

**100 АРТ-  
МАНИФЕСТОВ**  
ОТ ФУТУРИСТОВ  
ДО СТАКИСТОВ

Автор-составитель Алекс Данчев

Мартин Форд

**100 арт-манифестов: от  
футуристов до стакистов**

«Альпина Диджитал»

2011

## **Форд М.**

100 арт-манифестов: от футуристов до стакистов / М. Форд —  
«Альпина Диджитал», 2011

ISBN 978-5-00-139781-6

В этой уникальной книге представлены 100 манифестов, написанные за последние 100 лет выдающимися представителями самых разных областей – от архитектуры и поэзии до моды и кулинарии. Их идеалы представлены такими течениями в искусстве и политическими движениями, как футуризм, дадаизм, сюрреализм, феминизм, коммунизм, деструктивизм, вортицизм, стридентизм, каннибализм и стакизм. Редактор-составитель сборника, профессор Алекс Данчев, сопровождает каждый манифест исторической справкой об авторе и его эпохе. Вот лишь немногие из имен: Кандинский, Маяковский, Родченко, Ле Корбюзье, Дали, Вертов, Мураками, Гилберт и Джордж, Маринетти, Аполлинер, Бретон, Троцкий, Ги Дебор и Рем Колхас. Их манифесты несут порой мудрость, порой неожиданные откровения, а порой эпатаж; некоторые могут показаться странными и даже вызывающими – выбор у читателя богатый и увлекательный.

ISBN 978-5-00-139781-6

© Форд М., 2011  
© Альпина Диджитал, 2011

# Содержание

Предисловие	11
М1	19
М2	24
М3	27
М4	30
М5	34
М6	36
М7	38
Конец ознакомительного фрагмента.	41

# Мартин Форд

## 100 арт-манифестов: от футуристов до стакистов

Переводчик *Анна Попова*

Редактор *Катарина Лопаткина*

Издатель *П. Подкосов*

Руководитель проекта *А. Казакова*

Ассистент редакции *М. Короченская*

Корректоры *Е. Барановская, Н. Витько*

Компьютерная верстка *А. Ларионов*

Художественное оформление и макет *Ю. Буга*

© Delia Danchev, 2011

© Издание на русском языке, перевод, оформление. ООО «Альпина нон-фикшн», 2022

*Все права защищены. Данная электронная книга предназначена исключительно для частного использования в личных (некоммерческих) целях. Электронная книга, ее части, фрагменты и элементы, включая текст, изображения и иное, не подлежат копированию и любому другому использованию без разрешения правообладателя. В частности, запрещено такое использование, в результате которого электронная книга, ее часть, фрагмент или элемент станут доступными ограниченному или неопределенному кругу лиц, в том числе посредством сети интернет, независимо от того, будет предоставляться доступ за плату или безвозмездно.*

*Копирование, воспроизведение и иное использование электронной книги, ее частей, фрагментов и элементов, выходящее за пределы частного использования в личных (некоммерческих) целях, без согласия правообладателя является незаконным и влечет уголовную, административную и гражданскую ответственность.*

\* \* \*

# 100 АРТ- МАНИФЕСТОВ ОТ ФУТУРИСТОВ ДО СТАКИСТОВ

**Автор-составитель Алекс Данчев**

*Перевод с английского*

## Рекомендуем книги по теме



**На музыке: Наука о человеческой одержимости звуком**  
**Дэниел Левитин**



Тени в западном искусстве  
Эрнст Гомбрих



[В поисках минимализма: Стремление к меньшему в живописи, архитектуре и музыке](#)

**Кайл Чайка**



**Между Христом и Антихристом: «Поклонение волхвов» Иеронима Босха**  
**Михаил Майзульс**

*Посвящается Ди*

## Предисловие

### *Манифест жил, манифест жив, манифест будет жить*

*Против меня должны писать манифесты, хоть я и не принц,  
Сэмюэл Ричардсон. Кларисса (1811)*

*Георг Вильгельм следовал своему старому плану: мир любой  
ценой... и, кроме жалоб, петиций и манифестаций, решительно ничем не  
занимался.  
Томас Карлейль. Фридрих Великий (1872)*

МАНИФЕСТЫ  
МАНИФЕСТ  
МАНИФЕС  
МАНИФЕ  
МАНИФ  
МАНИ  
МАН  
МА  
М

*Висенте Уидобро. Манифест МАНИФЕСТОВ (1925)*

«Примерно в декабре 1910 года, – как писала Вирджиния Вульф, – человеческий характер изменился»<sup>1</sup>. Миром стал править модернизм. Рождение манифестов можно проследить до более точной даты. Примерно 20 февраля 1909 года, когда «Основание и манифест футуризма» (M1 в этой книге) напечатали на первой странице *Le Figaro*, манифесты стали серьезным делом. Этот знаменитый документ положил начало не только новому движению, но и фактически целому новому жанру, эдакой артистической авантюре.

Когда-то давно манифест был прерогативой королей и принцев. В XVII столетии его перехватил «Бедный угнетенный люд Англии», известный также как диггеры или левеллеры, – радикальные диссиденты своего времени. В 1848 году Карл Маркс и Фридрих Энгельс написали свой «Манифест Коммунистической партии» – протоманифест современности, «архетип модернистских манифестов и движений грядущего столетия»<sup>2</sup>. «Манифест Коммунистической партии» был прежде всего политическим – это призыв к оружию под знаменем революции. В этом и был весь смысл. Отсюда знаменитая речь:

Коммунисты считают презренным делом скрывать свои взгляды и намерения. Они открыто заявляют, что их цели могут быть достигнуты лишь путем насильственного ниспровержения всего существующего общественного строя. Пусть господствующие классы содрогаются перед Коммунистической Революцией. Пролетариям нечего в ней терять, кроме своих цепей. Приобретут же они весь мир.

**ПРОЛЕТАРИИ ВСЕХ СТРАН, СОЕДИНЯЙТЕСЬ!**<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> См.: Стански П. Примерно в декабре 1910 года (On Or About December 1910). Кембридж, Массачусетс: Издательство Гарвардского университета, 1996, цитата из «Господина Беннетта и госпожи Браун» (1924).

<sup>2</sup> Маркс К., Энгельс Ф. Манифест Коммунистической партии / Пер. С. Мура (Communist Manifesto, 1888). Лондон: Penguin, 2002; Берман М. Всё твердое растворяется в воздухе (All That Is Solid Melts Into Air). Лондон: Verso, 1983. С. 89.

<sup>3</sup> «Манифест Коммунистической партии» (Communist Manifesto, с. 258).

Однако сам Маркс всерьез интересовался «поэзией революции» – формами и формулами, в которых она могла бы выступать, – настолько, что риторическая стратегия «*Манифеста Коммунистической партии*» не уступает в нем политическому анализу<sup>4</sup>. Как подчеркивает Маршалл Берман, «*Манифест* отличается силой воображения, выразительностью и осознанием блестящих и ужасающих возможностей, наполнивших современную жизнь. Помимо прочих своих функций, это еще и первое великое произведение модернистского искусства»<sup>5</sup>. Любопытно, что Бертольд Брехт хотел переложить *Манифест* на стихи в гекзаметре, а Сергей Эйзенштейн – экранизировать «*Капитал*». Оригинальный *Манифест*, похоже, адаптации не потерпит, однако преамбула – уже своего рода поэма в прозе, а драматическое вступление звучит поистине театрально: «Призрак бродит по Европе – призрак коммунизма. Все силы старой Европы объединились для священной травли этого призрака: папа и царь, Меттерних и Гизо, французские радикалы и немецкие полицейские»<sup>6</sup>. В нем много пророческого и много футуристического; в 1848 году призрак коммунизма гораздо ярче проявлялся на страницах *Манифеста*, чем в европейских канцеляриях. Его время еще придет. Поэзия революции незабываема.

Беспрестанные перевороты в производстве, непрерывное потрясение всех общественных отношений, вечная неуверенность и движение отличают буржуазную эпоху от всех других. Все застывшие, покрывшиеся ржавчиной отношения, вместе с сопутствующими им, веками освященными представлениями и воззрениями, разрушаются, все возникающие вновь оказываются устарелыми, прежде чем успевают окостенеть. Всё сословное и застойное исчезает, всё священное оскверняется, и люди приходят наконец к необходимости взглянуть трезвыми глазами на свое жизненное положение и свои взаимные отношения<sup>7</sup>.

Эти стратегии – сами эти фразы – будут снова и снова звучать в манифестах художников двадцатого столетия. «Трудящиеся сознания, соединяйтесь!» – вторит коммунистам автор Манифеста футуризма. Художникам жизнь сознания представляется ошеломительной и полной наслаждений. Спустя сто лет после того, как слова Маркса вышли в переводе на английский, архитектор Леbbeус Вудс, увлеченный экспериментатор, написал собственную поэму-манифест (M90):

Я объявляю войну всем иконам и завершенностям, всем историям, которые могли бы заковать меня в моей же лжи, в моих собственных жалких страхах.

Мне известны лишь мгновения, и жизни, пролетающие как мгновения, и формы, которые возникают с бесконечной силой, а затем «тают в воздухе».

Я архитектор, строитель миров, сенсуалист, поклоняющийся плоти, мелодии, силуэту на фоне темнеющего неба. Я не знаю, как тебя зовут. И ты не можешь знать моего имени.

А завтра мы вместе будем строить город.

<sup>4</sup> «Поэзия революции», идея, заимствованная из «Восемнадцатого брюмера Луи Бонапарта» (1852), – основная концепция пронизательного исследования Мартина Пучнера «Поэзия революции. Маркс, манифесты и авангарды» (Poetry of the Revolution: Marx, Manifestos, and the AvantGardes; Принстон: Издательство Принстонского университета, 2006). Поэтические качества коммунистического Манифеста также исследуются в классической работе Марджори Перлофф «Футуристический момент. Авангард, предвоенное общество и язык разрыва с прошлым» (The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant-Guerre, and the Language of Rupture, 1986; Чикаго: Издательство Чикагского университета, 2003).

<sup>5</sup> Берман М. «Всё твердое растворяется в воздухе» (All That Is Solid Melts Into Air, с. 102).

<sup>6</sup> «Манифест Коммунистической партии» (Communist Manifesto, с. 218).

<sup>7</sup> «Манифест Коммунистической партии» (Communist Manifesto, с. 223).

Любой, кто создавал свой манифест вслед за Марксом, ощущал присутствие его призрака рядом с собой.

Манифестировать – значит исполнять. Футуристов можно назвать оригинальными исполнителями. В печати, на сцене и когда они разбрасывали листовки с крыши ближайшего высотного здания – их заявления соответствовали их принципам. Основание футуризма – громогласное представление. Одним из его самых пронизательных наблюдателей был Лев Троцкий, организатор русской революции. Троцкого отличали блестящий ум и острое перо. «Футуризм начал с протеста, – писал он позднее, – против искусства мелкотравчатых реалистических приживальщиков быта»<sup>8</sup>. Предисловие к манифесту футуристов не разочаровывает:

Из Италии мы швыряем миру свой чрезвычайно жестокий провокационный манифест, которым сегодня мы основали футуризм, потому что хотим освободить свою страну от смердящей язвы профессоров, археологов, экскурсоводов и антикваров.

Слишком долго Италия была барахолкой. Мы хотим освободить страну от бесконечных музеев, покрывающих ее поверхность, словно кладбища. Музеи, кладбища!.. Ведь это одно и то же – жуткий избыток покойников, которых никто не помнит.

Манифест футуризма написан не менее высокопарно. Его автор – Филиппо Томмазо Маринетти (1876–1944), философ, писатель, драматург, поэт, пропагандист и сам себе публицист, Наполеон еще не сформированных легионов футуристов, Троцкий так и не состоявшегося их восстания. Его принципы – маринад из самого Маринетти и всего, что на него повлияло, как поэзии, так и политики, как осознанной, так и не признанной, в том числе «Песни о себе» Уолта Уитмена и «Я обвиняю» Эмиля Золя, концепция жизненной силы Анри Бергсона и «Размышления о насилии» Жоржа Сореля, поэтические эксперименты Стефана Малларме и философское иконоборчество Фридриха Ницше<sup>9</sup>. Ницше, в частности, служил ему источником вдохновения даже не столько драматичностью прозы, сколько пророческим характером мысли. Ницше одновременно тревожен и беспощаден. От одних только названий его работ по спине бежит холодок – «По ту сторону добра и зла» (1886), с подзаголовком «Прелюдия к философии будущего». Маринетти, который заимствовал с такой легкостью и при этом оставался настоящим оригиналом, похоже, свободно интерпретировал определенные пассажи в других своих работах. «В желании уничтожить, менять, создавать нечто новое, вероятно, находит выражение изобильная сила, во чреве которой зреет будущее»<sup>10</sup>. Ницше и остальные словно закупорены в сосуде футуристского манифеста:

1. Мы намерены воспеть любовь к опасности, пользу энергии и безрассудства в повседневной жизни.

2. Мужество, отвага и бунт станут основными элементами нашей поэзии.

3. До сих пор литература превозносила созерцательную тишину, упоение и грезы. Мы намерены восславить агрессивную деятельность, беспокойное бодрствование, жизнь за двоих, пощечину и удар кулаком.

---

<sup>8</sup> Троцкий Л. Литература и революция / Пер. Р. Струнски (Literature and Revolution, 1925). Чикаго: Haymarket, 2005. С. 120–121.

<sup>9</sup> Маринетти погрузился в творчество Малларме, которого и цитировал, и поносил (порой на одном дыхании) в своих работах. Особенно ему нравились строки из «Окон»: «Что рвется изнутри к возвышенному краю, // Как лучезарный нимб, зажженный Красотой» (пер. Вадима Алексеева), которые так и или иначе отразились как минимум в двух манифестах, см.: Маринетти Ф. Критические труды / Пер. Д. Томпсона (Critical Writings). Нью-Йорк: Farrar, Straus & Giroux, 2008. С. 43, 142. Возможно, влияние Малларме еще важнее там, где его не цитируют или не признают. См., например, «Будущий феномен», наводящий на размышления текст из знаменитого сборника «Отступления» (1896). См.: Малларме Ст. Сборник стихотворений / Пер. Г. Уэйнфилда (Collected Poems). Беркли: Издательство Калифорнийского университета, 1994.

<sup>10</sup> Маринетти Ф. «Критические труды» (Critical Writings, с. 428), цитата из «Веселой науки» (The Gay Science, 1882).

4. Мы верим, что новая красота – красота скорости – еще больше обогатила этот удивительный мир. Гоночный автомобиль, капот которого обвивают выхлопные трубы, словно змеи с электризирующим дыханием... ревушая машина, мчащаяся со скоростью пулеметной очереди, прекраснее, чем Крылатая Ника Самофракийская.

5. Мы хотим воспеть человека за рулевым колесом, плавное вращение которого пересекает Землю, несущуюся с головокружительной скоростью по ипподрому своей орбиты.

Поэту придется делать все, что в его силах, – страстно, пламенно, великодушно, – чтобы усилить безумный пыл первобытных стихий.

И многое, многое другое, а в конце: «Забравшись на самую крышу мира, мы снова бросаем вызов звездам!»

Сейчас нам известно, что кампания Маринетти была спланированной: манифест футуризма сначала опробовали в Италии, и только потом он появился в *Le Figaro*<sup>11</sup>. Его подстрекательская риторика не спонтанна, а тщательно отрепетирована. Не менее хитроумным оказалось заявление редакции газеты, предварявшее манифест:

Господин Маринетти, молодой итальянский и французский поэт, чей выдающийся и пламенный талант прославился во всех латинских странах благодаря его дерзким проявлениям и собравший вокруг себя множество восторженных последователей, только что основал школу «футуризма», теории которой превосходят по смелости все прошлые и нынешние школы. Сегодня *Le Figaro*... представляет вниманию читателей манифест футуризма. Стоит ли говорить, что мы возлагаем на автора полную ответственность за его исключительно смелые идеи и подчас неоправданную экстравагантность в отношении вещей, в высшей степени серьезных, которые, к счастью, снискали повсеместное уважение? Однако мы сочли интересной возможность впервые опубликовать этот манифест, как бы к нему ни отнеслись читатели<sup>12</sup>.

Футуристическое учение (или проповедь) почти всегда адресовано необращенным. «Футуризм, который проповедует Маринетти, в значительной степени является современным импрессионизмом, – возражал Уиндем Льюис. – Сюда же можно отнести его автомобилизм и ницшеанские фортели»<sup>13</sup>. Однако стареющий Уиндем Льюис не шел в ногу со временем. Манифест стал сенсацией. С поразительной скоростью французский текст превратился в листовку, и этими листовками оказалась усеяна вся Европа. Выдержки из манифеста замелькали в газетах и журналах по всему миру. Так начался футуризм. Так начался и талантливый господин Маринетти. Казалось, манифест художников в одночасье достиг совершеннолетия. Его расцвет длился еще двадцать лет.

По Маринетти, секрет успеха манифеста кроется в его жестокости и точности («*l'accusation précise, l'insulte bien définie*»), к которым мы бы еще добавили помпезность и остроумие<sup>14</sup>. Такова модель Маринетти, воплотившаяся в скандальном параграфе номер 9 и провокационном, почти незаконном заключительном росчерке: «Мы хотим прославить войну – единственный очиститель мира – милитаризм, патриотизм, разрушительный акт либертарианства, прекрасные идеи, за которые стоит умереть, и презрение к женщинам».

---

<sup>11</sup> См.: Листа Дж. Происхождение и анализ «Манифеста футуризма» Маринетти, 1908–1909 гг. (пер. Д. Каца), в книге: Футуризм / Под ред. Д. Оттингера. Лондон: Тейт, 2009. С. 78–83.

<sup>12</sup> См.: Перлофф М. Футуристический момент (The Futurist Moment, с. 82).

<sup>13</sup> Льюис У. Мелодрама современности (BLAST № 1, 1914). Санта-Барбара: Black Sparrow, 1981. С. 143. См. М17 ниже.

<sup>14</sup> Маринетти бельгийскому художнику Анри Маассену, ок. 1909–1910 гг., цит. по: Перлофф М. Футуристический момент (Futurist Moment, с. 81–82). Толкование Перлофф считается образцовым. См. также: Пучнер М. Поэзия революции (Poetry of the Revolution, с. 5).

Интересно отметить, что у Маринетти было четкое представление о том, что здесь уместно, а что нет. Искусство написания манифестов, как он сам выразился, требует определенной строгости, воодушевления (или, быть может, наглости), а также чувства стиля, или формы, как и в произведении искусства. Несколько лет спустя Джино Северини, один из немногих основателей движения футуристов, который держался от них немного в стороне, послал Маринетти рукопись идеи манифеста. С наполеоновской самоуверенностью тот ответил:

Я с большим вниманием прочитал вашу рукопись, в которой содержатся чрезвычайно интересные вещи. Но должен сказать вам, что в ней нет ничего от *манифеста*.

Прежде всего название [«Живопись света, глубины и динамизма»] абсолютно неподходяще, поскольку оно слишком общее, слишком производное от названий других манифестов. Во-вторых, нужно убрать ту часть, где вы повторяете мысль о *merde* и *rose* Аполлинера, что в высшей степени противоречит нашему пониманию манифеста, так как восхваляет одного конкретного художника, повторяя его собственные похвалы и оскорбления. Более того... нельзя повторять то, что я уже сказал в «*Футуризме*» [манифесте футуризма] и где бы то ни было еще, о чувствительности футуристов. Остальной материал очень хорош и важен, однако, если опубликовать его в таком виде, он составит превосходную статью, но еще не манифест. Поэтому я советую вам поработать над ним еще и переформулировать, убрать то, что я уже назвал, усилить и ужесточить его, добавить новую часть в форме *манифеста*, а не статьи с обозрением футуристической живописи...

Думаю, что смогу убедить вас как своим знанием искусства создания манифестов, которым обладаю, так и своим желанием пролить *весь свет*, а не *полусвет* на ваш собственный футуристический гений<sup>15</sup>.

«*Merde* и *rose* Аполлинера» – отсылка к манифесту, составленному этой удивительной личностью, «Футуристская антитрадиция» (M11), который, как и требовал Маринетти, был отредактирован – и провозглашен – в соответствии со строгими принципами Маринетти. Самого Аполлинера эта политика, похоже, тоже не обошла. «Футуристская антитрадиция» демонстрирует ряд особенностей, характерных для всего жанра. Модель Маринетти стала своего рода шаблоном. *Остроты* и выходки Маринетти находили отклик у художников еще целое столетие. Скандальный комментарий композитора Карлхайнца Штокхаузена в связи с разрушением башен-близнецов в Нью-Йорке 11 сентября 2001 года, назвавшего это событие величайшим произведением искусства, какое только можно представить во всем мироздании, – это чистый Маринетти. Тристан Тцара, капо дадаизма, и Андре Бретон, папа сюрреализма, сознательно пошли по его стопам. Главкомандующий каждым художественным движением – это мини-Маринетти.

Каким бы новым ни казался (и ни провозгласил сам себя) манифест Аполлинера, на самом деле он является производным от других манифестов, несмотря на строгие каноны Маринетти. Манифест художников – вороватое преследование с каннибальскими наклонностями. (Это наводит на мысли о манифестах каннибализма – см. M35 и M53.) Другими словами, это форма, в высшей степени осознающая и ссылающаяся на саму себя. Искусство написания манифестов – в каком-то смысле искусство апроприации. Если плохой поэт заимствует,

---

<sup>15</sup> Перлофф М. Футуристический момент (Futurist Moment, с. 81), датируется 1913 г. Ср.: Северини Дж. Жизнь художника / Пер. Дж. Франчина (The Life of a Painter, 1983). Принстон: Издательство Принстонского университета, 1995. С. 138–139. Здесь тональность повествования благосклоннее к автору.

а хороший поэт крадет, как сказал Томас Элиот, то художники-манифесторы и в самом деле хорошие поэты.

Кроме того, манифест поляризует, или, выражаясь более тонко, проводит черту, отделяющую движение от всех остальных. Движения художников и манифесты художников обычно определяют себя через то, *против* чего они выступают. С интеллектуальной точки зрения это не представляет проблемы: нетрудно определить, против чего ты выступаешь, – как правило, против своих соперников или предшественников. В этом отношении футуристы необычны одной только широтой своего осуждения: они выступали против прошлого. Однако определить, *за что* художники выступают, гораздо сложнее. Многие манифесты разрешают эту сложность непродуманной двойственностью или чередой оскорблений, когда в одних швыряют камни, а в других – букеты. В манифесте Аполлинера можно найти экстравагантный пример, возможно, пародию, где он швыряет *merde* в Монтеня, Вагнера, Бетховена, Эдгара По, Уитмена и Бодлера в числе прочих, а *rose* – в длинный список известных и не столь известных людей, начиная с Маринетти, Пикассо, Боччони и самого Аполлинера. Вортицистский вариант той же процедуры Уиндем Льюис воспел в самом названии созданного им журнала *BLAST* (M17), где в футуристической манере призывает *взорвать* одно («Францию, поток галльских сентиментальностей, сенсационность, суетливость...») и *благословить* другое («холодных, великодушных, утонченных, неуклюжих, причудливых, глупых англичан...»).

Манифесты художников сильны своим протестом. «Да здравствует –!» и «Долой –!» – два самых знакомых тропа. В таком настроении они одновременно энергичны и сдержанны. Однако другие особенности манифеста и в самом деле сложны. Мятеж футуристов, по сути, был подавлен, однако он привел и к движению вперед: «словам-на-свободе», по выражению Маринетти, и «типографской революции», нацеленной на разрыв «гармонии страницы». Футуристы выступали не только против прямых углов, но и против прилагательных. «Слова-на-свободе» привели к освобождению орфографии, позволили отказаться от старых правил правописания и синтаксиса, весело переключаться с одного шрифта на другой, повторять буквы столько, сколько угодно, – «красный, кр-р-раснейший кр-р-расный, который кр-р-ричит» – и целыми днями играть в слова в грамматическом Эдемском саду. Не случайно манифесты футуристов напоминают модернистские стихи. Витает в манифесте Аполлинера призрак его знаменитых «каллиграмм», или слов-картин, или нет, но он очень на них похож и составлен примерно в то же время<sup>16</sup>.

Игра слов – не единственная игра в манифестах. Манифесты некоторых художников до ужаса серьезны. Другие – не очень. Цитируем живые скульптуры Гилберта и Джорджа (M80), «Господь по-прежнему плотничает, так что не покидайте свою лавочку надолго». Одни колеблются между подстрекательством и шутовством; другие звучат чудно; у третьих и вовсе какая-то тарабарщина. Художник как автор полон сюрпризов. Так, живописцев нередко считают глупыми или бессмысленными, и уж совершенно точно – невнятными, неспособными или не желающими объясняться. На самом же деле многие художники – талантливые писатели и – только произносите это шепотом – пронизательные мыслители. Барнетт Ньюман – отличный пример (см. M64). «К художнику обращаются, – остроумно подметил он, – не как к оригинальному мыслителю в его собственной среде, а скорее как к инстинктивному, интуитивному исполнителю, который, в значительной степени не осознавая, что он делает, при помощи магии своей техники раскрывает тайны и “выражает” те истины, которые, по мнению профессионалов, они понимают лучше него самого»<sup>17</sup>. Художники, тексты которых мы представим

<sup>16</sup> См.: Аполлинер Г. Каллиграммы / Пер. Э. Х. Грит (Calligrammes). Беркли: Издательство Калифорнийского университета, 1980. Например, «Письмо-океан» (Ocean-Letter, 1914. С. 58–65). Манифест вышел раньше, чем этот конкретный образец, однако первые каллиграммы были написаны еще на рубеже 1912–1913 годов, за несколько месяцев до выхода «Футуристской антитрадиции».

<sup>17</sup> Барнетт Ньюман, неопубликованный обзор Томаса Хесса, «Абстрактная живопись» (Abstract Painting, 1951), в книге:

здесь, опровергают это снисходительное утверждение. Написание манифестов увлекает мыслителя-практика; и в этой сфере понятие мыслителя-исполнителя ни в коем случае не противоречно. В конце концов, искусство и мысль нельзя считать понятиями несовместимыми.

Однако не следует ожидать, что мысль идет по прямой. Манифесты художников полны причуд и слабостей. Чарльз Дженкс предложил любопытную типологию или тропологию «вулкана и скрижали», которая, возможно, лишает их радостного блеска, но при этом замечательно отражает глубокие чувства и околобиблейские предписания, которых в них проявляются<sup>18</sup>. Несмотря на клоунату, многие манифесторы по-настоящему увлечены. Как и лицо «другого» в философии Эммануэля Левинаса, манифест – это требование. Он чего-то от нас требует, причем требует незамедлительно. Возможно, это что-то – не более чем наше внимание – все наше внимание, а возможно – наша приверженность определенному мировоззрению и, скорее всего, определенной программе. Программа и мировоззрение часто носят политический характер, причем в высшей степени политический. Пожалуй, самая поразительная особенность манифестов художников – это частота, с которой они опережают искусство, отражая при этом самую жизнь.

Неизбежной темой манифестов первой половины XX века стала *революция*: она служила им подтекстом, а иногда и предлогом. Манифесты футуристов бредили «разноцветными полифоническими приливами революции».

В заключении своей важной книги «К архитектуре» (M45) Ле Корбюзье ставит вопрос – «архитектура или революция» – и озвучивает ответ (или мольбу): «Революции можно избежать». Другие же чувствовали себя иначе. В 1919 году Рауль Хаусман и Иоганнес Баадер своим манифестом (см. M29) «основали» республику Дада, велели мэру Берлина передать казну и приказали городским служащим подчиняться лишь приказам авторов. К сожалению, республика Дада оказалась мертворожденной. Тем не менее поиски продолжались. В 1938 году Бретон и Троицкий завершили свой манифест «К свободному революционному искусству» (M59) громким заявлением:

Наши цели:

Независимость искусства – за революцию.

Революция – за полное освобождение искусства!

В 1960-х годах ситуационисты выразили аналогичное стремление довольно чопорно (см. M70).

Увлеченность революцией можно было бы назвать *manifesto obbligato*. Она волнует художников и даже возвышает, однако часто обнажает их сущность. Сам Троицкий опубликовал разгромную критическую статью об ограниченности художника в сфере «морально-бытового восстания». Свою критику он направил на беспомощных футуристов и их непродуманные идеи, их политическое позерство и художественные недостатки. Это было ужасное предупреждение.

Связь эстетического «восстания» с морально-бытовым дана непосредственно: и то и другое целиком и полностью входят в жизненный опыт активной, молодой, еще не прирученной части интеллигенции, левой творческой богемы. Возмущение против ограниченности и пошлости быта и – новый художественный стиль как средство дать этому возмущению выход и тем самым... ликвидировать его. В разных комбинациях, на разной исторической основе мы не раз наблюдали образование нового

---

*Избранные работы и интервью* (Selected Writings and Interviews). Беркли: Издательство Калифорнийского университета, 1990. С. 121–122.

<sup>18</sup> Теории и манифесты современной архитектуры / Под ред. Ч. Дженкса и К. Кропфа (Theories and Manifestoes of Contemporary Architecture). Чичестер: Wiley, 2006. С. 2–11.

стиля (малого) из очередного интеллигентского возмущения. Тем дело и кончалось. Но на сей раз пролетарская революция подхватила футуризм на известной стадии его самоопределения и толкнула дальше. Футуристы стали коммунистами. Тем самым они вступили на почву более глубоких вопросов и отношений, далеко выходящих за пределы старого их мирка и органически не проработанных их психикой. Оттого футуристы... художественно слабее всего в тех своих произведениях, где они законченнее всего как коммунисты... Отсюда нередко художественные, по существу, психологические провалы, ходульность, громыхание над пустотой<sup>19</sup>.

Революция или нет, но художники беспрестанно писали манифесты. В манифесторе есть что-то от неисправимого оптимиста. Писать манифест – значит воображать или видеть в галлюцинациях землю обетованную, где бы она ни находилась. Это в каком-то смысле утопический проект. И, конечно, это предприятие не для слабонервных. В этом смысле, пожалуй, манифест – как раз дело художника. Характерная позиция художника-манифестора – некая духовная стойкость, прямота и в то же время постоянная текучесть и гибкость. Художники стремятся проложить себе путь через сопротивление (в той или иной враждебной среде). Если не считать современных стакистов (см. М95), которые гордо обращаются к обратной стороне истории, футуристы и их последователи во всех смыслах стремятся вперед. Они делают ставку на прогресс, каким они его видят. Их боевой клич – *вперед, к...* Моисеем модернизма для многих из этих художников стал Поль Сезанн, который умер как раз в тот момент, когда манифест только задумывался. Сезанн знал, что работа художника никогда не бывает окончена. Равно как и манифест.

Таким образом, помимо препирательств художников друг с другом, в манифестах раскрывается более широкое видение, присущее многим движениям, которые заявят о себе на страницах этой книги. Диалог в необыкновенном романе Роберто Боланьо «*Дикие детективы*» (The Savage Detectives) дает некоторое представление об этом видении и самих движениях:

Ты стридентист, телом и душой. Говорю, ты поможешь нам построить Стридентополис, Сезария. А потом она улыбнулась, как будто я рассказывал ей хорошую шутку, которую она уже знала, и добавила, что она-то, во всяком случае, всегда была интуитивной реалисткой, а не стридентисткой. Так ведь и я тоже, сказал, или, точнее, воскликнул я, мы, мексиканцы, все больше интуитивные реалисты, нежели стридентисты, но какое это имеет значение? Стридентизм и интуитивный реализм – всего лишь две маски, и обе ведут нас туда, куда мы и правда хотим попасть. И куда же это? – спросила она. В современность, Сезария, – ответил я, – в проклятую современность<sup>20</sup>.

Манифест художников – это пропуск в современность. В проклятую современность. А затем и в постсовременность. В бедную, обманутую постсовременность. И за ее пределы.

---

<sup>19</sup> Троцкий Л. Литература и революция (Literature and Revolution, с. 126).

<sup>20</sup> Боланьо Р. Дикие детективы / Пер. на англ. Н. Виммер (The Savage Detectives, 1998). Лондон: Picador, 2007. С. 433. Если вам покажется, что стридентисты заходят слишком далеко, обратитесь к М40.

# М1

## Филиппо Маринетти

### *Основание и манифест футуризма (1909)*

Этот исторический документ ознаменовал рождение не только футуризма, но и самой идеи творческого манифеста художника. Он представлял собой и новый жанр, и в то же время переосмысление (или ремикс) политического первоисточника – «Манифеста Коммунистической партии» (1848), этого протоманифеста современности. Эффект «Манифеста футуризма» был немедленным и долгосрочным. Он развязал языки, взвинтил нервы и придал смелости подражателям всех наций и убеждений. Он вызвал целую лавину художественных манифестов – за следующие несколько лет одни только футуристы их выпустили пятьдесят штук, многие из которых были написаны или вдохновлены неустойчивым Маринетти. Манифест стал продолжением искусства – другими методами. В следующие двадцать лет войны авангардистов породили канонические манифесты классических движений – футуристов, дадаистов, сюрреалистов, их братьев, сестер и отступников, – и все они чем-то обязаны этому основополагающему тексту и главному образцу. Через сто лет после первой публикации манифест не теряет своей провокационности.

Обнародование было соответствующе импозантным – на первой полосе *Le Figaro* 20 февраля 1909 г. Сейчас нам известно, что сначала он широко разошелся по Италии, а затем начал захватывать мир. После появления в *Le Figaro* его уже было не остановить. В согласии с принципами футуризма французский текст был спешно отпечатан на листовках, и они наводнили Европу. Его перевели на английский, немецкий, испанский, русский, чешский и другие языки. Он появился в предисловии к «Бирюзовым лягушкам» [La Rannochie turchine] Энрико Кавакьоли и к «Международному исследованию верлибра» (Enquête internationale sur le vers libre, 1909). Окончательная редакция на итальянском вышла в футуристском журнале *Poesia* в феврале – марте 1909 г. в Милане. Вскоре сам Маринетти декламировал ее со сцены театра Альфьери в Турине, а затем и в других театрах других городов. Распространение манифеста также стало для последователей образцовым.

Филиппо Маринетти (1876–1944) – философ, писателя, драматурга, поэта, издателя и пропагандиста – можно назвать первым художником манифеста. Он не был живописцем, зато был выдающейся личностью. Пионеры дадаизма (следующего крупного течения) восхищались Аполлинером, Кандинским и Маринетти как «величайшими фигурами современного искусства». Тристан Тцара, капо дадаизма, и Андре Бретон, папа сюрреализма, сознательно пошли по его стопам (см. М28 и М50). Манифесторы и стратеги, художники и революционеры – все эти люди во многом были мини-Маринетти. Маринетти же во всех своих заимствованиях был по-настоящему оригинален. Он не только начал то, что с уверенностью можно назвать художественным движением. Как агитатор, организатор и прозелит он сыграл в истории европейского модернизма роль столь же важную, как Троцкий – в истории русской революции.

\* \* \*

Мы с друзьями не спали всю ночь, сидя под фонарями мечети, чьи усыпанные звездами ажурные медные купола напоминали наши души, раскаленные густым сиянием электрического сердца. Долгими часами мы водили свою вековую праздность взад и вперед по богато украшенным восточным коврам, спорили на самых удаленных границах логики и заполняли кипы бумаг своими иступленными текстами.

Безмерная гордость наполнила наши сердца, ибо в тот час мы почувствовали, что мы одни бдительны и непреклонны, как величественные маяки или стражи на передовой, встречающие лицом к лицу неприятеля – враждебные звезды, пристально наблюдающие за нами из своих небесных лагерей. Там были лишь мы – с кочегарами, неистово работавшими у адских топок гигантских лайнеров; лишь мы с черными призраками, несущимися сквозь раскаленное брюхо локомотива, мчащего с головокружительной скоростью; лишь мы со спотыкающимися пьяницами, лишь мы – неуверенно хлопая крыльями вдоль городских стен.

Вдруг мы вздрогнули от ужасающего грохота огромных двухэтажных трамваев, пронесшихся мимо, сверкающих разноцветными огнями, будто это деревни во время праздничных гуляний, которые река По, разыгравшись на разливе, встряхнула и вырвала с корнем, унося вниз к морю по водопадам и водоворотам в могучем потоке.

Потом тишина стала еще мрачнее. И все же, когда мы слушали нудные невнятные молитвы древнего канала и скрип костей полуразрушенных дворцов на скучном пространстве сырой лужайки, мы уловили внезапный рев разъяренных автомобилей прямо у себя под окнами.

«Вперед! Пойдемте! – сказал я. – Вперед, ребята, прочь отсюда! Все мифы и таинственные идеалы наконец позади. Мы вот-вот окажемся свидетелями рождения Кентавра и полета первых Ангелов!.. Нам придется потряхнуть ворота самой жизни, чтобы испытать на прочность их замки и петли!.. Уходим отсюда! Смотрите, вот самый первый земной рассвет! Ничто не сравнится с великолепием красного солнечного меча, впервые рассекшего нашу тысячелетнюю тьму!»

Мы подошли к трем фыркающим зверям и, полные любви и восхищения, коснулись их разгоряченной груди. Я вытянулся в своей машине, как труп в гробу, но немедленно ожил, лишь только руль, словно лезвие гильотины, вонзился мне в живот.

Яростный вихрь безумия выдернул нас из самих себя и расшвырял по дорогам, глубоким и стремительным, словно русла бурных потоков. Время от времени слабый свет, мерцающий за оконным стеклом, заставлял нас усомниться в расчетах наших так часто ошибавшихся глаз. Я крикнул: «Чутье и ничего, кроме чутья! Это все, что нужно зверю!»

И мы, словно молодые львы, погнались за Смертью с черной шкурой, испещренной бледными крестами, мчащейся по бескрайнему лиловому небу, живому и пульсирующему.

И не было у нас ни Прекрасной Дамы, чья безупречность возносилась бы к небесам, ни жестокосердной Королевы, которой мы могли бы преподнести свои бездыханные тела, скрученные в византийские кольца! У нас не было ничего, ради чего стоило бы умереть, кроме желания наконец избавиться от тяготившей нас отваги!

Но мы ускорились, давая раскаленными шинами рычащих сторожевых псов на порогах их домов, словно мятые воротнички горячим утюгом. Смерть, к тому времени уже укрощенная, едва касалась меня на каждом повороте, распахивая свои объятия, и иногда ложилась на пути, скрипя зубами и глядя на меня своим мягким нежным взглядом из каждой лужи на дороге.

«Отрнем мудрость как омерзительную скорлупу и бросимся, словно плоды, раскрасневшиеся от гордости, в огромные извивающиеся челюсти ветра!.. Станем же пищей Неведомого, не от отчаяния, но чтобы наполнить глубокие колодцы Абсурда до самых краев!»

Едва я это произнес, как резко развернул машину с безумной иррациональностью собаки, пытающейся укунить себя за хвост. Внезапно ко мне подъехала пара велосипедистов, показывая, что я на встречной, колеблясь передо мной, словно две разные линии движения мысли, обе убедительные и, несмотря на это, довольно противоречивые. Их глупая неуверенность встала у меня на пути... Какая нелепость! Какая досада!.. Я резко затормозил и, к своему отвращению, оторвавшись колесами от земли, полетел в канаву...

О матушка-канавка, заполненная мутной водой! Прекрасная канавка-мастерская! Как же я наслаждался твоей укрепляющей тиной, так сильно напоминавшей мне священную черноту

грудь моей суданской кормилицы... Когда я вытащил себя – весь словно мокрая, грязная, вонючая тряпка – из-под перевернутой машины, меня охватило волшебное ощущение, будто мое сердце пронзил раскаленный меч радости!

Рыбаки с удочками и несколько подагрических стариков-натуралистов уже столпились поглазеть на это удивительное зрелище. Они тщательно, терпеливо установили высокие подмости и разложили огромные железные сети, чтобы выловить мою машину, словно гигантскую акулу, выброшенную на берег. Медленно показался из воды остов машины, оставив на дне канавы тяжелый блеклый кузов и мягкую удобную обивку, словно они были чешуей.

Они решили, что она мертва, моя великолепная акула, но ласка оживила ее, и вот она восстала из мертвых, стремительно вращая своими мощными плавниками!

И вот так, с лицом, покрытым ремонтной грязью – изысканной смесью металлических хлопьев, обильного пота и нежно-голубой сажи, и руками в синяках и бинтах, но совершенно неустрашимый, я надиктовал наши главные устремления для всех людей Земли, которые по-настоящему живы:

## МАНИФЕСТ ФУТУРИСТОВ

1. Мы намерены воспеть любовь к опасности, пользу энергии и безрассудства в повседневной жизни.

2. Мужество, отвага и бунт станут основными элементами нашей поэзии.

3. До сих пор литература превозносила созерцательную тишину, упоение и грезы. Мы намерены восславить агрессивную деятельность, беспокойное бодрствование, жизнь за двоих, пощечину и удар кулаком.

4. Мы верим, что новая красота – красота скорости – еще больше обогатила этот удивительный мир. Гоночный автомобиль, капот которого обвивают выхлопные трубы, словно змеи с электризующим дыханием... ревушая машина, мчащаяся со скоростью пулеметной очереди, прекраснее, чем Крылатая Ника Самофракийская.

5. Мы хотим воспеть человека за рулевым колесом, плавное вращение которого пересекает Землю, несущуюся с головокружительной скоростью по ипподрому своей орбиты.

6. Поэту придется делать все, что в его силах, – страстно, пламенно, великодушно, – чтобы усилить безумный пыл первобытных стихий.

7. Нет другой красоты, кроме борьбы. Произведение искусства, лишённое агрессии, никогда не станет шедевром. Поэзию следует считать яростным нападением на силы неведомого с намерением заставить их пасть ниц к ногам человечества.

8. Мы стоим на самом отдаленном мысе веков!.. Зачем нам оглядываться назад, если всё, чего мы хотим, – проломить таинственные врата Невозможного? Время и Пространство почтили вчера. Теперь мы живем в царстве Абсолюта, ибо уже сотворили бесконечную вездесущую скорость.

9. Мы хотим прославить войну – единственный очиститель мира – милитаризм, патриотизм, разрушительный акт либертарианства, прекрасные идеи, за которые стоит умереть, и презрение к женщинам.

10. Мы хотим уничтожить музеи, библиотеки, академии любого рода и бороться с морализмом, феминизмом и всякого рода материалистической, своекорыстной трусостью.

11. Мы будем петь о великом множестве людей, пробужденных ото сна работой, удовольствием или бунтом; о многоцветных, многоголосых приливах революции в современных столицах; о пульсирующем ночном жаре арсеналов и верфей, пылающих неистовыми электрическими лунами; о железнодорожных станциях, жадно пожирающих дымящихся змей; о мастерских, свисающих с облаков на переплетенных дымовых нитях; о мостах, которые, словно гигантские гимнасты, скачут по рекам, сверкая на солнце, как лезвия ножей; о бес-

страшных паролодах, обнюхивающих горизонт; о широкогрудых паровозах, чавкающих колесами, будто огромные стальные кони, взнузданные трубами; и о проворном полете аэроплана, пропеллер которого трепещет, как флаг на ветру, и, кажется, аплодирует, как возбужденная толпа.

Из Италии мы швыряем миру свой чрезвычайно жестокий провокационный манифест, которым сегодня мы основали футуризм, потому что хотим освободить свою страну от смердящей язвы профессоров, археологов, экскурсоводов и антикваров.

Слишком долго Италия была барахолкой. Мы хотим освободить страну от бесконечных музеев, покрывающих ее поверхность, словно кладбища. Музеи, кладбища!.. Ведь это одно и то же – жуткий избыток покойников, которых никто не помнит. Музеи. Это же общественные ночлежки, где старые вещи спят вечным сном вповалку с другими отвратительными или безымянными вещами! Музеи – нелепые скотобойни для художников и скульпторов, яростно вонзающих друг в друга краски и линии на всех тех стенах, где они бьются за пространство.

Конечно, люди могут совершать туда паломничество раз в год, как и на кладбище в День поминовения всех усопших, – я на это согласен. И да, раз в год к ногам *«Джоконды»* (*«Моны Лизы»*) кладут венок из цветов – это я тоже допускаю! Но я не позволю нашим несчастьям, нашей хрупкой отваге и болезненным тревогам маршировать по этим музеям ежедневно. Зачем нам себя отравлять? Для чего нам гнить? Что еще можно найти в старой картине, кроме вымученных потуг художника, пытающегося сломать непреодолимые барьеры, мешающие ему в полную силу претворять свои творческие мечты?.. Восхищаться старой картиной – все равно что изливать свои самые чистые чувства в погребальную урну, вместо того чтобы направлять их вдаль и вширь в бурных вспышках творчества и действия.

Неужели вы и правда хотите растратить свои лучшие силы на это бесконечное тщетное почитание прошлого, из-за которого ощутите себя смертельно истощенным, униженным, растоптанным?

Не заблуждайтесь – я убежден, что каждый день ходить в музеи, библиотеки и академии (кладбища напрасных усилий, голгофы распятых грез, протоколы подавленных импульсов!..) столь же вредно для художника, как вредна чрезмерная забота родителей о молодых людях, упивающихся своим талантом и честолюбием. Для умирающих, калек, заключенных – пусть будет. Восхитительное прошлое может стать целебным бальзамом от их забот, потому что будущее для них – закрытая книга, но мы, молодые, сильные, полные жизни футуристы, не хотим иметь с прошлым ничего общего!

Так пусть же придут они, беззаботные пожарные с почерневшими пальцами! Вот они! Вот они!.. Идемте! Подожем библиотечные полки! Отведем каналы и затопим музеи!.. О, как приятно наблюдать, как эти достопочтенные старые полотна, размытые и разодранные, уплывают прочь!.. Хватайте кирки, топоры и молоты, разрушайте, безжалостно разрушайте все города, окутанные благоговением!

Старшим из нас тридцать: значит, у нас есть по крайней мере десять лет, чтобы выполнить свою задачу. Когда нам будет сорок, другие, более молодые и смелые мужчины, скорее всего, выбросят нас в мусорный бак, словно ненужные рукописи. И именно этого мы хотим!

Наши преемники восстанут против нас со всех концов света, танцуют в крылатых каденциях своих первых песен, размахивая крючковатыми хищными когтями, принюхиваясь, как собаки, у дверей наших академий к восхитительному запаху наших разлагающихся умов, годных уже лишь для библиотечных катакомб.

Но нас там уже не будет... В конце концов они найдут нас зимней ночью в скромном сарае, далеко за городом, под непрекращающимся дождем, барабанящим по крыше, и увидят, как мы тревожно жмемся друг к другу возле своих аэропланов, пытаясь согреть руки над неверным пламенем, которое дают сегодняшние книги, загоревшиеся от полета наших фантазий.

Они будут разглагольствовать и бесноваться, прыгая вокруг нас, задыхаясь от гнева и ярости, а затем – разочарованные нашей гордой, непоколебимой смелостью – они набросятся на нас, чтобы убить нас, движимые ненавистью, еще более неумолимой оттого, что их сердца переполнены любовью и восхищением нами.

Несправедливость, сильная, здоровая, ослепительно вспыхнет в их глазах. Искусство и в самом деле не может быть ничем иным, кроме как насилием, жестокостью и несправедливостью.

Старшим из нас всего тридцать. И все же мы растратили свои состояния, тысячи состояний силы, любви, смелости, ума и воли. Мы разбрасывались ими нетерпеливо, в гнев, не думая о цене, не колеблясь ни минуты, не останавливаясь, задыхаясь... Только взгляните на нас! Мы еще можем! Наши сердца не чувствуют усталости, ибо питаются огнем, ненавистью и скоростью!.. Вас это удивляет? Полагаю, это вполне логично, ведь вы даже не помните, что жили! Забравшись на самую крышу мира, мы вновь бросаем вызов звездам!

У вас есть возражения? – Хорошо! Конечно, мы знаем какие... Мы поняли!.. Наш изворотливый лживый ум говорит нам, что мы – лишь сумма и продолжение наших предков. Что ж, возможно!.. Пусть так!.. Но какое это имеет значение? Мы не хотим иметь с этим ничего общего!.. Горе тому, кого мы поймаем на повторении этих наших гнусных слов!

Оглянитесь вокруг!

Забравшись на самую крышу мира, мы вновь бросаем вызов звездам!

## М2

### Умберто Боччони и другие

#### *Манифест художников-футуристов (1910)*

По легенде, Боччони, Карра и Руссоло сочинили этот манифест за один день – что было довольно трудоемко, по словам Карры, – в кафе в миланском Порта Виттория, а вечером к ним присоединился Маринетти и внес финальные штрихи. Манифест вышел в конце февраля 1910 г. в виде листовки в журнале *Poesia* с датой: 11 февраля 1910 г. (Футуристы всегда ставят на манифестах 11-е число. Маринетти относился к этому числу с суеверным уважением.) Его провозгласили со сцены театра Кьярелла в Турине 19 марта 1910 г. и со сцены театра Мерчеданте в Неаполе 20 апреля 1910 г.

Едва ли будет преувеличением сказать, что движение футуристов первоначально состояло из пяти мужчин и энергичной собаки. В него входили Джакомо Балла, Умберто Боччони, Карло Карра, Луиджи Руссоло и Джино Северини. Именно они вместе работали над основополагающими манифестами 1910–1914 гг., а также над выставкой «Итальянские художники-футуристы» в галерее Бернхайм-Жён в Париже и галерее Саквилл в Лондоне в 1912 г., которую воссоздали в Париже, Риме и Лондоне в 2008–2009 гг. в честь столетия.

**Умберто Боччони** (1882–1916) был искренне убежденным агрессивным националистом (как-то он поджег австрийский флаг на вечере в театре – типичная футуристская выходка) и своего рода теоретиком. Название для своей картины «Смех» (1911) он позаимствовал у книги философа Анри Бергсона, любимца футуристов. Несмотря на свое фанатичное рвение, он не гнушался заимствованиями и у оппозиции – похоже, «Смех» он переработал в кубистском духе, когда осенью 1911 г. открыл для себя в Париже Пикассо и Брака.

Современность казалась ему недостаточно современной: он говорил о «модернолатрии» и написал яростно футуристского «Современного идола» (1910–1911). Именно он определил, что в центре воздействия произведения должен быть зритель (предписание, особо подчеркнутое в Манифесте). «Если мы изображаем фазы бунта, то беснующаяся толпа, вздымающая кулаки, и шумный натиск кавалерии превращаются на холсте в пучки линий, соответствующие противодействующим силам, следуя общему закону насильственного воздействия картины. Эти линии силы должны окружать и увлекать зрителя, чтобы он был каким-то образом вынужден вступить в борьбу с людьми на картине». Его собственное произведение «Силы улицы» (1911) хорошо иллюстрирует это футуристское силовое поле, как и образцовый сюжет картины Карра «Похороны анархиста Галли» (1910–1911), напоминающей Уччелло с футуристским уклоном.

Боччони был еще и скульптором – его мощную футуристскую фигуру с собственным силовым полем «Уникальные формы непрерывности в пространстве» (1913) правительство Берлускони вполне уместно использовало на одной из новых монет евро в 2002 г. А еще – солдатом. Он погиб на службе, не смертью футуриста, как, вероятно, мечтал, а по иронии судьбы – от травм, полученных из-за того, что его лошадь испугалась машины.

\* \* \*

## **МОЛОДЫМ ХУДОЖНИКАМ ИТАЛИИ!**

Наш бунтарский клич соединяет наши идеалы с идеалами поэтов-футуристов. Эти идеалы сочинены не какой-то эстетской кликой. Они – выражение неистового желания, сегодня кипящего в жилах каждого художника-творца.

Мы будем изо всех сил бороться с фанатичной, бессмысленной и снобистской религией прошлого, религией, поощряемой самим вредоносным существованием музеев. Мы протестуем против этого бесхребетного поклонения старым холстам, старым статуям и старым безделушкам, против всего отвратительного, изъеденного червями и заржавевшего от времени. Мы считаем привычное презрение ко всему, что молодо, ново и полно жизни, несправедливым и даже преступным.

Товарищи, сейчас мы говорим вам, что триумфальный прогресс науки неизбежно ведет к изменениям в человечестве, изменениям, разрывающим пропасть между покорными рабами традиций прошлого и нами, свободными людьми современности, уверенными в блестящем великолепии своего будущего.

Нас тошнит от отвратительной лени художников, с XVI века бесконечно эксплуатирующих славу древних римлян.

В глазах других стран Италия по-прежнему предстает страной мертвых, бесконечными Помпеями, белыми от гробниц. Но Италия перерождается. За политическим перерождением последует перерождение культурное. На земле, населенной неграмотными крестьянами, построят школы; на земле, где сладкое ничегонеделание под солнцем было единственной доступной профессией, уже режут миллионы машин; на земле, где господствовала традиционная эстетика, совершаются новые полеты художественного вдохновения, ослепляющие мир своим блеском.

Живое искусство черпает жизненную силу из окружающей среды. Наши предки черпали вдохновение в религиозной атмосфере, питавшей их души; а мы должны впустить в свои легкие осязаемые чудеса современной жизни – железную сеть быстрых коммуникаций, опутывающую Землю, трансатлантические лайнеры, дредноуты, чудесные летательные аппараты, бороздящие наше небо, совершенное мужество подводных мореплавателей и судорожную борьбу за покорение неизвестного. Как можем мы оставаться равнодушными к бурной жизни больших городов и новой захватывающей психологии ночной жизни; к будоражащим фигурам бонвивана, кокотки, апаша и любителя абсента?

Мы тоже сыграем роль в этом ключевом перерождении эстетического самовыражения: мы объявим войну всем художникам и институтам, которые настойчиво прячутся за фасадом фальшивой современности, в действительности увязнув в путях традиции, академизма и, что хуже всего, тошнотворной умственной лени.

Мы осуждаем оскорбительные для молодости лозунги, призывающие к отвратительному и жалкому переосмыслению классицизма в Риме; осуждаем неврастеническое культивирование гермафродитного архаизма, которым бредят во Флоренции; прозаичное, подслеповатое рукоделие 48-го, которое покупают в Милане; работу отставных госслужащих, вокруг которой крутится мир, в Турине; кучу мусора с инкрустациями группы окаменелых алхимиков, которым поклоняются в Венеции. Мы восстанем против всего поверхностного и банального – всего неряшливого и поверхностного коммерциализма, из-за которого большинство уважаемых художников по всей Италии заслуживают нашего глубочайшего презрения.

Прочь, наемные реставраторы старинных инкрустаций! Прочь, одержимые археологи с хронической некрофилией! Долой критиков, этих самодовольных сутенеров! Долой подагрических академиков и пьяных невежественных профессоров!

Спросите у этих священников настоящего религиозного культа, этих хранителей старых эстетических законов, где мы можем посмотреть работы Джованни Сегантини [1858–1899] сегодня. Спросите у них, почему представители комиссии никогда не слышали о существовании Гаэтано Превиати [1852–1920]. Спросите у них, где посмотреть скульптуру Медардо Россо [1858–1928] и кто проявляет хоть малейший интерес к художникам, у которых за плечами еще нет двадцати лет борьбы и страданий, но которые все равно создают произведения, прославляющие их отечество.

У этих купленных критиков другие интересы, и они их защищают. Выставки, конкурсы, поверхностная и всегда небескорыстная критика обрекают итальянское искусство на позор истинной проституции.

А как насчет наших уважаемых «специалистов»? Выбросьте их всех. Прикончите их! Портретисты, жанровые художники, специалисты по озерам и горам. Мы довольно натерпелись от этих беспомощных маляров загородных каникул.

Долой всех мраморщиков, которые загромождают наши площади и оскверняют наши кладбища! Долой спекулянтов и их железобетонные здания! Долой кропотливых декораторов, фальшивых керамистов, продажных плакатистов и дрянных идиотов-иллюстраторов!

Вот наши окончательные **ВЫВОДЫ**:

Воодушевленно следуя футуризму, мы будем:

1. Уничтожать культ прошлого, одержимость древними, педантизм и академический формализм.
2. Совершенно обесценивать все виды подражания.
3. Воспевать любые попытки быть оригинальным, какими бы смелыми и жестокими они ни были.
4. Смело и гордо носить клеймо «безумцев», которым пытаются заткнуть рот всем новаторам.
5. Считать критиков бесполезными и опасными.
6. Противиться тирании слов: «гармония», «хороший вкус» – и других неопределенных выражений, которые можно использовать для уничтожения произведений Рембрандта, Гойи, Родена...
7. Очищать всю сферу искусства от тем и сюжетов, которые использовались в прошлом.
8. Держаться и процветать в мире повседневности, мире, который будет непрерывно и великолепно преобразовать победоносная Наука.

Да будут мертвые похоронены в глубочайших недрах земли! Да сметет метла будущего всех мумий! Дорогу молодости, жестокости, отваге!

## МЗ

### Умберто Боччони и другие

#### *Футуристская живопись: Технический манифест (1910)*

Впервые опубликован в виде листовки в журнале *Poesia* 11 апреля 1910 г. и в журнале *Comœdia* (Париж) 18 мая 1910 г. с карикатурами Андре Вамода; перепечатан в *Der Sturm* (Берлин) в марте 1912 г. и «Союзе молодежи» (Петербург) в июне 1912 г. Данная версия взята из каталога «Выставки работ итальянских художников-футуристов» в галерее Саквилл в Лондоне, которая проходила в марте 1912 г. (см. примечание к М2).

Использование и восприятие цвета футуристами сближают их с «Зеленым солнцем» Котаро Такамуры (М4).

\* \* \*

18 марта 1910 г. в свете рампы туринаского театра Кьярелла мы провозгласили свой первый манифест перед тремя тысячами слушателей – художников, литераторов и других; это был жестокий и циничный крик, в котором мы выразили свой протест, свое глубоко укоренившееся отвращение, свое высокомерное презрение к вульгарности, к академической и педантичной посредственности, к фанатичному поклонению всему старому и изъеденному червями.

Как раз тогда мы связали себя с движением поэтов-футуристов, годом ранее основанным Ф. Маринетти на страницах *Figaro*.

Туринская битва стала легендарной. Мы обменялись одинаково многочисленными ударами и идеями, чтобы спасти от неминуемой смерти дух итальянского искусства.

И теперь, пока в этой тяжелой борьбе наступила пауза, мы выходим из толпы, чтобы с технической точностью изложить свою программу обновления живописи, ослепительным проявлением которого стал наш Футуристский салон в Милане.

Наша растущая потребность в истине больше не удовлетворяется Формой и Цветом в их прежнем понимании.

Жест, который мы стали бы изображать на холсте, отныне не будет фиксированным моментом всеобщего динамизма. Теперь он станет самым *динамическим ощущением*.

И в самом деле, все движется, все бежит, все быстро меняется. Профиль никогда не предстает глазу неподвижным – он то появляется, то исчезает. Из-за того что изображение на сетчатке сохраняется, движущиеся объекты то и дело множатся; они меняют форму, словно вибрируя в своем безумном беге. Таким образом, у бегущей лошади не четыре ноги, а двадцать, и они движутся по треугольнику.

В искусстве все условно. В живописи нет ничего абсолютного. То, что художники вчерашнего дня считали истиной, сегодня уже ложно. Мы заявляем, к примеру, что портрет не должен быть похож на натурщика и что художник носит в себе пейзажи, которые мог бы запечатлеть на холсте.

Чтобы написать человеческую фигуру, ее нельзя просто писать; нужно передать всю окружающую ее атмосферу.

Пространства больше не существует: тротуар, политый дождем под ярким светом электрических фонарей, становится бездонным и зияет пропастью до центра Земли. Тысячи миль отделяют нас от солнца, а дом перед нами вписывается в солнечный диск.

Кто сейчас поверит в непрозрачность тел, если наша обостренная и умножившаяся чувствительность уже проникла в темные уголки реальности? Почему в своих творениях мы

должны забыть об удвоенной силе своего зрения, способного сравниться с рентгеновскими лучами?

Чтобы доказать истинность наших аргументов, достаточно будет привести несколько примеров, выбранных из тысяч других.

Вокруг вас в движущемся автобусе шестнадцать человек; их целая очередь и в то же время один, десять, четыре, три; они неподвижны и меняются местами; они приходят и уходят, их привязывает улица, их внезапно поглощает солнечный свет, затем они снова возвращаются и садятся рядом с вами, словно вечные символы вселенской вибрации.

Как часто не замечали мы на щеке собеседника лошадь, проходящую в конце улицы.

Наши тела проникают в диваны, на которых мы сидим, а диваны проникают в наши тела. Автобус устремляется в дома, мимо которых проезжает, а дома, в свою очередь, бросаются на автобус и смешиваются с ним.

До сих пор построение картин было нелепо традиционным. Художники показывали нам предметы и людей, помещая их перед нами. Отныне мы помещаем в центр картины зрителя.

Подобно тому как во всех сферах человеческой мысли проницательные личные исследования смывают неизменные неясности догмы, живительная современность науки вскоре должна освободить живопись от академизма.

Мы вновь войдем в жизнь любой ценой. Победоносная наука сегодня отрекается от своего прошлого в угоду материальным потребностям нашего времени; нам бы хотелось, чтобы и искусство, отрекшись от своего прошлого, смогло наконец удовлетворить наши глубинные интеллектуальные потребности.

Наше новое самосознание не позволяет нам видеть в человеке центр жизни вселенной. Страдания человека представляют для нас такой же интерес, как и страдания электрической лампы, которая, судорожно вздрагивая, извергает самые душераздирающие цветовые выражения. Гармония линий и складок современной одежды воздействует на нашу чувствительность с той же эмоциональной и символической силой, с какой обнаженная натура пробуждала чувствительность Старых Мастеров.

Душа должна очиститься, чтобы постичь и принять новые красоты футуристской картины; глаз должен освободиться от пелены атавизма и культуры, чтобы наконец взглянуть на саму Природу, а не на музей как на единственный и неповторимый эталон.

Как только мы достигнем этого результата, будет легко признать, что у нас под кожей никогда не пробегали оттенки коричневого; окажется, что в нашей плоти сияет желтый, пылает красный, а зеленый, синий и фиолетовый танцуют на ней с непередаваемым очарованием – сладострастным и ласковым.

Как можно по-прежнему считать человеческое лицо розовым, теперь, когда наша жизнь, удвоенная ночным лунатизмом, умножила наше восприятие цвета? Человеческое лицо желтое, красное, зеленое, синее, фиолетовое. Бледность женщины, которая смотрит на витрину ювелирного магазина, светится ярче, чем призматические огни драгоценных камней, завораживающих ее.

Прошло то время, когда мы о своих ощущениях в живописи говорили шепотом. Мы хотим, чтобы в будущем наши голоса пели и эхом отражались в полотнах в оглушительном торжественном расцвете.

Ваши глаза, привыкшие к полумраку, вскоре откроются ослепительному видению света. Тени, которые мы будем писать, будут ярче, чем солнечные блики у наших предшественников, а наши картины рядом с музейными экспонатами воссияют, словно ослепительный свет дня после глубокой ночи.

Мы заключаем, что живопись сегодня не может существовать без дивизионизма. Этот процесс не изучить и не применить по желанию. Дивизионизм для современного художника должен быть *врожденным дополнением*, которое мы объявляем существенным и необходимым.

Наше творчество, вероятно, обзовут вымученным декадентским умствованием. Но мы лишь ответим, что мы, напротив, примитивы новой чувствительности, умноженной во сто крат, и что наше искусство опьяняют спонтанность и сила.

### **МЫ ЗАЯВЛЯЕМ:**

1. Что любое подражание требует презрения, а любая оригинальность – восхваления.
2. Что необходимо восстать против тирании понятий «гармония» и «хороший вкус» – чересчур эластичных выражений, с помощью которых легко разрушить произведения Рембрандта, Гойи и Родена.
3. Что искусствоведы бесполезны или вредны.
4. Что все прежние темы нужно отбросить, чтобы изображать нашу бурлящую жизнь из стали, гордости, возбуждения и скорости.
5. Что слово «сумасшедший», которым пытаются заткнуть рот всем новаторам, следует считать почетным титулом.
6. Что врожденное дополнение является абсолютной необходимостью в живописи, подобно свободному размеру в поэзии и полифонии в музыке.
7. Что динамизм вселенной должен отражаться в динамизме живописи.
8. Что при изображении Природы первый существенный принцип – искренность и чистота.
9. Что движение и свет разрушают материальность тел.

### **МЫ БОРЕМСЯ:**

1. Против битумных оттенков, с помощью которых изображают патину времени на современных картинах.
2. Против поверхностного и элементарного архаизма, основанного на плоских оттенках, который, подобно линейной технике египтян, сводит живопись к бессильному синтезу, инфантильному и нелепому.
3. Против ложных притязаний на принадлежность к будущему, выдвинутых отступниками и сепаратистами, создавшими новые академии, не менее банальные и стандартные, чем старые.
4. Против обнаженной природы в живописи, столь же тошнотворной и скучной, как адюльтер в литературе.

Мы хотим прояснить этот последний момент. На наш взгляд, нет ничего *безнравственного*; мы боремся лишь с однообразием обнаженной природы. Нам говорят, что предмет – ничто и что все зависит от того, как к нему относиться. С этим мы согласны; мы тоже это признаем. Но этот трюизм, безупречный и абсолютный еще пятьдесят лет назад, в отношении обнаженной природы больше таковым не является, поскольку художники, одержимые желанием продемонстрировать тела своих любовниц, превратили салоны в нагромождение нездоровой плоти!

*Мы требуем полного искоренения грязи в живописи в течение десяти лет.*

## М4

### Котаро Такамура

#### *Зеленое солнце (1910)*

Впервые вышел в литературном журнале *Subaru* (Токио) в апреле 1910 г. О нем много говорили как о первом японском «Манифесте импрессионистов», хотя он скорее был попыткой автора прояснить свои мысли, возможно, даже для самого себя. Широко известно его заглавное утверждение: «Даже если кто-то напишет зеленое солнце, я не скажу, что это неверно».

Несколько месяцев спустя художник и скульптор Котаро Такамура (1883–1956) написал короткое стихотворение под названием «Страна нэцке», которое по-прежнему трогает старшее поколение японцев:

Острые скулы, толстые губы, глаза треугольные, а лицо словно  
нэцке,  
которую вырезал мастер Сангоро,  
пустое, словно лишенное души,  
он не знает себя, жизнь дешева и суетлива,  
он тщеславен,  
мелок, холоден и невероятно самодоволен,  
как обезьяна, как лиса, как белка-летяга, как илистый прыгун,  
как пескарь, как горгулья, как осколок от чашки –  
вот такой он японец.

Котаро вернулся из четырехлетнего путешествия, за время которого побывал в Нью-Йорке, Лондоне и Париже – преимущественно в Париже, – с острым комплексом расовой неполноценности по отношению к белым людям Запада. «Я *японец*, Монгол, желтый!» Он отправился на Запад учиться и поддаваться соблазнам и преуспел и в том и в другом. Прежде всего его поразил Роден и исследование Камиля Моклера о Родене, которое он перечитал столько раз, что знал почти наизусть. Его тексты демонстрируют его хорошее художественное образование и эмоциональную растерянность. «Зеленое солнце» – одновременно страстное заявление и витиеватое измышление. Это был и ранний, и поздний манифест импрессионистов: в 1910 г. японцы только начали открывать для себя ключевую фигуру Сезанна, и это открытие вылилось в глубокое его почитание, а французы пытались примириться с *кубическими причудами* Брака и Пикассо. Для футуристов импрессионизм, конечно, уже был делом прошлого, если не сказать пассаизмом. Их пренебрежительный взгляд хорошо отражен в «Живописи звуков, шумов и запахов» (1913) Карло Карра (М12). Интерес к вторжению Котаро в область зеленого японского художественного самосознания лежит в области межкультурного взаимодействия и по-прежнему вызывает реверберации.

См. также «Манифест суперплоскости» Такаси Мураками (М96).

\* \* \*

Люди застревают на удивительно незначительном месте и страдают. Так называемые художники японского стиля не могут продвинуться дальше, пока к ним приклеен ярлык «японского стиля». Так называемые художники западного стиля тоже не двигаются, ведь их спины отягощает масляная краска. Иногда начинаешь защищать пешку сильнее, чем коня. Если задум-

маться, то *мотив* к этому может оказаться довольно забавным, но если посмотреть на ситуацию, в которой ты не можешь двигаться вперед, пристально и ее обдумать, то она может показаться *по-настоящему* жестокой. Бессмысленная путаница и злоупотребление опасным *sonde* [зондом] – непосильные сборы, взимаемые с каждого художника в такой момент. В этом смысле ни один другой художник, кроме японца, сегодня не ставит или не ставил в прошлом на свои работы таких дорогих, но бесполезных печатей. Мятеж против этих непосильных налогов еще может вызвать *анархию* в мире искусства. Но *анархия*, вызванная такой ситуацией, будет реакционной. Она не будет *анархией* *анархистов*.

Я стремлюсь к абсолютной *Freiheit* [свободе] в мире искусства. Поэтому я хочу признать бесконечный авторитет *Persönlichkeit* [личности] художника. Во всех смыслах я хотел бы думать о художнике как о цельном человеческом существе. Я хотел бы рассматривать его *Persönlichkeit* как отправную точку и *schätzen* [ценить] его работу. Я хочу изучить и оценить его *Persönlichkeit* такой, какая она есть, и не хочу испытывать в ней излишних сомнений. Если кто-то видит то, что я считаю синим, в красном цвете, я бы хотел начать с того, что *он* думает, что это красный, и *schätzen* то, как он считает это красным. А на то, что ему это представляется красным, я бы жаловаться вообще не хотел. Скорее, я хотел бы принять как *angenehmer Überfall* [приятное вторжение] тот факт, что существует взгляд на природу, отличный от моего, и поразмышлял бы о том, в какой степени он заглянул в суть природы, в какой степени его *Gefühl* [чувство] было удовлетворено. После этого я хотел бы насладиться его *Gemütsstimmung* [настроением]. Это желание моего разума приводит меня к тому, что ценность *местного колорита*, который сегодня у всех на устах, сводится к минимуму. (У этого выражения несколько значений; здесь оно будет обозначать типичный характер естественных цветов определенного региона.) Я считаю, что думать и страдать из-за чего-то вроде местного колорита – лишь очередной способ заплатить за дорогую, но бесполезную печать, о которой я упоминал ранее.

Если бы мое требование абсолютной *Freiheit* было неверно, все мои мысли, возникающие на его основе, оказались бы бесполезны. Но оно относится к категории вещей, где не может быть никакой ошибки. Ибо это не теория, а мое собственное ощущение. Даже если кто-то скажет, что это неверно, я ничего не смогу с этим поделать до тех пор, пока существует мой мозг. Поэтому я хотел бы выразить словами хотя бы то, что я думаю.

Я родился японцем. Подобно рыбе, которой не прожить без воды, мне не прожить как неяпонцу, даже если я молчу об этом. И подобно рыбе, которая не осознает, что в воде мокро, я порой не осознаю, что я японец. «Порой» – неподходящее слово. Чаще я этого не осознаю, чем осознаю. Часто я думаю о том, что я японец, когда имею с кем-то дело. Эта мысль возникает не так часто, когда я имею дело с природой. То есть я думаю об этом, когда думаю о своей собственной территории. Но такая мысль не может возникнуть, когда я сам нахожусь внутри объекта.

Таким образом, мое психологическое состояние при создании искусства заключается в том, что существует только один человек. Мыслей о таких вещах, как Япония, не существует вообще. Я просто двигаюсь вперед, думая, видя и чувствуя, как есть, несмотря ни на что. Работа, если потом на нее посмотреть, может оказаться так называемой «японской». А может, и нет. В любом случае как художника меня вообще это не будет волновать. Даже присутствие местного колорита в этом случае ничего не значит.

В современном мире живописи немало людей, которые высоко ценят местный колорит. Кажется, даже есть те, кто считает, что судьба японской масляной живописи определяется компромиссом, которого местные художники достигнут с местным колоритом. Также, по-видимому, немало людей делают пару шагов, а затем замирают в нерешительности, думая, что у природы Японии определенный присущий ей неприкосновенный набор цветов, поэтому, если они его нарушат, существование их работ сразу же лишится *raison d'être* [смысла]– и все это побуждает их подавлять пылающие краски и фантастический *ton* [тон] в своем сердце. Другие

же ставят себя в жесткие рамки, где нет места даже взгляду на простую *Abschätzung* [оценку], в то время как абсолютная ценность придается местному колориту, отвергая все работы, где в какой-то степени признаются другие цвета. И, по-видимому, ценность местного колорита признается широкой общественностью. Это можно заключить из того факта, что выражение «в Японии нет такого цвета» воспринимается как осуждение. Я бы предпочел не обращать внимания на этот местный колорит. Излишне говорить, что я утверждаю это как художник.

Даже если кто-то напишет зеленое солнце, я не скажу, что это неверно. Всё потому, что может настать время, когда я тоже увижу солнце таким. От меня не ускользнет общая ценность полотна лишь потому, что на нем зеленое солнце. Хорошие и плохие качества картины не имеют никакого отношения к тому, зеленое на ней солнце или огненно-красное. И в таком случае, как я уже говорил, я хотел бы насладиться цветом зеленого солнца как частью работы. Я не буду сравнивать буддийские статуи эпохи Фудзивара, похожие на настоящих «японских» будд, со статуями эпохи Темпё, в которых чувствуется сильное иностранное влияние, а затем ставить первые выше вторых с точки зрения местного колорита. Мне бы хотелось ставить одну работу выше другой на основании того, сколько в них *das Leben* [жизни]. Мне бы хотелось, чтобы *Persönlichkeit* художника, написавшего зеленое солнце, обрела абсолютный авторитет. [...]

Мне бы хотелось, чтобы художник забыл о том, что он японец. Мне бы хотелось, чтобы он полностью избавился от мысли, что он изображает природу в Японии. И мне бы хотелось, чтобы он отразил на своем полотне природные тона так, как он их видит, – свободно, снисходительно, своевольно. Даже если в законченной работе окажется нечто противоположное местному колориту Японии, который, как нам кажется, мы видим, я не захочу отвергнуть ее по этой причине. Кому-то с восприятием китайца даже природа Японии может временами казаться китайской. В глазах кого-то *exotisch* [экзотичного] даже тории лисьего святилища могут приобрести экзотические цвета. Сторонний наблюдатель не имеет права жаловаться на то, к чему он не имеет никакого отношения. Ценителю, стоящему перед произведением искусства, не нужно подвергать сомнению тот факт, что оно отличается от других. Он должен просто признать, что оно другое, а затем попытаться увидеть основу работы и понять, строит художник свои чувства на чем-то ложном или на искренности. Хорошая это работа или плохая – этот вопрос должен прийти ему в голову независимо от этого.

С этой точки зрения я надеюсь, что японские художники будут использовать все *möglich* [возможные] техники без каких-либо оговорок. Я молюсь, чтобы они следовали своим внутренним побуждениям здесь и сейчас и не боялись создать нечто неяпонское. Независимо от того, насколько работа неяпонская, она не может быть неяпонской, потому что выполнена японцем. Гоген добрался до Таити и создал нефранцузские цвета, но, если задуматься, его работы – не в таитянском стиле, а в парижском. Уистлер жил во Франции и некоторое время предавался *Nostalgie* по Японии, но он, бесспорно, *Angelsachse* [англосакс]. Тернер писал улицы Лондона в итальянских цветах, но, если подумать, тона, которыми он писал итальянскую природу, по стилю были английскими.

Моне не пытался воспроизвести местный колорит Франции – он пытался воссоздать природу. Конечно, публика не приняла его цвета как французские. Хуже того, она даже не приняла их как тона природы. Его осудили за то, что он окрасил листья деревьев в небесно-голубой цвет. Тем не менее, когда смотришь на его работы сегодня, в них чувствуется некий несомненно французский оттенок, какого не могло бы быть ни в одной другой стране. Все это напоминает о рыбе, которой не мокро в воде. Подобное достигается не стараниями, а приходит само по себе как нечто присущее работе изначально. Когда пытаешься получить нечто подобное стараниями, начинается деградация искусства.

Порой я нахожу прекрасной ограду храма, выкрашенную в алый цвет, а порой – электрическую рекламу леденцов «Дзиньтан». Вот когда в моей голове разгорается творческий

пыл. Когда этого творческого пыла нет, меня бесконечно раздражает беспорядочная путаница, царящая сейчас в городе. В моем сознании всегда есть место таким двум сбоям. Точно так же, хоть я и восхищаюсь так называемым японским вкусом, меня очаровывают и вкусы неазиатские. Кроме того, несмотря на то что и сам я в какой-то степени принадлежу местному японскому колориту, в глубине души я свожу его ценность к нулю. Поэтому, когда я смотрю на вещи, подвергшиеся влиянию Запада, я нисколько не испытываю отвращения к их западности. Даже если я вижу зеленое солнце, меня это не оскорбляет.

Получилось так, что я записал свои мысли, совершенно обескураженный. Все, чего я хотел, – сказать пару слов о местном колорите, который, как мне кажется, не имеет большого значения сам по себе, но который имеет большое значение для всего мира. Я страстно надеюсь, что японские художники увидят не Японию, а природу, наплюют на местный колорит, превратившийся в строгое правило, и станут выражать новые цветовые оттенки так, как им заблагорассудится.

Независимо от того, какие своевольные поступки мы, возможно, совершим, все, что у нас останется после смерти, – это работы, которые могут создать лишь японцы.

## M5

### Филиппо Маринетти

#### *Против традиционалистской Венеции (1910)*

По словам Маринетти, «8 июля 1910 г. 800 тысяч листовок с этим манифестом поэты и художники-футуристы разбросали с вершины Часовой башни [на площади Святого Марка] в толпу, возвращающуюся с Лидо. Так началась кампания, которую футуристы три года вели против традиционной Венеции». Еще он хвастался, что речь против венецианцев, «которую Маринетти произнес экспромтом в театре Фениче, спровоцировала жуткое побоище», футуристскую драку, в которой «традиционалистам досталось». Ученые исследовали этот рассказ и не нашли ему никаких подтверждений. Похоже, что сокращенную версию оригинального манифеста напечатали на итальянском, французском и английском языках (*Venezia futurista*, *Venise futuriste* и *Futurist Venice*), чтобы разбросать листовки с Часовой башни для рекламы футуристской *сераты* (спектакля) в театре Фениче и выставки Боччони, открывшейся в Ка-Пезаро 15 июля 1910 г. Однако *серату* перенесли; она состоялась совсем скоро, 1 августа 1910 г., не привлекая особого внимания (и без драк).

Еще одна загадка – название манифеста, которое в оригинале звучит как *Contro Venezia passatista*. В традиционном англоязычном издании сочинений Маринетти предлагается название «Против Венеции, любящей прошлое»; и еще его более поздний вариант, приводимый здесь, – «Против традиционалистской Венеции». И ни одно из них не отдает должное футуристскому обычаю или мышлению, ощущению заряженности, стоящему за этим беспокойным словом *пассатиста*. Футуристы как раз выступали против того, что виделось им увлечением присутствием прошлого, этим изнурительным состоянием, возможно, более известным под французским названием *пассе* или *пассеизм*, вероятно, в итоге непереводаемым.

Эту версию манифеста журнал *Poesia* опубликовал в виде листовки 27 апреля 1910 г., а журнал *Comœdia* 17 июня 1910 г. на французском языке с карикатурами Андре Варно.

\* \* \*

Мы поворачиваемся спиной к древней Венеции, изношенной и разрушенной веками поиска удовольствий, хотя когда-то даже мы любили этот город и приняли его в свои сердца в великой ностальгической мечте.

Мы отвергаем Венецию иностранцев, этот рынок фальшивых торговцев антиквариатом, этот магнит для всеобщего снобизма и слабоумия, эту кровать, изношенную бесконечными толпами любовников, эту ванну, украшенную драгоценностями для космополитических шлюх, эту огромную сточную трубу традиционализма.

Мы хотим излечить этот прогнивший город и начать процесс выздоровления этого великолепного карбункула прошлого. Мы хотим вернуть к жизни венецианский народ, лишенный былого величия и присущего ему благородства, одурманенный омерзительной бесхребетностью и униженный своими маленькими вороватыми лавочками.

Мы хотим подготовиться к рождению промышленной и военной Венеции, которая сможет господствовать над Адриатикой, великим итальянским озером.

Мы спешим засыпать ее тощие вонючие каналы обломками разрушающихся, изъеденных отметинами дворцов.

Мы подожжем гондолы, кресла-качалки для идиотов, и поднимем до небес внушительную геометрию металлических мостов и заводов, окутанных дымом, дабы уничтожить поникшие изгибы древней архитектуры.

Пусть наконец настанет царство божественного Электрического Света, пусть оно освободит Венецию от блудливого лунного света ее меблированных спален.

## М6

### Гийом Аполлинер

#### *О предмете в современной живописи (1912)*

Впервые опубликован в качестве передовой статьи в первом номере журнала *Les Soirées de Paris* от 1 февраля 1912 г. За свою недолгую жизнь *Les Soirées de Paris* (1912–1914) стал одним из самых важных периодических изданий авангарда. Аполлинер переиздал манифест с изменениями в своем сборнике *Les Peintres cubistes* (1913) и в данной редакции в *Il y a* (1925).

**Гийом Аполлинер** (Вильгельм-Аполлинарий де Костровицкий, 1880–1918), поэт, который, по его словам, так любил искусство (art), что вступил в артиллерию, служил для всех, кто его знал, тонизирующим средством, лирическим волшебником и художественным сообществом в одном лице: под его руководством художники, поэты и музыканты шагали вместе под общим знаменем, намеренные не упустить момент. В том, что касалось искусства и художников, его критические суждения часто вызвали подозрения, но он оказывал великолепную моральную поддержку, был страстным защитником и великим импресарио, блистательно бесстрашным перед лицом всего нового. Он спокойно воспринимал кубизм во времена, когда его повсеместно высмеивали как нечто непонятное, или бессовестное, или и то и другое сразу. Он считал, что «самыми выдающимися личностями среди молодых новых художников» 1911–1912 гг. были Дерен, Дюфи, Лорансен, Матисс и Пикассо, и этот список был еще удивительнее тем, что в него вошла Лорансен (его любовница) и не вошел Брак (его друг). Его труды основаны на близком знакомстве с этими художниками, их мировоззрениями, их работой и тем, что они говорили. Аполлинер создает манифест для них.

\* \* \*

Новые художники пишут картины, у которых нет настоящего предмета, и отныне названия в каталогах напоминают имена, по которым можно опознать человека, не описывая его.

Есть очень худые люди по фамилии Дородный и темноволосые люди по фамилии Светлый, а я видел картины под названием «*Одиночество*», на которых изображено несколько фигур.

Художники по-прежнему иногда снисходят до того, чтобы использовать в названии неопределенные объяснения, такие как, например, «портрет», «пейзаж» или «натюрморт»; но многие молодые художники просто используют общее понятие «картина».

Если художники еще наблюдают за природой, то они больше не подражают ей и старательно избегают изображения сцен природы, наблюдаемых непосредственно или воссозданных посредством изучения. Современное искусство отвергает все способы удовлетворения зрителя, которые использовали величайшие художники прошлого: идеальное изображение человеческой фигуры, сладострастную обнаженную натуру, тщательно проработанные детали и т. д. Сегодняшнее искусство сурово, и даже самый чопорный сенатор не смог бы найти в нем ничего, что можно было бы раскритиковать.

В самом деле, хорошо известно, что одна из причин, по которой кубизм пользовался таким успехом в элегантном обществе, – это его аскетизм.

Правдоподобие больше не имеет никакого значения, ибо художник жертвует всем ради композиции. Предмет больше не имеет значения, а если и имеет, то в очень малой степени.

Если цель живописи осталась прежней, а именно – доставить удовольствие глазу, то работы новых художников требуют от зрителя поиска в них удовольствия иного рода, чем то, которое он с легкостью может найти в созерцании природы.

Таким образом развивается совершенно новое искусство, искусство, которое будет относиться к живописи так же, как музыка относится к литературе.

Это будет чистая живопись, как музыка, которая является чистой литературой.

Слушая концерт, любитель музыки испытывает радость, качественно отличную от той, которую он испытывает, слушая звуки природы вроде журчания ручья, грохота стремнины, шума ветра в лесу или гармоний человеческого языка, основанных на разуме, а не на эстетике.

Так и новые художники дарят своим поклонникам новые художественные ощущения, обусловленные исключительно гармонией света и оттенков и не зависящие от предмета, изображенного на картине.

Мы все знаем историю Апеллеса и Протогена, рассказанную Плинием. Она служит прекрасной иллюстрацией эстетического удовольствия, не зависящего от предмета, который рассматривает художник, и возникающего исключительно из контрастов, о которых я только что упомянул.

Однажды Апеллес прибыл на остров Родос, чтобы увидеть работы местного художника Протогена. Протогена не было в мастерской, когда пришел Апеллес. Там была лишь старуха, которая присматривала за большим холстом, готовым к работе. Вместо того чтобы оставить свое имя, Апеллес нарисовал на холсте линию, настолько тонкую, что трудно было представить себе что-либо более совершенное.

По возвращении Протоген заметил эту линию и, узнав руку Апеллеса, нарисовал поверх нее линию другого цвета, еще более тонкую, чем первая, и теперь казалось, что на холсте три линии.

Апеллес вернулся на следующий день и снова провел посередине линию, тонкость которой привела Протогена в отчаяние. Эта работа долгое время вызывала восхищение знатоков, которые рассматривали ее с таким удовольствием, как если бы вместо каких-то едва заметных линий на ней были изображения богов и богинь.

Молодые художники авангардных школ хотят заниматься чистой живописью. Это совершенно новое пластическое искусство. Оно только зарождается и еще не настолько абстрактно, как хотелось бы. Новые художники – в некотором смысле математики поневоле, но они еще не отказались от природы и терпеливо ее изучают.

Пикассо изучает предмет так же, как хирург препарирует труп.

Если этому искусству чистой живописи удастся полностью освободиться от традиционной живописной манеры, последняя не обязательно исчезнет. Ведь развитие музыки не привело к исчезновению различных литературных жанров, а едкий вкус табака не заменил вкуса пищи.

## М7

### Валентина де Сен-Пуант *Манифест футуристки (1912)* *(Ответ Филиппо Маринетти)*

**Валентина де Сен-Пуант** (1875–1953), вначале модель Мухи и Родена, а затем перформансистка, танцовщица, активистка и теоретик, была интеллектуалкой, творческим двигателем и объектом желания. В 1904 г. она жила с Риччото Канудо, будущим автором «Манифеста искусства церебристов» (М15); к 1905 г. она познакомилась с Маринетти, чье пресловутое «презрение к женщинам» в основополагающем «Манифесте футуризма» (М1) она взяла за отправную точку для своего «Манифеста футуристки», впервые опубликованного 25 марта 1912 г. На публичном чтении в Концертном зале Гаво в Париже 27 июня 1912 г. Боччони, Северини и сам Маринетти выступали в качестве ее телохранителей, когда она отвечала на враждебные вопросы из зала. «В каком возрасте, мадам, нам следует учить своих дочерей страсти?» – спросил один пожилой джентльмен. «Ваших учить не нужно! – возразила она и добавила для пущей убедительности: – Но все равно приводите их, мы ответим вам позже!» Она была настоящим экспертом в этом вопросе. Ее «Футуристский манифест страсти» (М9) вышел в следующем году.

Сен-Пуант была самой что ни на есть разносторонней личностью. (Словно бы для того, чтобы это подчеркнуть, Анна Жанна Деглан де Цессиат-Версель взяла псевдоним у своего предка, поэта-романтика, политика и революционера Альфонса де Ламартина, чей замок находился в деревне Сен-Пуант в Бургундии.) В рамках своего «искусства плоти» она инициировала мультимедийное представление под названием «метахория», что означает «за пределами танца». Первая метахория прошла в Париже в 1913 г. с теоретическим объяснением, за которым последовало соло Сен-Пуант, в вуали и почти обнаженной, в сопровождении слов из ее «Поэм войны и любви», световых проекций математических уравнений и излияния духов. Музыка была намеренно разъединена с движением, что предвосхитило эксперименты Джона Кейджа и Мерса Каннингема пятьдесят лет спустя. В 1914 г. Сен-Пуант порвала с футуристами. «Между страстью и войной я выбираю страсть», – могла бы сказать она. В 1924 г. после смерти Канудо она уехала из Парижа в Каир. До последних дней она была настоящим визионером и интересовалась воссоединением христианской и исламской цивилизаций через искусство и культуру. В 1929 г. она опубликовала «Правду о Сирии», а в 1933 г. выступила посредницей на переговорах между Францией и Сирией – безрезультатно. И затем вновь впала в безмятежное разочарование, найдя утешение в суфизме и песках пустыни.

\* \* \*

Мы хотим прославить войну – единственный очиститель мира – милитаризм, патриотизм, разрушительный акт либертарианства, прекрасные идеи, за которые стоит умереть, и презрение к женщинам.  
*Маринетти. Основы и манифест футуризма*

Человечество посредственно. Большинство женщин не только ни в чем не превосходят большинство мужчин, но и ни в чем им не уступают. Все они равны. Все они заслуживают одинакового презрения.

Человечество всегда было не чем иным, как плодородной почвой для культуры, гениев и героев обоих полов. Но в человечестве, как и в природе, есть моменты, более благоприятные для такого расцвета. Когда в человечестве наступает лето, когда почва выжжена солнцем, гениев и героев предостаточно.

Сейчас мы переживаем начало весны; нам не хватает изобильного солнечного света, то есть большого количества пролитой крови.

Женщины не более, чем мужчины, ответственны за то, как по-настоящему молодые, полные крови и соков, вязнут в трясине.

*Абсурдно делить человечество на мужчин и женщин.* Можно лишь видеть в нем *феминность и маскулинность*. Каждый сверхчеловек, каждый герой, каким бы эпическим, гениальным или могущественным он ни был, поразительно олицетворяет народ и эпоху только потому, что состоит одновременно из феминных и маскулинных элементов, из феминности и маскулинности: таким образом, это целостное существо.

Любой исключительно маскулинный индивидуум – всего лишь грубое животное; любой исключительно феминный индивидуум – лишь самка.

С любым обществом и в любую эпоху человечества происходит то же самое, что и с отдельными людьми. Плодотворные периоды, когда большинство героев и гениев прорастают на почве культуры во всем ее волнении, полны и маскулинности, и феминности.

Периоды, в которые шли одни войны и в которые появилось мало показательных героев, потому что их сгладило эпическое дыхание, были исключительно маскулинными; когда же героический инстинкт отвергался и все обращалось к прошлому, уничтожая себя в мечтах о мире, господствовала феминность.

Мы живем в конце одного из таких периодов. *Чего больше всего не хватает как женщинам, так и мужчинам, так это маскулинности.*

Вот почему футуризм, со всеми его преувеличениями, прав.

Чтобы вернуть маскулинность нашим народам, настолько оцепеневшим в своей феминности, нам нужно научить их маскулинности до степени грубых животных. Но нам придется навязать всем – и мужчинам, и женщинам, одинаково слабым, – новую догму энергии, чтобы прийти к периоду высшего человечества.

Каждая женщина должна обладать не только женскими достоинствами, но и мужскими, без которых она всего лишь самка. Любой мужчина, у которого есть только мужская сила, но отсутствует интуиция, – всего-навсего грубое животное. Но в период феминности, в котором мы сейчас живем, здоровым будет только обратное преувеличение: *нам нужно взять за образец грубое животное.*

Довольно женщин, чьи «руки с переплетенными цветами, лежащие на коленях утром перед отъездом», напуганных солдатами; медсестер, охраняющих слабость и возраст, приручающих мужчин для личного удовольствия или из материальной нужды!.. Довольно женщин, производящих детей для самих себя, оберегающих их от любых опасностей и приключений, а потому и от радости; оберегающих свою дочь от любви, а сына – от войны!.. Довольно женщин, этих осьминогов домашнего очага, своими щупальцами высасывающих кровь из мужчин и доводящих детей до анемии, *женщин в плотской любви, истощающих каждое желание так, что его невозможно испытать снова!*

Женщины – это фурии, амазонки, Семирамиды, Жанны д'Арк, Жанны Ашетт, Юдифи и Шарлотты Корде, Клеопатры и Мессалины: воинственные женщины, которые сражаются еще свирепее, чем мужчины, любовницы, которые возбуждают, разрушительницы, которые ломают слабейших и способствуют отбору через гордость или отчаяние, «отчаяние, в котором сердце работает с полной отдачей».

Пусть в следующих войнах появятся героини, подобные той великолепной Катерине Сфорца, которая во время разграбления своего города, наблюдая с крепостных валов, как враг

грозит убить ее сына, чтобы заставить ее сдать, героически указала на свои половые органы и прокричала: «Убейте его, у меня есть форма, чтобы надеть еще!»

Да, «мир гниет от мудрости», но инстинктивно женщина не мудра, не миролюбива, не добра. Поскольку она совершенно не знает меры, то неизбежно станет слишком мудрой, слишком миролюбивой и слишком доброй за время сонного периода человечества. Ее интуиция, ее воображение – одновременно и сила ее, и слабость.

Она – индивидуальность толпы: она славит героев, а если их нет, то слабоумных.

Согласно апостолу, духовному вдохновителю, женщина, вдохновительница плоти, способна принести в жертву или защитить, пролить кровь или остановить ее, она и воительница, и медсестра. Одна и та же женщина в одно и то же время согласно идеям, сопровождающим события дня, ложится на рельсы, чтобы не дать солдатам уйти на войну, или бросается обнимать победителя.

Вот почему без нее не должно быть революции. Вот почему вместо того, чтобы презирать ее, мы должны обратиться к ней. Она – самое плодотворное завоевание, главная энтузиастка, которая, в свою очередь, увеличивает число наших последователей.

Но никакого феминизма. Феминизм – политическая ошибка: феминизм – ошибка мозга женщины, ошибка, которую распознает ее инстинкт.

*Мы не должны давать женщине прав, на которые претендуют феминистки. Предоставить их ей означало бы вызвать не беспорядки, которых жаждут футуристы, а наоборот, избыток порядка.*

Наделить женщину обязанностями – значит лишить ее плодородной силы. Феминистские рассуждения и умозаключения не уничтожат ее извечную фатальность: они могут лишь подменить ее, заставив проявляться обходными путями, ведущими к ужасным ошибкам.

На протяжении веков женский инстинкт подвергался поруганию, в то время как ценились лишь обаяние и нежность. Анемичный мужчина, скупой до своей крови, просит ее быть медсестрой. Она позволила себя приручить. Но дайте ей новое послание, дайте боевой клич, и тогда она снова радостно оседлает свой инстинкт и пойдет впереди вас навстречу неожиданным завоеваниям.

## **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.