

ПОЭТИКА ЭКСПРЕССИОНИЗМА КАК ОСНОВА ИЗОБРАЖЕНИЯ ГОРОДА В ПОЭЗИИ РУССКИХ АВАНГАРДИСТОВ

THE EXPRESSIONIST POETICS AS THE BASIS OF THE RUSSIAN AVANT-GARDE URBAN POETRY

D. Krylova

Annotation

The article deals with the phenomenon of West European expressionism which had a great impact on the urban poetics of the Russian futurism pioneers. The image of a modern city lies at the heart of early avant-garde poems. The author supposes that futurists' adjustment for the emotional emphasis, their anti-aestheticism and bent to grotesque are inseparable of the artistic endeavor (painting included) of, above all, German expressionism.

Keywords: avant-garde, city space, urban poetry, futurism, expressionism.

Крылова Дарья Петровна
Аспирант,
МГУ им. М.В. Ломоносова

Аннотация

В статье рассматривается влияние западноевропейского экспрессионизма на формирование у первых русских футуристов особой поэтики изображения города. Урбанистический топос занимает центральное место в ранних лирических опытах авангардистов. Автор предполагает, что установка футуристов на чрезмерную эмоциональную выразительность, их антиэстетизм и тяготение к гротескным образам неотделимы от художественной практики (в том числе живописной) прежде всего немецкого экспрессионизма.

Ключевые слова:

Авангард, городское пространство, урбанистическая поэзия, футуризм, экспрессионизм.

В "Первом манифесте футуризма" (1909) Ф.Т. Маринетти отдельным действующим лицом, наравне с поэтом, предстает город. Итальянский футурист воспринимает городское пространство как существо, несомненно, одушевленное. Поэтому в тексте его воззвания появляются образы фыркающих автомобилей, раздается жалостливая молитва речного канала, возникают экспрессивные тропы: "электрические сердца" (о лампочках), "красные животы бешеных локомотивов", "автомобиль, похожий на гигантскую акулу, завязнувшую в грязи"[1] и т. д. Место живой природы в сознании горожанина занимают изобретения эры технического прогресса. Как пишет А. Белый, "для урбанистов, конструктивистов типичен поворот к аппарату, ответ – от природы"[3] ("Мастерство Гоголя", 1934).

Подобным образом в стихотворениях русских футуристов урбанистический мир по принципу аналогии наделяется человеческими и животными чертами, что придает ему сюрреалистическое содержание: "Ходьбой усталые трамваи / скрестили блестящие копыта" [4] (В. Маяковский, "Уличное", 1913), "У вокзалов бегают паровозы, откидывая / Взъерошенные волосы со лба назад" [5] (В. Шершеневич, "Устал от электрических ванн витрин...", 1914).

Одиннадцатый пункт декларации Маринетти мы рассматриваем как квинтэссенцию футуристического восприятия урбанистического пространства. Здесь в редуцированном виде намечен портрет города, который мы находим в поэтических опытах не только раннего Маяковского, но и его соратников. В их изображении городской топос неизменно оказывается пространством двуединым – и восхищающим, и одновременно внушающим ужас. Например, у Д. Бурлюка в стихотворении "Op. №32" (1908) читаем:

Стальные, грузные чудовища
ОРАНЖЕВЫЙ поднимают крик,
Когда их слышу ржанье, нов еще
Мне жизни изможденный лик. [9]

Во многих его опусах 1908 – 1909 гг. царит аналогичная атмосфера двойственности.

Вероятно, определяющее значение в формировании подобного видения и чувствования имеет близость к поэтике самого эмоционально напряженного течения в культуре XX в. – экспрессионизма. Это направление европейского искусства эпохи модернизма зародилось в творческой среде Германии и Франции 1900-х годов и поначалу заявило о себе в форме живописи. Художники

нового поколения взяли за основу открытия, сделанные постимпрессионистами (В. Ван Гог, П. Гоген, Ж. Сера и др.) – от технических (резкое изменение цветовой палитры) до концептуальных (выдвижение на первый план субъективных переживаний автора), восприняли опыт специфических мастеров гротеска (Дж. Энсор, Э. Мунк) и, доведя их принципы до абсолюта, пришли к совершенно иной форме изображения как внешнего мира, так и, прежде всего, внутренних душевных состояний. Общей доминантой стало неприятие той идеи реальности, которую воплощали в своем творчестве импрессионисты и натуралисты (подражание, воспроизведение, а не создание).

Наиболее мощная экспрессионистская волна охватила Германию (объединения в Берлине, Дрездене, Рейнской области и т. д.), в то время как в других странах движение существовало точечно. Мюнхен примечателен тем, что здесь в 1911 г. В. Кандинский и Ф. Марк основали группу "Синий всадник", которая в течение трех лет оставалась платформой для творчества, в том числе русских авторов, оказавшихся за рубежом (А. Явленский, М. Веревкина). Во многом именно через тесное сотрудничество художников этого объединения и русских авангардистов (братья Бурлюки, Н. Кульбин) стало возможным плодотворное культурное взаимодействие двух эстетических концепций. Например, несколько текстов В. Кандинского ("Клетка", "Видеть", "Фагот", "Почему?") были опубликованы в кубофутуристическом сборнике "Пощечина общественному вкусу" (1912).

В России экспрессионизм не утвердился в качестве целостной художественной системы: фундаментальные принципы его теории (пересмотр традиций, эффектная манера письма, склонность к изображению пограничных состояний, метод прямого воздействия на зрителя и читателя и т. д.) укоренились в творчестве отдельных прозаиков (Л. Андреев), поэтов (М. Зенкевич, В. Нарбут, В. Маяковский, В. Хлебников), художников (О. Розанова, П. Филонов, М. Ларионов), но не послужили достаточной основой для образования самостоятельной школы. Его преимущественно устойчивое развитие рассматривается, прежде всего, в русле деятельности группы экспрессионистов (1919 – 1922) И. Соколова, объединения "Московский Парнас" (1922) Б. Лапина и эмоционалистов (1921 – 1925) М. Кузмина. Однако, размышляя о повсеместном увлечении передовым европейским "–измом", Н. Пунин в главе из неоконченной книги "Искусство и революция" перечисляет имена художников, чье авторское видение формировалось еще в 1910–е годы: "Экспрессионизмом больны многие мои современники; одни – бесспорно: Кандинский, Шагал, Филонов; теперь – Тышлер и Бабель; <...> ранний Маяковский – поэт, Мейерхольд, <...> чем дальше, тем больше, многое в современной живописи, той, которая съедена литературой, налилось и набухло экспрессионистической кровью" [6].

Эволюция русского извода западного экспрессионизма неотделима от художественной практики неопрimitивистов и лучистов (М. Ларионов, Н. Гончарова), первых стихотворных попыток В. Маяковского, Д. Бурлюка и других футуристов, эстетики "всечества" И. Зданевича и т. д. Поэтика и философия новейшего направления в искусстве оказались не просто типологически близки, но органически присущи русскому духу. Об этом пишет исследователь русского авангарда В.Н. Терехина, когда называет несколько основополагающих принципов, равноценно значимых для художников XX в. во всем мире: "<...> раскрепощение индивидуума, критика обыденности, утопизм, позиция поэта–пророка, а также стремление расширить сферу искусства за счет презираемых прежде видов массовой культуры – политических штампов, городского фольклора"[8]. Поэтому тот факт, что магистральные тенденции экспрессионизма нашли отражение в творчестве русских художников, представляется вполне естественным. Этому способствовали неоднородность авангардистских группировок (одни только футуристы расщеплялись на эго–, кубо–, "Мезонин поэзии", "Центрифугу" и др.), стремление к глобальному обновлению и готовность воспринять сделанные за рубежом открытия.

Существенно, что Маяковский и Бурлюк являлись студентами Московского училища живописи, ваяния и зодчества. Кроме того, Маяковский получил знания об основах рисунка в подготовительном классе Строгановского училища. Талант живописца обнаружился уже в первых поэтических экспериментах молодого автора. Впечатление, которое они производили на читателя, было сродни ощущению посетителя музея, взорающего на авангардистскую картину. На это не раз указывали его современники, которые в ранних опытах Маяковского нащупали несомненное сближение с актуальными живописными тенденциями. В.Н. Терехина пишет, что ""Из улицы в улицу" – Малевич назвал примером стихотворного кубизма. "Ничего не понимают" Крученых сравнил с подписью к примитивистскому полотну Ларионова "В парикмахерской"" [8].

Приведем урбанистические образы из его первого опубликованного стихотворения "Ночь":

Багровый и белый отброшен и скомкан,
в зеленый бросали горстями дукаты,
а черным ладоням сбежавшихся окон
раздали горящие желтые карты. [4]

Четверостишие представляет собой поэтический эквивалент полотна художника–авангардиста начала XX в.: броская цветовая палитра, бодрый четырехстопный амфибрахий, который благодаря тщательно отобранной лексике (аллитерация на "б" и "р") откликается ритмом солдатского шага и создает иллюзию движения кисти по холсту – мазок за мазком, чеканно и резко. Когда вчитываешься в "Ночь" 1912 г., в воображении всплывает

картина, созданная Маяковским гораздо позже, – автопортрет 1918 г. Те же резко очерченные линии, та же колористическая насыщенность и, вдобавок, реализованная живописными средствами гипербола (лирический герой величиной с целый город; подписью могли бы послужить строки из стихотворения 1914 г. "А все–таки": "выжженный квартал / надел на голову, как рыжий парик"[8]) – это выдает в повзрослевшем поэте прежнего гиганта–экспрессиониста.

А. Луначарский, посвятивший исследованию личности и творчества Маяковского несколько работ ("Жизнь и смерть", 1930; "Вл. Маяковский – новатор", 1931), в статье 1922 г. "Несколько слов о германском экспрессионизме" приходит к заключению, которое имеет принципиальное значение в контексте наших рассуждений: "Экспрессионисты должны признать Маяковского своим родным братом. Из всех русских поэтов–футуристов, которые к экспрессионизму довольно близки вообще, Маяковский наиболее к ним близок..."[8] Критик, во–первых, обращает внимание на очевидную взаимосвязь между двумя параллельно развивающимися в разных странах явлениями и указывает таким образом на то, что русская литература не находится в изоляции по отношению к процессу мировой культурной эволюции. Кроме того, он выделяет имя Маяковского из всего пестрого массива русских футуристов, словно бы наделяя его стихотворения статусом особо выразительных.

Во вступительной главе к "Энциклопедии экспрессионизма" – объемном труде, представляющем направление во всем многообразии (от графики и архитектуры до драматургии и кино), – Л. Ришар выделяет две господствующие тенденции: интеллектуальную и эмоциональную. Соизная определенную грубость и упрощенность подобного противопоставления, он все же проводит невидимую границу между двумя ветвями экспрессионизма: "последовательное очищение формы во имя достижения стройной выразительности символа, с одной стороны, и язык, предельно нагруженный поэтическим смыслом, – с другой" [7]. Иными словами, автор наблюдает наметившееся внутри самого течения расщепление, что не представляется удивительным для художественной системы, чьи отношения с реальностью зиждуются на ощущении кризиса и тотальной деформации окружающего мира. Интеллектуальный, умозрительный путь ведет художника к абстракции – чистому искусству и требованиям в духе символизма. Противоположная линия, наоборот, стремится к обостренности слова и чувства: по выражению поэта И. Голля, такая форма экспрессионизма – "кулак бессильного, яростно грозящий небесам" [7].

Такого же порядка разделение, но уже в отношении к отечественному футуризму, находим в монографии В.Н. Терехиной: "В отличие от "заумного" направления в русском футуризме, близкого к дадаизму [в терминологии Ри-

шара его место занимает абстрактный экспрессионизм. – Д.К.], поэзия Маяковского характеризуется не разрывом связей с миром или с обнажением их алогизма, но, напротив, усилением напряженности этих связей и достижением крайней степени их выразительности"[8]. Ключевым словом, приближающим нас к постижению феномена экспрессионизма, является "выразительность". Обостренность переживаний, нервическое состояние духа, болезненное восприятие действительности, гиперболизация метафор, не лишённые патетики монологи лирических героев – все эти черты нетрудно обнаружить в произведениях громко заявивших о себе футуристов:

Бледнею, как истина на столбцах газеты,
А тоска обгрызает у души моей ногти... [5]
(В. Шершеневич, "****", 1914)

Я века лохмотьями солнечной задумчивости бережно
Укрывал моих любовниц в рассеянную тоску,
И вскидший воздух мне тогу из суеверий шил,
Едва прикрывающий наготу лоскут... [5]
(К. Большаков, "Осень годов", 1914)

Среди них особой надрывностью выделяется Маяковский:

По мостовой
моей души изъезженной
шаги помешанных
вьют жестких фраз пяты. [4]
(“Я”, 1913)

Дерзкое вторжение футуристов в городскую среду описывает М. Горький: "<...> искусство должно быть вынесено на улицу, в народ, в толпу, и это они делают, правда, очень уродливо, но это простить можно. Они молоды... молоды" [2]. Говоря об "уродливости", писатель подтверждает нашу мысль о том, что изображение урбанистического топоса в стихотворениях авангардистов органично соединяется с методом экспрессионистского письма. Листая страницу за страницей "Первый журнал русских футуристов" 1914 г., находим множество грубо шитых, часто непривлекательных образов, как, например, у Шершеневича в посвящении "С.М. Третьякову" (1914):

Пешехода, перелистываю улицу и ужас,
А с соседнего тротуара, сквозь быстрь авто,
Наскакивает на меня, топорщась и неуклюжась,
Напыжившийся небоскреб в размалеванном
афишном пальто. [5]

Уличное пространство, наделенное автором антропоморфными признаками, оживает и насаждает на лирического героя, обступая его величественными постройками и оглушая гулом моторов. Его внутреннее самоощущение транслируется строками, где градус драматического напряжения достигает апогея: "Я / Отчаянье и боли на тротуаре ем. / Истекаю кровью / На трапеции эмоций и

инерций..." [5] Человек, обитатель города, каким он предстает перед читателями в поэзии футуристов, обычно лишен спокойствия. Его стихия – душевный разлад, который безупречно передан Маяковским в стихотворении, созвучном строкам Шершеневича, "Ко всему" (1916): "Вот – я, / весь / боль и ушиб" [4].

Двойственное отношение к окружающей обстановке прослеживается даже на уровне того, как по-разному поэты воспринимают одни и те же приметы городского быта. Так, у В. Каменского в "Страннике Василии" (1914) видим: "...вздрыгнут электрические фонари / О разве не волшебю / ощущать вихрь / красоты" [5]. Восторженное состояние героя выражено словом, едва ли находящимся в активе футуристического словаря, – "волшебю". Напротив, зловеще горят "электрические луны" [1] в стихотворении Большакова "Осененочь" (1914): "Фонари, на лифте роковой ошибки / Поднимаю урну улицы, хохочут" [5]. И наконец самый жуткий образ встречаем в раннем стихотворении Маяковского "Утро" (1912): "Но ги- / бель фонарей, / царей / в короне газа, / для глаза / сделала больней / враждующий букет бульварных протитуток" [4].

Важно отметить, что чрезмерная эмоциональность достигается поэтами не только посредством насыщения строфы избыточными метафорами, но и при помощи графических средств. Мастером-экспериментатором в

области работы со шрифтами и регистрами был Каменский. Так начинается его стихотворение "Вызов" (1914):

КАКоФоНию ДУШи
МоТОрОВ с и м ф о н и ю
----- ф р р р р р р р р
это Я это Я
ф у т у р = С т – П Е С Н Е Б О Е Ц и
ПИЛОТ–АВИАТОр. [5]

Используя звукоподражательную аллитерацию, выделяя слова жирным или курсивом, чередуя строчные и прописные буквы и даже изменяя их типичное положение на плоскости бумаги ("и" повернуто на 90°), он вынуждает читателя "услышать" напечатанные машинкой строки, физически прочувствовать абстрактную "какофонию души". Благодаря графическому, ритмическому и фонетическому арсеналу поэта Каменскому удается воссоздать на книжной странице пульс города.

Таким образом, очевидно, что феномен экспрессионизма стал мощным импульсом для постепенного оформления городской лирики русских авангардистов. Стержневые принципы урбанистической поэтики – антиэстетизм, критика обыденности, гротескные образы – берут начало именно в эстетике немецкого экспрессионизма. Установка на предельную выразительность нашла отражение в творчестве Маяковского, Шершеневича, Большакова и других футуристов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Манифесты итальянского футуризма. Собрание манифестов. Маринетти, Боччони, Карра, Руссоло, Балла, Северини, Прателла, Сен Пуан / Пер. В. Шершеневича. М.: Типография Русского Товарищества, 1914. 77 с.
2. Маяковский В.В.: pro et contra. Т. 1 / Сост., вступ. ст., коммент. В.Н. Дядичева. СПб.: РХГА, серия "Русский Путь", 2006. 1072 с.
3. Маяковский В.В.: pro et contra. Т. 2 / Сост., вступ. ст., коммент. В.Н. Дядичева. СПб.: РХГА, серия "Русский Путь", 2013. 839 с.
4. Маяковский В. Собр. соч.: В 12 т. / Сост. В.В. Макаров, В.В. Воронцов. М.: Правда, 1978. Т. 1. 432 с.
5. Первый журнал русских футуристов. № 1–2 / М.: тип. и цинк. т/д "Мысль", 1914. 160 с.
6. Пунин Н.Н. Квартира №5 / Панорама искусств. Вып. 12. М.: 1989. С. 162–198.
7. Ришар Л. Энциклопедия экспрессионизма: Живопись и графика. Скульптура. Архитектура. Литература. Драматургия. Театр. Кино. Музыка / Науч. ред. и авт. послесл. В.М. Толмачев. М.: Республика, 2003. 432 с.
8. Терехина В.Н. Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-культурный контекст. Поэтика / М.: ИМЛИ им. А.М. Горького РАН, 2009. 320 с.
9. Садок судей II / СПб.: Журавль, типография т-ва "Наш век", 1913. С. 49.

© Д.П. Крылова, (daria.krylatka@gmail.com), Журнал «Современная наука: актуальные проблемы теории и практики»,

