом искусствоведении и культурологии. Очевидные риторические параллели, а также последующее сотрудничество многих европейских авангардистов с радикальными политическими идеологиями (как правыми, так и левыми) наводили многих исследователей на мысли о том, насколько политично имманентно авангарду.

Одна из первых попыток проанализировать изоморфное взаимодействие авангарда и политического радикализма была предпринята В. Беньямином ещё в 1936 г., когда память об авангардном *Sturm und Drang* 1910-х — 1920-х гг. была ещё жива. Говоря о современной ему культуре, знаменитый немецкий культуролог утверждает политику в качестве нового основания искусства, деауризированного в результате тотальной репродуцируемости: «<...> в тот момент, когда мерило подлинности перестает работать в процессе создания произведений искусства, преобразуется вся социальная функция искусства. Место ритуального основания занимает другая практическая деятельность: политическая» (Беньямин 1996: 28).

Введённая Беньямином система координат с двумя полюсами — «эстетизации политики» и «политизации эстетики», первый из которых прямо отождествлён с фашизмом, а второй — с коммунизмом, подталкивает нас к тому, чтобы разместить в ней авангард, возникший, впрочем, задолго до становления вышеупомянутых идеологий в привычном виде. Однако разнящиеся эстетические траектории различных авангардистских движений и отдельных авторов не позволяют нам однозначно определить политические координаты целого явления. Двойственность отношений авангарда и политики, политической власти отмечает и Ж. Рансьер: «С одной стороны, авангард был движением, пытающимся трансформировать формы искусства, отождествить их с формами построения нового мира <...> С другой, он был движением, сохраняющим автономность художественной сферы относительно любых форм компромиссов с практиками власти и политической борьбы или с формами эстетизации жизни в капиталистическом мире» (Rancière 2004: 169)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Пеп. В. Лапицкого. Фр.: «D'un cote, l'avant-garde a le mouvement visant a transformer les formes de l'art, a les rendre identiques aux formes de la construction d'un monde nouveau <...>

Это противоречие послужило основанием для возникновения концепций, утверждающих отсутствие прямых связей авангарда с глобальными политическими нарративами, а также с конкретными социальными группами: к числу таких концепций принадлежит, например, *Теория авангарда* Р. Поджоли, утверждающая универсально-оппозиционный характер авангарда (Poggioli 1968). Между тем, неизбежное сближение в эстетических траекториях у многих авангардистов деятельности творческой с деятельностью политической говорит о наличии определённых корреляций.

На «настойчивой аполитичности» (англ. “persistently apolitical”) довоенного русского авангарда настаивает и Н. Гурьянова — по её мнению, футуристы «не были заинтересованы во временном изменении мира посредством революции <...>, но искали новую онтологию» (Gurjanova 2012: 33)<sup>2</sup>. Исследовательница отмечает влияние идей теоретиков анархизма на эстетическую программу русских авангардистов, однако в числе наиболее влиятельных концепций называет, вслед за Д. Виром, в первую очередь «нигилистический анархизм» М. Бакунина и толстовство, а не подразумевающий активную политическую борьбу анархо-коммунизм П. Кропоткина.

Среди теорий авангарда, представляющих предмет исследования как политическое явление, нельзя не упомянуть встретившую ряд полемических и критических отзывов концепцию Б. Гройса, согласно которой «именно в искусстве авангарда художественная воля к овладению материалом, его организации по утверждаемым самим художником законам обнаружила свою прямую связь с волей к власти» (Гройс 1993: 14). Исследователь отказывается от традиционного рассмотрения авангарда как «разрушительной» силы: «новое искусство» начала XX в. является, по его мнению, защитной реакцией на вызовы индустриального общества. Таким образом, последующее сближение авангарда с советской идеологией было предопределено изначальной его идеологической близостью с марксизмом. Теория Гройса обнажает в авангарде некоторые ранее не становившиеся предметом особого внимания свойства, однако попытка «перевернуть» связь «марксизм–авангард» оборачивается потерей ряда важных для понимания «нового искусства» идеологических аспектов.

Для М. Пухнера связь марксизма и авангарда также очевидна, но рассматривается она совершенно в ином ракурсе — политизация авангарда становится критерием его отличия от «высокого» модернизма. Артефактом этой политизации выступает форма манифеста, ставшая в этой книге предметом детального рассмотрения. Авангардистские манифесты, со-

---

De l'autre, il a été le mouvement préservant l'autonomie de la sphère artistique de toute forme de compromission avec les pratiques du pouvoir et de la lutte politique ou les formes d'esthétisation de la vie dans le monde capitaliste ».

<sup>2</sup> Пер. наш. Англ.: “<Futurists> were not interested in changing the world temporarily through revolution <...>, but were searching for a new ontology”.

гласно Пухнеру, оказываются инспирированы прежде всего «Манифестом Коммунистической партии» (1848 г.) К. Маркса и Ф. Энгельса (далее в тексте — «Манифест...»), впервые связавшим форму манифеста с революционной силой и «обсессивно» переводившимся на протяжении XIX–XX вв. на все европейские языки. «Направленная агрессия» «Манифеста...» стала новым жанровым критерием, усвоенным именно авангардистами в качестве основного — более ранние художественные манифесты модернизма (напр., манифесты символистов) оказались неспособны адаптировать политическую риторику под эстетические задачи. Авангардные манифесты решали, таким образом, задачу формирования новой общности, всегда имплицитно присутствовавшей в модернизме: подписание манифеста является инвестицией в его исполнение (Puchner 2006).

### «Манифест...» и манифесты

Помимо самой жанровой формы, «Манифест...» и манифесты футуристов роднит множество вещей, и первая из них — это жест провозглашения новой силы, которой вскоре предстоит стать ключевым агентом поля власти и литературы соответственно. Подобный жест М. Пухнер описывает как запечатлевающий конфликт театральности и перформативности: сам акт «манифестационного говорения», производимый не наделённым властью говорящим, становится театральным, однако «Манифест...» (а вслед за ним — и авангардные манифесты) декларирует действия, в результате осуществления которых говорящие в манифесте обретут легитимирующую их речь власть.

Риторика футуристических манифестов обнажает эту бинарную природу. Так, например, «Пощёчина общественному вкусу» намечает точку грядущей легитимации словами о «зарницах Новой Грядущей Красоты Самоценного (самовитого) слова»: пресловутая новая красота не достигнута в настоящем (что прямо оговорено в манифесте: «<...> в наших строках остались грязные клейма ваших „здорового смысла” и „хорошего вкуса”» (Бурлюк и др. 1912: 4), но будет достигнута, если осуществится футуристический призыв «читать права поэтов».

Таким образом, в основе футуристической стратегии и идеологии (вне зависимости от фракций и закрепившихся в истории литературы литературных групп), регулярно утверждающейся посредством манифестов, лежит сформированная конфликтом двух типов речевых актов модальность, впервые возникшая именно в «Манифесте...». Сам «Манифест...» при этом установил связь подобной модальности с экспликацией социально-экономических (в частности, классовых) отношений. Избранные футуристами жанр и модальность также не избегают этой связи: пассаж о «даче у реки», являющейся, согласно подписавшим «Пощёчину общественному вкусу», единственной целью литературного творчества всех современных им писателей, а также аналогичные тезисы других футуристических манифе-

стов (например, наделённые символическим капиталом агенты в манифесте «Идите к чёрту!» названы «коммерческими стариками»), несомненно, прочитываются как критика экономики литературы, имеющей, в оптике авторов манифеста, сходство со структурой всего капиталистического общества. Используя терминологию П. Бурдьё, этот пассаж можно также назвать критикой самой перспективы конвертации символического капитала в экономический, и — шире — гетерономного принципа иерархизации поля литературы. Связи «Манифеста...» и футуристических манифестов, однако, не исчерпываются лишь этим: между ними существует и ряд конкретных риторических пересечений, а также общих мотивов, освещённых в различных ракурсах — именно о них и пойдёт речь в этом разделе.

Как известно, сразу после крылатой фразы «Призрак бродит по Европе — призрак коммунизма», в «Манифесте...» следует описание «священной травли», которой идеология коммунизма подвергается со стороны политических оппонентов. «Манифест...», таким образом, выступает в качестве полемического ответа всем критикам, судящим о коммунизме на основе бытующих в печати домыслов. Аналогичная композиция не редка и в футуристических прокламациях. Уже знаменитая «Пощёчина общественному вкусу» открывалась обращением: «Читающим наше Новое Первое Неожиданное», после чего следуют несколько призывов — «вымыть руки, прикасавшиеся к грязной слизи книг» и «читать права поэтов». Эти призывы (или, вернее, приказы — именно такая формулировка даётся авторами манифеста в его заключительной части) могут быть интерпретированы как адресованные всем читателям, однако в них можно увидеть и апелляцию в первую очередь к критикам — как к тем, чьё неуважение к «правам поэтов» может быть выражено институционально.

В дальнейшем подобное композиционное решение стало достаточно типичным для коллективных прокламаций «Гилеи» — так, манифест «Идите к чёрту!», опубликованный в альманахе *Рыкающий Парнас* (1914 г.), вновь представляет собой резкие выпады в сторону как критиков футуризма, так и его доброжелателей-представителей «старого» искусства, после чего следует весьма лаконичная содержательная часть — самопровозглашение «Гилеи» единственной легитимной футуристической группой и объявление её нового состава, в который вошёл ранее представлявший эгофутуристический лагерь И. Северянин.

Пожалуй, самой известной фразой из «Манифеста...» — после открывающей его знаменитой формулы — является первое предложение его первого раздела («Буржуа и пролетарии») — «История всех до сих пор существовавших обществ была историей борьбы классов» (Маркс — Энгельс 1955: 424). Ревизия истории и утверждение новой оптики, противопоставляющей «новых» людей всем их предшественникам наиболее ярко выражена в следующем пассаже из «Манифеста...»: «Все прежние классы, завоевав себе господство, стремились упрочить уже приобретенное ими положение в жизни <...>. Пролетарии же могут завоевать общественные

производительные силы, лишь уничтожив свой собственный нынешний способ присвоения, а тем самым и весь существовавший до сих пор способ присвоения в целом» (там же: 434). Такая риторическая позиция была усвоена и авторами художественных манифестов русского авангарда.

«Пощёчина общественному вкусу» утверждает футуристов в качестве единственного «лица» своего времени; «до нас не было словесного искусства <...> искусства слова не было» (Кручёных и др. 1913: 4) — дважды повторяет А. Кручёных в манифестационно-теоретической статье «Новые пути слова». В известном «Слове как таковом», написанном в соавторстве с В. Хлебниковым, он проводит ревизию истории литературы, рассматривая предшествовавшие эстетические концепции в футуристической оптике. Как ревизию новейшей истории литературы можно трактовать и рассмотренные выше нападки футуристов на старших модернистов — правда, в этом конкретном случае новая оптика рассмотрения мотивирована не столько политической/эстетической теорией, сколько стратегией эффективного самопродвижения в поле литературы.

Как можно заметить, большинство мотивов и идеологем, присутствующих в футуристических манифестах, в «Манифесте...» выражены ёмкими формулами. Чрезвычайная афористичность «Манифеста...» способствовала выработке культурой формы политического лозунга, и именно формульность, лозунговость становятся отличительными чертами манифестов авангардистов — в том числе и русских футуристов. Потенциальная цитируемость становится главным эстетическим фактором манифеста. В этом смысле наиболее удачным манифестом становится «Пощёчина общественному вкусу», подарившая русской фразеологии устойчивое выражение «сбрасывать <Пушкина> с парохода современности». Этот насильственный жест также «рифмуется» с заявленной в финале «Манифеста...» необходимостью «насильственного ниспровержения всего существующего общественного строя» (Маркс — Энгельс 1955: 459).

Формулировке Маркса–Энгельса созвучны и другие футуристические призывы к насилию, пусть и метафорическому. Так, например, И. Зданевич в манифесте «Маринетти и Россия» призывает «добить ублюдков <поэтов «Гилеи» и «Мезонина поэзии» — М. Д.>» (Зданевич 2014: 147) и «содрать шкуры, чтобы обить ими стульчаки храмов — отхожих мест». Один из мотивов, тесно сопряжённых с насилием — уничтожение семьи. Обвинениям коммунистов в намерении упразднить семью посвящён отдельный пассаж в «Манифесте...» — и Маркс с Энгельсом, пусть и с оговорками, утверждают читателя в естественности и необходимости этого упразднения. В свою очередь, всё тот же Зданевич открыто заявляет в своём предназначенном для публичного произнесения и известном в рукописи манифестарном тексте «О футуризме»: «Семья должна погибнуть» (там же: 59).

Ещё одним запечатлённым в формуле мотивом, связанным с революционным действием, становится «срывание цепей»: как известно, одна из заключительных фраз «Манифеста...» звучит как: «Пролетариям <...>

нечего терять кроме своих цепей» (Маркс — Энгельс 1955: 459). В манифесте «Гилеи» «На приезд Маринетти в Россию», созданном В. Хлебниковым и Б. Лившицем, русские футуристы (т. е. гилейцы — позиционирование себя как единственных футуристов сперва России, а затем и мира к моменту пресловутого визита Маринетти стало главной тактической задачей «Гилеи») обозначены формулой «люди, не желающие хомута на шее» [Хлебников, с. 250]. «Мы переросли корсеты Петровской азбуки» (Бурлюк 1914: 84) — пишет Н. Бурлюк в манифестационной статье «Поэтические начала». Здесь существующие критерии нормы вновь принимают облик стесняющего тело предмета, от которого необходимо избавиться — образ, параллельный цепям пролетариев Маркса–Энгельса.

Рассмотрев риторические параллели «Манифеста...» и манифестов футуризма, а также соотносящиеся с «Манифестом...» тематические повороты авангардистских прокламаций, мы до сих пор упоминали лишь вскользь ещё один важный фактор, роднящий футуристические манифесты с их потенциальным претекстом. Речь идёт об утверждении новых акторов: если мы, вслед за Б. Латуром, определим актора как «движущуюся цель обширной совокупности сущностей, роящейся в его направлении» (Латур 2014: 68), т. е., примем возможность объектов являться акторами за данность, то «Манифест...» Маркса–Энгельса представляется нам вводящим коммунизм в качестве актора, посредством которого могут осуществляться политические практики. Аналогичным образом действуют первые футуристические манифесты: И. Зданевичу, поэтам «Гилеи», эгофутуристам приходится заполнять «акторную лауну», не позволяющую им реализовать свои прагматические стремления, посредством конструирования нового агента — футуризма, эгофутуризма, кубофутуризма etc. Актор, осуществляющий по отношению к задействованной при литературном производстве агентной сети некоторое насильственное действие, отождествляется при этом с идеей эмансипации. Он вводит в сеть ранее не задействованные в ней элементы: футуризм утверждает заумь, производство окказионализмов, ненормативную грамматику и синтаксис и т. д. в качестве литературного факта — параллельно тому, как коммунизм утверждает за пролетарием политическую субъектность. Политическая/художественная практика нового типа может осуществляться только посредством этого нового актора — и именно поэтому перформативный жест его провозглашения становится для манифестарного жанра центральным.

Важным свойством вводимого авторами «Манифеста...» актора является его невидимость: коммунизм не осуществляет никаких действий, однако сама потенция осуществления человеческими агентами некоторых действий в коммуникации с коммунизмом как актором оказывается не просто предугадана авторами, но подробнейшим образом обрисована. В значительной степени невидим и футуризм в ранних манифестах русского авангарда: ещё не устоявшийся в качестве фактически участвующего в литературных коммуникациях агента, он, тем не менее, заявляется в качестве

потенциально важного участника этой коммуникации. Невидимость футуризма как актора наиболее показательна в ранних манифестациях И. Зданевича — не осуществляя при помощи футуризма фактических действий, Зданевич утверждает актора в его возможности совершать эти действия. Аналогичную тенденцию можно проследить и в «Пощёчине общественному вкусу»: действия в тексте манифеста выражены преимущественно инфинитивами или императивами (напр.: «бросить Пушкина <...> с парохода Современности», «вымойте ваши руки»), что подразумевает их потенциальный характер.

### Левый фланг: русский авангард в политическом контексте

Группа в поле литературы имеет естественный прообраз в поле власти — политическую партию. Именно авангард максимально заостряет эту аналогию: в качестве «канала перехода от политики к искусству» М. Пухнер называет само слово «авангард». «Изначально военный термин, обозначающий передовой корпус армии <...> был апроприирован в раннем XIX в. теми, кого Маркс называл „утопическими социалистами”» (Puchner 2006: 77)<sup>3</sup> — в дальнейшем термин был усвоен в первую очередь марксистским языком (в формулировках вроде «авангард пролетариата»). Применять термин «авангард» к искусству начали ещё в XIX в. — известны примеры употребления термина в таком значении, например, Ш. Бодлером, однако в качестве широко употребляемого определения для наиболее радикальных модернистских авторов оно установилось ко второй половине 1900-х гг., что непосредственно связано с ростом влияния левых, социалистических сил в сфере публичной политики: Д. Коттингтон, анализируя французскую прессу того времени, пришёл к выводу, что «<...> Понятие художественного авангарда стало актуальным в критическом словаре только после <...> волны политического употребления термина» (Cottingham 1998: 50)<sup>4</sup>.

В русский язык понятие художественного авангарда вошло никак не одновременно с самим явлением авангарда. Об «авангарде» охотно писали политические издания 1900-х — 1910-х гг.: как левые (причём не только марксистские — так, провозглашённая в 1905 г. программа Социал-революционной партии содержит в себе формулировку «боевой авангард трудящихся масс»), так и правые (известный консервативный публицист М. Меньшиков в 1910 г. употребил в своей статье «Русское пробуждение» фразу «авангард еврейства»), но применительно к агентам поля художественного производства его вводят лишь позднейшие исследователи.

<sup>3</sup> Пер. наш. Англ.: “Originally a military word, used to designate the advance corps of an army, [it] was appropriated in the early nineteenth century by what Marx called the utopian socialists”.

<sup>4</sup> Пер. наш. Англ.: “<...> The notion of an artistic avant-garde became current in the critical vocabulary only after [the] wave of the political usage of the term”.



Тем не менее, русскоязычная культура выработала собственную лексику, послужившую в качестве канала трансляции политического — эпитет «левый» применительно к искусству радикальных модернистов, именуемых в европейской критике «авангардом». «Левое искусство», «левая поэзия», «левая живопись» — эти формулировки употребляли как сами авангардисты в качестве автохарактеристик (характерный пример вынесен в эпиграф этой главы), так и критики, а также литераторы-последователи иных эстетических стратегий: например, корреспондент *Голоса Москвы* в 1913 г. в своей заметке о выступлении футуристов в кабаре «Розовый фонарь» использует формулировку «самые левые секты» (<Я> 1913: 5), а А. Лентулов и Д. Бурлюк на выставке «Бубнового валета» характеризуются критиком журнала *Аполлон* Я. Тугенхольдом как «представители „крайне левой”» (Тугенхольд 1913: 58). Другим примером установления связи между дискурсами политики и эстетического производства через лексикон может послужить выдержка из анонса лекции В. Маяковского «О новейшей русской поэзии», где «аполлонизм» (т. е. конкурирующий с футуристами акмеизм) называется «духовным филистерством». Известно, что первоначально нейтральное слово «филистер» было одним из любимых пейоративов Маркса и вскоре было усвоено в этой же функции радикальной печатью, распространившись затем и вне политизированных контекстов.

Так или иначе, политизированный характер авангардистских формаций не только считывался критикой, но и в значительной мере становился организационным принципом осуществляемых этими формациями практик. Европейский художественный авангард дал множество ярких примеров подобного явления: так, в 1900-е гг. французские журналы, близкие кубистам, декларировали эстетические требования параллельно с политическими, а Ф. Т. Маринетти вместе со своими сторонниками в 1913 г. создаёт «Программу футуристической политики» (в дальнейшем она будет развита в «Манифест футуристической партии» 1918 г.). Большинство случаев проникновения политических идеологем в прокламации европейских авангардистов оказываются легко объяснены связями деятелей авангарда с представителями публичной политики начала XX в.: множество случаев взаимодействия кубистов и оказывавшего заметное влияние на политическую повседневность Франции в 1899–1906 гг. «Блока левых» описывает Д. Коттингтон (Cottingham 1998), а последователи Маринетти в 1900-е — 1910-е гг. не скрывали своих симпатий итальянским левым силам. Так, К. Карра поддерживал связь не только с соотечественниками-анархистами, но и с представителями левых идеологий других стран, в то время как сам Ф. Маринетти к моменту создания «Программы футуристической политики» сотрудничает в *Avanti!* — официальном органе печати Итальянской объединённой социалистической партии. Проекция политики на эстетику в европейском авангарде происходила институционально — за счёт вышеописанного и аналогичного ему прямого сотрудничества. Ниже мы попы-

таемся оценить, насколько значительную роль играла публичная политика в биографиях деятелей русского футуризма и установить возможные мотивировки ряда футуристических художественных практик.

История дореволюционной России знает мало примеров открытых коллабораций агентов поля художественного производства с активными участниками борьбы за перераспределение позиций в поле власти: подобная специфика диспозиций объясняется в первую очередь нелегальным характером, который политическая борьба носила до учреждения в 1905 г. Государственной думы, и который она ситуативно принимала и впоследствии в результате систематического давления на Думу со стороны исполнительной власти. В отсутствие парламентской традиции и нелегального характера большинства органов радикальной печати «европейская» модель взаимодействия авангардистов с представителями политических движений была невозможна. Острый характер политической борьбы в Российской империи, насыщенный эпизодами насилия, в свою очередь, не способствовал акцентуации политических деятелей на выстраивание подобных связей. В автобиографии «Я сам» В. Маяковский, объясняя свой отход от деятельности РСДРП/РКП(б) в 1910-е гг., характеризует подобное положение дел следующей формулировкой: «Отчего не в партии? Коммунисты работали на фронтах. В искусстве и просвещении пока соглашатели» (Маяковский 1955: 25). Случаи участия русских футуристов в политической активности немногочисленны и несут на себе отпечаток вышеозначенной специфики. Широко известно об участии в политических практиках В. Маяковского — ещё гимназистом застав революцию 1905–1907 гг., он присоединяется к РСДРП по её (революции) окончанию и активно участвует в деятельности партии, в результате чего трижды арестовывается и отбывает одиннадцать месяцев тюремного срока, лишь чудом избежав трёхлетней ссылки.

Во время обучения в Одесском художественном училище с революционным движением был связан и ещё один будущий «гилеец» — А. Кручёных, участвовавший в деятельности марксистского кружка, в связи с чем в 1905 г. арестовывался полицией; С. Сухопаров упоминает также свидетельства самого Кручёных о собственном «некотором участии» в революции 1905–1907 г., а также о созданной им в том же 1905 г. серии литографий, изображавших «вождей революции» (Сухопаров 1992: 18). Сближался с политической деятельностью и Б. Лившиц — в 1907 г. он был отчислен из Новороссийского университета за участие в студенческой сходке.

Прямое участие футуристов в политической деятельности практически исчерпывается этими примерами. Нельзя, однако, с уверенностью говорить о том, что остальные деятели авангарда не интересовались политикой вовсе. После учреждения Государственной думы и выхода политических партий в сферу легальной публичной деятельности политика практически мгновенно становится достоянием широких кругов. Модель традиционной репрезентативной публичности, в которой «народ образует

кулисы, перед которыми господствующие сословия <...> представляют самих себя и собственный статус» (Хабермас 2016: 14) оказалась разрушенной. Резкая политизация общества и участвовавшие случаи открытой автоаффиляции с конкретными группами агентов поля власти регулярно отмечалась современниками.

Поле литературы в этот момент обнаруживает в себе аналогичное явление: свойственная ему по определению сегментация начинает отражать происходящие в поле власти процессы. Модернистские литературные группы манифестируют собственные эстетические траектории в выросших из политической риторики формах и всюду изобретают «-измы», свойственные не только искусству и философии, но и политике. Наиболее интенсивным этот процесс стал в авангардном суб-поле — благодаря как лексическим каналам трансляции, так и конкретным политическим связям футуристов, о которых было сказано выше. Именно этим процессом мотивировано множество самобытных художественных практик русских футуристов, не обнаруживающих аналогий в европейском авангарде, детальное описание которых заслуживает отдельной статьи.

Сам факт поиска выработки альтернативных моделей политизации может быть объяснен спецификой политической жизни Российской империи 1910-х гг., а точнее — спецификой формирования и институционализации публичной сферы. Ю. Хабермас называет в качестве определяющего условия полноценного функционирования буржуазной публичной сферы действующий принцип общедоступности (там же: 144), без которого последняя не может закрепиться в качестве организационного принципа деятельности государства. В отсутствие законодательных гарантий такового принципа созданный в 1905 г. парламентский орган в виде Государственной думы теряет потенциал репрезентативности, за счёт чего молодая парламентская традиция с самого начала осознаётся как обречённая. Насилие актуализируется в качестве единственно возможного инструмента политического действия, этот процесс происходит как в правом, так и в левом радикальных лагерях, пусть и принимает разные формы и масштабы — теракты и экспроприации эсеров, эсдеков и анархистов могут быть соотнесены с учиняемыми черносотенцами погромами. Описанная нами выше и обусловленная относительной детерминированностью культуры структурой власти ситуация параллелизма процессов, происходящих в полях литературы и власти распространяется и на специфику культурного трансфера, который со временем приобретает всё более отчётливые очертания насильственной борьбы.

### **Футуризм и идеология. Политичен ли русский футуризм?**

Следуя за мыслью Пухнера и принимая во внимание отмеченные выше связи футуризма с политическими теориями и практиками, мы можем обозначить русский футуризм как политическое (или, по меньшей

мере, *политизированное*, и притом — ангажированное «слева») направление в искусстве, а авангардные манифесты, вслед за Б. Гройсом, представить в качестве пролога к большевистскому проекту. Тем не менее, история взаимоотношений русского дореволюционного авангарда с дискурсом публичной политики открывает перед нами ряд фактов, не позволяющих согласиться с такими характеристиками. Среди них — и фактические взгляды многих практиков и теоретиков русского футуризма (широко известен бытовой антисемитизм В. Хлебникова, а, к примеру, М. Ларионов в ходе ссоры с М. Шрейдером отказался стреляться с последним на дуэли, поскольку тот не был дворянином), и отдельные риторические пассажи, не соответствующие представлению о футуризме как о левоангажированном политическом искусстве (так, сцена с выплёскиванием Кручёных чая в публику, по свидетельствам, сопровождалась фразой «Так я плюю на низкую чернь!»), однако важнейшим фактором, отделяющим русский футуризм от европейского авангарда — несомненно, политического — является отсутствие прямых интерференций политической проблематики в искусство русского футуризма, а также прямых коллабораций футуристов с политическими движениями в период активного смыслопроизводства в авангардном суб-поле.

Для окончательного ответа на поставленный в заглавии этого раздела вопрос нам необходимо рассмотреть осуществляемые русскими футуристами практики на макроуровне. Характеризуя модернистские художественные проекты и критикуя понятие модерна, Ж. Рансьер пишет об авангарде как о имеющем смысл прежде всего не со стороны передовых в смысле художественной новизны отрядов, а со стороны изобретения чувственных форм и материальных рамок новой жизни (Rancière 2000: 44–45). Подобный подход к потенциальному перевороту онтологического распределения исследователь называет «метapolитическим», противопоставляя его «архиполитической» оптике, в которой политическое мышление оценивает фактические сдвиги в условиях реальности постфактум (там же: 32). Политичность европейского авангарда и специфика его практик может быть охарактеризована как ситуативный консенсус между этими принципиально отличными моделями — консенсус, оказавшийся возможным благодаря более успешному в сравнении с Российской империей процессу институционализации публичной сферы. Пафос поиска новой онтологии, тотальной культурной ревизии и попыток предугадать очертания грядущей утопии реализуют метapolитический потенциал русского футуризма, отсутствие полноценно функционирующей публичной сферы же наметило лакуну, в качестве попыток заполнить которую предстают активно развитая идея манифеста и интенсивный перенос марксистской риторики в художественные координаты, практики «артистического насилия» и другие следы политического. В этом свете логическое объяснение получает и последующая коллаборация многих деятелей русского авангарда с большевиками — археополитическая лакуна оказалась восполнена в результате радикальной перемены диспозиций в поле власти и переходом социализма

на легальное положение, что позволило авангарду ненадолго обрести вожделенный консенсус.

В своей программной работе «Идеология и идеологические аппараты государства» Л. Альтюссер определяет идеологическую деятельность следующим образом:

«<...> Всякая идеология обращается к конкретным индивидуумам как к конкретным субъектам через функционирование категории субъекта. <...> Итак, мы полагаем, что идеология „действует“, или „функционирует“, таким образом, что „вербует“ субъектов в среде индивидуумов (она вербует их всех) или „трансформирует“ индивидуумов в субъектов (она трансформирует их всех), то есть тем самым образом, который мы называем „обращением“ (l'interpellation) и который можно себе представить в виде самого банального, ежедневного обращения полицейского (или кого-то другого): „Эй, вы, там!“» (Альтюссер 2011).

Процесс идеологизации, таким образом, оказывается параллельным процессу становления субъекта, а процесс становления субъекта инспирируется перформативным актом его называния — выше мы рассматривали этот процесс в иных понятийных категориях, представив футуризм в качестве одного из акторов поля художественного производства. Теперь же обратим внимание на иную его сторону, представив возникающую в ходе этого становления систему регламентации эстетического как *идеологию*. Безусловно, широкому понятию идеологии у Альтюссера в значительной степени соответствует порядок литературных процессов в целом — он производит «вербовку» индивидуумов, наделяя их субъектностью под новым маркирующим ярлыком (подобным образом происходят как глобальные процессы — например, становление фигуры читателя и общности читательского сообщества, так и более локальные, такие как декларация конкретных эстетических траекторий). Деятельность футуристов в этом свете предстаёт идеологизированной априори. Существенно, однако, то, что именно авангардисты — и частью этого глобального процесса становятся русские футуристы — беспрецедентно сближаются с зоной интенсивного идеологического трансфера (т. е., публичной политикой) по форме. Рассмотренные нами выше прецеденты такого сближения (усвоение риторики «Манифеста...»), политизированные термины самоопределения, практики «артистического насилия» и др.) проявляют в футуризме интенцию обнажения идеологической природы литературы, аналогичную «расколдовывающей» силе, которую Альтюссер, вслед за Марксом, видел в классовом сознании.

Подводя итоги, мы можем охарактеризовать политичность русского футуризма как потенциальную — будучи в равной мере инспирированным социальными и политическими обстоятельствами и спецификой процессов, происходящих в поле литературы в период его активной автономизации, а также несущий в себе политический смысл демонстрации идеологичности литературы, он не смог вылиться в полноценно политизированное искусство до Октябрьской революции 1917 г. Причины же не-

удачи политического потенциала дореволюционного авангарда, отчасти освещённые в нашей работе, являются поводом для нового масштабного исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

- Альтюссер Луи. «Идеология и идеологические аппараты государства». Пер. С. Рындина. *Неприкосновенный запас* 3 (2011) <<https://magazines.gorky.media/nz/2011/3/ideologiya-i-ideologicheskie-apparaty-gosudarstva.html>> 04.01.2023.
- Беньямин Вальтер. *Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. Избранные эссе*. Пер. С. А. Ромашко. Москва: Медиум, 1996.
- Бурлюк Давид, Бурлюк Николай, Кандинский Василий, Кручёных Алексей, Лившиц Бенедикт, Маяковский Владимир, Хлебников Велимир. *Поцёчина общественному вкусу*. Москва: Издательство Г. Л. Кузьмина, 1912.
- Бурлюк Николай. «Поэтические начала». *Первый журнал русских футуристов* 1–2 (1914): 81–86.
- Гройс Борис. *Утопия и обмен*. Москва: Знак, 1993.
- Зданевич Илья. *Футуризм и всёчество*. Москва: Гилея, 2014.
- Кручёных Алексей, Хлебников Велимир, Гуро Елена. *Трое*. Санкт-Петербург: Журавль, 1913.
- Латур Бруно. *Пересборка социального: введение в акторно-сетевую теорию*. Пер. И. Полонской. Москва: Издательский дом НИУ ВШЭ, 2014.
- Лившиц Бенедикт, Хлебников Велимир. «На приезд Маринетти в Россию». *Собрание произведений Велимира Хлебникова: В 5 т.* Ленинград: Издательство писателей в Ленинграде, 1933. Т. V: 250.
- Маркс Карл, Энгельс Фридрих. «Манифест Коммунистической партии» // Маркс Карл, Энгельс Фридрих. *Сочинения*. Т. 4. Москва: Государственное издательство политической литературы, 1955: 419–459.
- Маяковский Владимир. *Полное собрание сочинений: В 13 т.* Т. 1. Москва: Гослитиздат, 1955.
- Сухопаров Сергей. *Алексей Кручёных. Судьба будетлянина*. Мюнхен: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992.
- Тугенхольд Яков. «Московские выставки». *Аполлон* 3 (1913): 58.
- Хабермас Юрген. *Структурное изменение публичной сферы: исследование относительно категории буржуазного общества*. Пер. В. Иванова. Москва: Весь мир, 2016.
- Я. «Розовый фонарь» // *Голос Москвы* 242 (1913): 7.
- Cottington D. *Cubism in the Shadow of War*. London: Yale University Press, 1998.
- Gurianova Nina. *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Poggioli Renato. *The Theory of the Avant-garde*. Translated by Fitzgerald Gerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- Puchner Martin. *Poetry of Revolution: Marx, Manifestoes, and Avant-Garde*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Rancière Jacque. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique-éditions, 2000.
- Rancière Jacque. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.

## REFERENCES

- Al'tjusser Lui. «Ideologija i ideologicheskie apparaty gosudarstva». Per. S. Ryndina. *Neprikosnovennyj zapas* 3 (2011) <<https://magazines.gorky.media/nz/2011/3/ideologiya-i-ideologicheskie-apparaty-gosudarstva.html>> 04.01.2023.
- Ben'jamin Val'ter. *Proizvedenie iskusstva v epohu ego tehniceskoy vosproizvodimosti. Izbrannyje esse*. Per. S. A. Romashko. Moskva: Medium, 1996.

- Burljuk David, Burljuk Nikolaj, Kandinskij Vasilij, Kruchyonyh Aleksej, Livshic Benedikt, Majakovskij Vladimir, Hlebnikov Velimir. *Poshyochina obshestvennomu vkusu*. Moskva: Izdatel'stvo G. L. Kuz'mina, 1912.
- Burljuk Nikolaj. «Poeticheskie nachala». *Pervyj zhurnal russkih futuristov* 1–2 (1914): 81–86.
- Cottington D. *Cubism in the Shadow of War*. London: Yale University Press, 1998.
- Grojs Boris. *Utopija i obmen*. Moskva: Znak, 1993.
- Gurjanova Nina. *The Aesthetics of Anarchy: Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde*. Berkeley: University of California Press, 2012.
- Habermas Jurgen. *Strukturnoe izmenenie publichnoj sfery: issledovanie odnositel'no kategorii burzhuaznogo obshestva*. Per. V. Ivanova. Moskva: Ves' mir, 2016.
- Ja. «Rozovyj fonar'» // *Golos Moskvy* 242 (1913): 7.
- Kruchyonyh Aleksej, Hlebnikov Velimir, Guro Elena. *Troe*. Sankt-Peterburg: Zhuravl', 1913.
- Latur Bruno. *Peresborka social'nogo: vvedenie v aktorno-setevuju teoriju*. Per. I. Polonskoj. Moskva: Izdatel'skij dom NIU VSHE, 2014.
- Livshic Benedikt, Hlebnikov Velimir. «Na priedzd Marinetti v Rossiju». *Sobranie proizvedenij Velimira Hlebnikova: V 5 t.* Leningrad: Izdatel'syvo pisatelej Leningrada, 1933. T. V: 250.
- Majakovskij Vladimir. *Polnoe sobranie sochinenij: V 13 t.* T. 1. Moskva: Goslitizdat, 1955.
- Marks Karl, Engel's Fridrih. «Manifest Kommunisticheskoy partii» // Marks Karl, Engel's Fridrih. *Sochinenija*. T. 4. Moskva: Gosudarstvennoe izdatel'stvo politicheskoy literatury, 1955: 419–459.
- Poggioli Renato. *The Theory of the Avant-garde*. Translated by Fitzgerald Gerald. Cambridge: Harvard University Press, 1968.
- Puchner Martin. *Poetry of Revolution: Marx, Manifestoes, and Avant-Garde*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Rancière Jacque. *Le partage du sensible. Esthétique et politique*. Paris : La Fabrique-éditions, 2000.
- Rancière Jacque. *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Galilée, 2004.
- Suhoparov Sergej. *Aleksej Kruchyonyh. Sud'ba budetljanina*. Mjunhen: Verlag Otto Sagner in Kommission, 1992.
- Tugenhof'd Jakob. «Moskovskie vystavki». *Apollon* 3 (1913): 58.
- Zdanevich Il'ja. *Futurizm i vsyochestvo*. Moskva: Gileja, 2014.

Максим Дрјомов

## МАНИФЕСТИ РУСКОГ ФУТУРИЗМА: ПОЛИТИЧКИ ИЗВОРИ АВАНГАРДНЕ РЕТОРИКЕ ПОЧЕТКОМ 1910-ИХ

### Резиме

У раду се разматра недовољно проучен аспект руског футуризма — политички контексти његове манифестације. Под манифестацијама се у датом случају подразумева широк спектар уметничких пракси — од непосредно манифеста до посебних случаја уметничког понашања који су постали повод за дискусију у јавној сфери. Полазећи од теорије М. Пухнера о повезаности форме уметничког манифеста с „бумом“ политичких манифеста у европској култури крајем XIX и почетком XX века, желимо да демонстрирамо дискузивну везу реторике и артистичких гестова руских футуриста до 1917. године с лево-радикалном политиком, и да ревидирамо традиционалну представу о политичкој димензији руске авангарде, која је по правилу сматрана непостојећом пре Октобарске револуције, или пак безначајном.

*Кључне речи:* руски футуризам, књижевни манифести, лева уметност, руска авангарда, идеологија.