

ГЕНРИХ ТАСТЕВЕН

ФУТУРИЗМ

НА ПУТИ К НОВОМУ СИМВОЛИЗМУ



Генрих Тастевен

**Футуризм. На пути к
новому символизму**

Книжный магазин "Циолковский"

1914

УДК 7.037.3
ББК 85-022.43

Тастевен Г. Э.

Футуризм. На пути к новому символизму / Г. Э. Тастевен —
Книжный магазин "Циолковский", 1914

ISBN 978-5-9908592-3-4

Вышедшая единственный раз в 1914 г, после визита Ф. Т. Маринетти в Москву, книга известного в те времена переводчика, критика, автора философских статей Генриха Эдмундовича Тастевена (1881–1915). В ней Тастевен размышляет о стремительно появившемся в те годы футуризме, чьих деятелей и их манифесты он наблюдал практически в реальном времени. Приложением к книге служат пять разных манифестов футуристов, самого Маринетти, Валентины де Сен-Пуэн и др. «...своим разрушением эстетики футуризм ясно показал нам, что великое искусство будущего возникнет лишь тогда, когда в пестром хаосе современности загорится новая греза человечества. Тогда красота станет жизнью, потому что жизнь станет красотой». В формате a4.pdf сохранен издательский макет.

УДК 7.037.3
ББК 85-022.43

ISBN 978-5-9908592-3-4

© Тастевен Г. Э., 1914
© Книжный магазин
"Циолковский", 1914

Содержание

Предисловие	6
Наше художественное сегодня	10
Конец ознакомительного фрагмента.	12

Генрих Тастевен
Футуризм (На пути к новому символизму)
*С приложением перевода главных
футуристских манифестов Маринетти*

© ООО «Книгократия», 2017

*Тысяча и одна благодарность
Татьяне Сафроновой
за неоценимую помощь.*

Предисловие

Литературный критик и переводчик Генрих Эдмундович Тастевен (1880/81¹-1915) в истории футуризма известен как организатор визита лидера итальянского футуризма Филиппо Томмазо Маринетти в Россию в начале 1914 года. Настоящая книга вышла из печати в издательстве «Ирис» на следующий день² после приезда Маринетти в Москву 26 января 1914 г., организованного Тастевеном в качестве российского представителя французского общества *Les Grandes Conférences*. Работа над рукописью, вероятно, была завершена вскоре после организованного им же визита Эмиля Верхарна в ноябре-декабре 1913 г. и получения от Маринетти согласия на приезд в Россию³.

Впрочем, интерес Тастевена к футуризму был в немалой степени опосредован его собственным символистским прошлым, в частности, работой в редакции журнала «Золотое Руно». С 1907 года филолог по образованию, автор статей по философско-эстетическим вопросам Тастевен занимал должность секретаря редакции в этом шикарном и амбициозном символистском журнале, спонсируемом Н. П. Рябушинским. И именно Тастевен оказался фактическим руководителем редакции после знаменитого раскола 1908 года и ухода из журнала группы литераторов во главе с В. Я. Брюсовым. Радикальное изменение повестки журнала в 1908–1909 гг. связано с «решительной и твердой полемикой против декадентства», которую Тастевен инициировал в своем философском этюде «Ницше и современный кризис»⁴. Обращенная против «современного абстрактного индивидуализма» позиция Тастевена сближается с теорией «мистического анархизма» Г. И. Чулкова, ставившей во главу угла стремление к «соборности» и преодоление прежнего, индивидуалистического символизма.

Своей книге о футуризме Тастевен дает подзаголовок «На пути к новому символизму», и можно заметить, что в кругу других публикаций футуристских источников, которых в начале 1914 года случилось сразу три, книга Тастевена занимает наиболее субъективный полюс. Так в наиболее обширной публикации, посвященной футуризму и вышедшей из печати в феврале уже после отъезда Маринетти из Петербурга, переводчик Михаил Энгельгард замечает:

*Если уж знакомить публику с этим историко-культурным (или антикультурным) явлением, то пусть она узнает его в настоящем и неподдельном виде, без пропусков и сокращений, не в умалчивающем пересказе, а в откровенном подлиннике*⁵.

Вадим Шершеневич, вероятно, наиболее верный последователь итальянского футуризма, выступавший официальным переводчиком Маринетти во время его визита, в своем предисловии к «Манифестам итальянского футуризма», экземпляр которых он торжественно вручил Маринетти при встрече на вокзале 26 января, также оговаривается:

*Не сомневаясь в том, что всякое критическое предисловие к этим манифестам завело бы меня в бескрайние пустыни бесплодной полемики с русской критикой и грозило бы разрастись, вдвое увеличив книгу, я предпочел ограничиться таким чисто-пояснительным вступлением*⁶.

¹ Сведения о дате рождения Г. Э. Тастевена расходятся: Е. Бобринская, Н. Богомолов, Ч. де Микелис указывают 1880-й год, В. Марков — 1881. В то же время многолетний друг автора, символист Г. Чулков в посвященном Г. Тастевену некрологе называет его годом рождения 1880-й. См.: Речь. — № 186. — 1915. — 9 июня.

² См.: *Lapšin, Vladimir Pavlovič. Marinetti e la Russia. Dalla storia delle relazioni letterarie e artistiche negli anni dieci del XX secolo.* — Milano, Skira, 2008. — P. 113.

³ Ibid. — P. 88.

⁴ Тастевен Г. Ницше и современный кризис // Золотое Руно. — № 7–9. — 1907.

⁵ Маринетти. Футуризм (пер. М. Энгельгардта). — СПб: Кн-во «Прометей» Н. Н. Михайлова, 1914. — С. 5.

⁶ Манифесты итальянского футуризма (пер. В. Шершеневича). — М., 1914. — С. 3.

Напротив, Тастевен занялся именно истолкованием футуризма, а сами манифесты служили лишь приложением к его пространному очерку. Видя в футуризме «общее культурное и моральное устремление нашей эпохи», он признает за ним «реальную психосоциальную силу», «новое мироощущение, которое проявляется не только в искусстве, но и в философии, и в науке». «Как будто какая-то пелена спала с наших глаз, и мы впервые увидели новую красоту нашей эпохи». Однако в качестве эстетической школы футуризм оказывается для Тастевена лишь ступенью к искусству будущего, идеал которого видится автору в религиозно-мистическом, всенародном, идеалистическом синтезе искусств «нового символизма». «Вот три завета символизма, от осуществления которых зависит европейский ренессанс: идея синтеза искусства, идея всенародности и общественного строительства».

Достаточно произвольным представляется и выбор манифестов, которые названы в книге «главными». Например, перевод Энгельгардта, основанный на парижском издании *Sansot*⁷ 1911 года и дополненный выпущенными позднее манифестами Дирекции футуристского движения, включал более 30 текстов. Шершеневич, публикуя 12 текстов, утверждал, что перевел почти все доступные ему манифесты⁸. С другой стороны, Тастевен, находясь в переписке с Маринетти, вероятно, имел возможность получить от него любые манифесты, однако, выбрал для своей публикации лишь пять. Среди них – основополагающий «Манифест футуризма» 1909 года, «Беспроволочное воображение и слова на свободе» 1913 года, «Манифест к венецианцам» 1910 года и «Манифест к испанцам» 1911 года, а также написанный Валентиной де Сен-Пуан «Манифест футуристской женщины» 1912 года. Тот факт, что композиционно они представлены не по хронологии также обнаруживает собственную логику составителя.

Впрочем, даже эти тексты, включая основополагающий «Манифест футуризма», напечатанный 20 февраля 1909 года на передовице парижской газеты *Le Figaro*, в России до этого были известны из вторых рук, в обрывочных и изобилующих пропусками и умолчаниями переказах⁹. «Беспроволочное воображение», идущее в приложении Тастевена вслед за первым манифестом, действительно представляет принципиальную программу итальянского футуризма в отношении литературы. С другой стороны, прокламации к венецианцам и к испанцам содержательно скорее дополняют известные позиции Маринетти в отношении культурного пассаизма и религии, хотя, несомненно, дают представление о выходящем за пределы эстетики футуризме Маринетти и его интернациональном векторе.

Переводы всех пяти документов осуществлены «московским французом» Тастевеном с французских оригиналов, и за исключением манифеста Сен-Пуан, весьма удачны и в ряде случаев более точны, нежели перевод Энгельгардта¹⁰. К тому же в Манифесте к испанцам Тастевену удалось избежать цензурных изъятий и точно воспроизвести все критические пассажи в отношении церкви, в публикации Энгельгардта, наоборот, замененные многочисленными отточиями.

Однако неудачный перевод пассажа из манифеста Сен-Пуан, где «сладострастие» (*luxure*) переводится как «разврат», породило впоследствии даже нелепое недоразумение. При обратном переводе выражение «разврат есть сила», из *La luxure est une force* превратилась в *la dépravation est une force*. Эту ошибку нечаянно воспроизвел и сам Маринетти в своих воспо-

⁷ *Marinetti F. T. Le Futurisme*. – Paris, Sansot, 1911.

⁸ «... двух-трех манифестов мне не удалось получить и перевести, а от перевода двух я сознательно уклонился...». См.: Манифесты итальянского футуризма (пер. В. Шершеневича). – М., 1914. – С. 3.

⁹ Исключение составлял лишь «Манифест художников-футуристов», опубликованный в 1912 году во 2-м номере журнала «Союз Молодежи».

¹⁰ Например, *Absurde* Тастевен переводит как «Абсурдное», а Энгельгардт – как «нелепое». *Les Mots en Liberté* в переводе Тастевена – «слова на свободе», у Энгельгардта – «освобожденные слова».

минаниях, а в ряде исследований этот пассаж и вовсе утратил источник и в работе К. Феррари даже приписывался Д. Мережковскому¹¹.

Между тем Тастевен был одним из немногих деятелей русской культуры, знавших об «итало-французском» футуризме не понаслышке, и в отличие от Энгельгардта и Шершеневича, он видел живого Маринетти на его лекции в Париже, а также присутствовал на выставке футуристской скульптуры У. Боччони летом 1913 года.

Большим достоинством предпринятого им анализа теории футуризма было сопоставление открытий Маринетти с новациями его непосредственных предшественников, в особенности, С. Малларме, у которого Тастевен обнаруживает все новации футуризма. Вместе с тем, вершиной современной литературы он называет Э. Верхарна, вероятно, под впечатлением от его визита в Россию.

С другой стороны, Тастевен предпринял попытку сопоставления итальянского футуризма (преимущественно Маринетти) с русским эго-, нео- и кубофутуризмом. Однако он, очевидно, был весьма поверхностно осведомлен о последнем, не оценил самостоятельных открытий русских футуристов, таких как заумь и вообще того стремительного выхода за пределы отдельных видов искусства и эстетики вообще, который совершался тогда на публичных диспутах, в театральных постановках, в рукописной книге или в раскраске лиц русских футуристов. Тастевен довольно проницательно называет кубофутуристов «большевиками футуризма»¹², которые в разрушении оказались «левее Маринетти». Однако в целом его суждение о русском футуризме скорее снисходительно: «Русские футуристы как-то по обязанности считают нужным сделать вид, что они живут лихорадочно-ускоренно, что они тоже захвачены лихорадочным потоком современности». Или разочарованно: «С русскими футуристами происходит что-то трагическое. Они страстно стремятся приблизиться к земле и уничтожить чувство трансцендентного, но чем дальше уходят они от неба, тем дальше удаляется от них и земля».

Вообще в футуризме Тастевен видит либо литературную школу, либо общее умонастроение эпохи, не обращая внимания на то, что в качестве литературной школы футуризм перерастает собственные рамки и становится заметным общественным явлением.

В этом смысле организованный Тастевеном визит Маринетти в Россию был выдержан в чрезвычайно респектабельном стиле, который нисколько не способствовал осуществлению подлинной цели лидера итальянского футуризма – познакомиться с русским футуризмом и завязать с ним устойчивые контакты. Газеты создали Маринетти имидж культурного и респектабельного господина, в котором часть русских футуристов усмотрела диктаторские замашки начальника, приехавшего осматривать свои владения¹³. На деле же Маринетти, по сведениям Лапшина¹⁴, намеревался создать нечто вроде «единого европейского фронта», международное общество художников и литераторов, которое объединило бы футуристов по географической оси Париж – Флоренция – Милан – Москва. Он был заметно разочарован тем, что русские футуристы не пошли на контакты с ним, хотя и писал позднее в своих воспоминаниях, что они обиделись на его успех среди женщин. Вообще, триумф для лидера итальянского футуризма, привыкшего защищать «кулаками и тростями» свои крайние аргументы, по сути, означал нечто прямо противоположное, а именно фиаско, провал.

В итоге именно несовпадение интернационального импульса итальянского футуриста с антизападными настроениями русских футуристов, а также трагический диссонанс между

¹¹ См.: II Futurismo italiano in Russia 1909–1929, di Cesare G. de Michelis. – Bari, 1973. – P. 20–21.

¹² По этому поводу В. Марков пишет: «года через три Маяковский и некоторые его друзья были бы рады услышать о себе такое, но в 1914 году им это вряд ли понравилось». Марков В. История русского футуризма. – СПб.: Алетейя, 2000. – С. 192.

¹³ Подробнее о полемике среди русских футуристов, вызванной приездом Маринетти см.: Парнис А. Е. К истории одной полемики: Ф. Т. Маринетти и русские футуристы. // Футуризм – радикальная революция. Италия – Россия. – М.: Красная площадь, 2008. – С. 177–185.

¹⁴ См.: Лапшин. *Op.cit.* – P.92.

официозным и триумфальным стилем его визита помешали долгожданной встрече итальянского и русского футуризма стать реальным культурным обменом, скорее, наоборот, они ознаменовали начало конца футуризма в России.

Е. Лазарева

Наше художественное сегодня

Переживаемая нами эпоха может быть одна из самых решительных во всемирной истории. Кажется, что человечество приблизилось к какой-то решающей грани, за которой начинается новая эра.

Действительно, еще никогда не обострялось, как теперь, противоречие двух полюсов духа. С одной стороны, мы переживаем последнюю волну сумерек идеализма, той анархии ценностей, которую Конт назвал «великой западноевропейской болезнью», а с другой мы присутствуем при стихийном пробуждении оптимизма, с возрождением веры в землю. *Нигилизм разума и оптимизм чувства* – вот основные черты нашего духовного космоса.

Как сказал великий поэт нашей современности:

*«Nous apportons, ivres du monde et de nous-mêmes
Des cœurs d'hommes nouveaux dans le vieil univers»*

(Verhaeren. La multiple splendeur)¹⁵.

Это возрождение оптимизма, происходит ли оно на религиозной или на позитивной основе, проявляется во всех областях нашей духовной культуры. В области философской наиболее ярким симптомом этой тенденции является *философия Бергсона*, далекая и от кантианского релятивизма и от агностицизма, этих типичных проявлений пессимизма познания.

В области искусства возрождение оптимизма станет особенно ясным, если мы проследим круг, который прошли в своем развитии от крайнего пессимизма к последнему оптимизму такие писатели как Верхарн и Метерлинк (в своей последней книге «О Смерти»). Этот оптимизм является эмоциональным фоном всех новых течений и школ после символизма: во Франции «футуризма», «унанимизма» и «пароксизма», в России акмеизма и футуризма.

Наряду с этими явлениями в области духовной жизни, мы наблюдаем необыкновенный расцвет технико-экономической энергии. Уже на обоих полюсах развивается победное знамя человечества, а над снеговыми вершинами и безлюдными пустынями проносятся легкие птицы-аэропланы.

Самый темп жизни сделался лихорадочно-ускоренным. Стоит только мысленно перенестись в один из тех городов-спрутов, где сосредоточиваются все нити современной экономической и духовной жизни человечества, где среди борьбы социальных групп под неумолчный стук чудовищ механики выковывается новая греза человечества, и мы ясно почувствуем, как изменился облик современной культуры. Ведь вся современная культура представляет огромный город – Лондон, Нью-Йорк, Гамбург, где трубы возвышаются повыше соборов, где жизнь несется ускоренным темпом, где бешено мчатся автомобили, из-под земли раздается гул подземных поездов метро.

Если бывают эпохи, когда искусство идет впереди жизни, художественно преломляя все ее формы, освещая ее новые пути, если, наоборот, бывают времена, когда искусство удаляется от жизни в башню из слоновой кости, то в настоящий момент жизнь идет впереди искусства и начинает казаться, что художественные формы не в состоянии отразить новый ритм жизни, преломить сквозь свою призму всю нашу усложненность, наши надрывы и жажду духовной цельности. И вот уже рождается призыв разбить старые скрижали и на современный Парнас привесить надпись: «сдается в наем». В такую эпоху анархии художественных форм многие предпочитают плыть по течению, не оглядываясь куда их несет быстрый поток, и предоставляя истории и будущему приводить в порядок современный хаос.

¹⁵ «Пьяные миром и собой, мы несём в старую вселенную сердца новых людей». (Верхарн. Многоцветное сияние).

Но этот поверхностный культ мгновенья, эта покорность перед силой истории, перед роком не может удовлетворить всякого, кто сам хочет определять свой путь, а не быть во власти играющего случая.

Современная душа жаждет внести новый порядок в хаос современной культуры. Если пережитое нами время было эпохой разрушения данностей, то теперь начинается эпоха *восстановления ценностей*, и этому должна служить современная критика. И прежде всего критика должна отказаться от поверхностного импрессионизма, который рассматривает художественное произведение как самоцель, как *causa sui*¹⁶, вне общих культурных перспектив. Истинная критика должна на минуту остановить пестрый кинематограф современности и силой творческой мысли возвыситься над мелким хаосом культуры, над мышью беготней жизни, чтобы отделить существенное и важное от мелкого и преходящего.

Таким образом, задача критики – отделить пережитки прошлого от новых форм. Но этим чисто эстетическим анализом роль ее не исчерпывается. Другая задача критики – определить ценность известных эстетических форм на основании художественно-культурного идеала. Такая оценка последних течений в искусстве особенно важна для русского искусства теперь, когда последние слова или даже крики западного искусства переносятся на русскую почву, и дают причудливые и странные плоды.

Итак, задача настоящего вступительного очерка – определить тот морально-культурный фон, на котором развивается новое искусство.

Во время моего пребывания в Париже, на выборах Короля Поэтов, Поля Фора¹⁷, я имел случай ознакомиться с главнейшими устремлениями французского искусства после символизма. И прежде всего меня поразило то же явление, что и в русском искусстве: отсутствие всякого объединяющего лозунга или школы. От бесконечно сменяющихся маленьких школ, от всех этих новых группировок и манифестов получается впечатление движения ошупью. Символизм был последней крупной художественной школой, обладавшей цельным мировоззрением, теперь нет школы, которая могла бы объединить часто очень близкие и родственные устремления отдельных художников школ и культурных течений современности. Но если при таком моментальном снимке наше художественное сегодня кажется тождественным в России и на Западе, то культурный фон нового искусства у нас и на Западе диаметрально противоположен. На Западе за внешним распадом чувствуется какая-то напряженная работа, которая сделается понятнее, если мы примем во внимание морально-культурный перелом в мировоззрении французской интеллигенции. Недавно появившаяся книга Агатона¹⁸

¹⁶ Причина себя (лат.).

¹⁷ Поль Фор (фр. Paul Fort, 1872–1960) – французский поэт, реформатор литературы, представитель символизма.

¹⁸ Псевдоним, под которым скрылись два молодых универсанта, один из которых сын проф. Тарда. – примеч. автора.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.