



**Итальянский футуризм.
Манифесты и программы.
1909–1941. В 2 т.**

Составление, предисловие, вступления к разделам, комментарии, краткие сведения об авторах и библиография Екатерины Лазаревой

М.: Гилея, 2020

Екатерина Вязова

Публикация фундаментального двухтомного собрания манифестов и программ итальянского футуризма 1909–1941 годов — одно из самых значимых событий в отечественной науке последних лет. Инициатор этого грандиозного труда — Екатерина Лазарева, исследователь итальянского футуризма, выступающий здесь во множестве ипостасей — она не только составитель и научный редактор издания, автор вступительных статей и комментариев, но и переводчик многих из впервые публикуемых текстов.

Это издание можно считать завершением многолетней работы Е. Лазаревой по исследованию и публикации теоретического и литературного наследия итальянского футуризма — в 2013 году в том же издательстве «Гилея» вышли впервые переведенные и прокомментированные ею манифесты и программы второго футуризма (1915–1933), значительно менее известного, чем его первый, довоенный этап¹. Нынешняя антология — результат огромной и скрупулезной работы по систематизации и репрезентации всего массива теоретического наследия итальянского футуризма, начиная с первого манифеста его главного идеолога Маринетти, напечатанного

в парижской газете *Le Figaro* в 1909 году, и вплоть до одного из итоговых текстов «Поэтическое исчисление сражений. Качественная образная футуристская математика», впервые опубликованного в июне 1941 года в возглавляемом Маринетти профсоюзном журнале писателей *Autori e scrittori* («Авторы и писатели»).

Восьмисотстраничное издание с безупречным научным аппаратом: комментариями, сведениями об авторах, библиографией, блестящими вступительными статьями — впечатляющий итог научного подвижничества. В антологию вошли 100 манифестов и программ первого (1909–1915) и второго (1915–1941) итальянского футуризма, почти полностью охватывающих историю движения. 43 из них, в переводе Е. Лазаревой, впервые публикуются на русском языке — нельзя не отметить литературное качество этих переводов, учитывая, в особенности, сколь сложную задачу для переводчика представляет собой язык футуристов, изобилующий метафорами, сравнениями и неологизмами. Различные переводы текстов футуристов — вообще один из увлекательных внутренних сюжетов антологии.

В предисловии к первому тому описана работа по сравнению исторических русских переводов основополагающих футуристских текстов — символиста Генриха Тастевена, имажиниста Вадима Шершеневича, наиболее близкого к первоисточнику и стилистически нейтрального Михаила Энгельгардта. Примечательно и то, в какой мере каждый из переводчиков отдавал дань тому направлению, к которому был близок, и то, сколь зависимо наше восприятие раннего футуризма от стиля переводов 1910-х годов — его облик во многом предопределен яркостью вполне символистских по духу эпитетов и метафор, создающих особую фактуру этих текстов, являющих собой своего рода футуристскую «поэму экстаза». В этом смысле стиль Тастевена, прозванного «московским французом», видимо, ближе всего языку ранних текстов Маринетти, пришедшего к футуризму от символизма и ориентировавшегося прежде всего на французский его вариант. Тот факт, что Тастевен переводил манифесты Маринетти с французских оригиналов, лишь подчеркивает общий французский исток.

¹ Второй футуризм: манифесты и программы итальянского футуризма 1915–1933 / Введ., сост., пер. с ит. и комм. Екатерины Лазаревой. М.: Гилея, 2013.

Тем не менее вполне оправданным представляется решение автора-составителя выбрать именно переводы Михаила Энгельгардта, в целом наиболее точные и наименее устаревшие стилистически, но вместе с тем сохраняющие дух эпохи. Из уже опубликованного ранее в антологию вошли манифесты в его переводе, изданные в 1914 году, малоизвестные публикации в журнале «Современный Запад» (1922–1923), ряд современных переводов, опубликованных Екатериной Лазаревой вместе с Анной Ямпольской в 2008–2013 годах. Стоит отметить научный педантизм автора-составителя: даже с историческими переводами проведена дотошная исследовательская работа, они уточнены по французским и итальянским источникам. При выборе манифестов Е. Лазарева учитывала и внушительный опыт создания итальяно- и англоязычных антологий футуризма. В итоге сборник представляет значительно более полное собрание текстов, чем его английские аналоги: 20 текстов вводятся в научный оборот на русском языке, еще не будучи доступными на английском. Даже по сравнению с итальянскими антологиями автор оказался первопроходцем: ни в одну из них не включен впервые публикуемый в нынешнем издании манифест Маринетти «Наши общие враги» 1910 года.

Азарт первооткрывателя в сочетании с научной обстоятельностью предопределяет успех антологии — первого и единственного русскоязычного академического издания текстов итальянского футуризма. Очевидно, что теперь книга станет незаменимым источником для исследователей этого движения, а недоступность материалов не будет больше досадным препятствием. Ранее публиковавшиеся переводы 1910-х, на которых, собственно, и основано наше весьма фрагментарное представление об итальянском футуризме, составляют всего треть сборника. Основная его часть — впервые опубликованные и прокомментированные материалы 1920–1930-х — очерчивает контуры гигантского материка под названием «итальянский футуризм», лишь условно знакомого отечественному читателю, а большей частью представляющего *terra incognita*.

Теоретические высказывания принципиально важны для этой первопроходческой миссии. Как известно, итальянский футуризм стал первым течением в искусстве, программно обращенным к медий-

ному пространству, а манифесты, как и многочисленные листовки и прокламации — формой саморепрезентации и инструментом коммуникации в этом пространстве. В предисловии к сборнику Е. Лазарева пишет: «По числу оставленных манифестов и заявлений итальянский футуризм превзошел все литературные и художественные движения XX века. Футуристы, хотя и не были изобретателями этого жанра, сделали литературно-художественный манифест основным средством пропаганды своих идей и коммуникации с широкими слоями горожан». Использование возможностей пропаганды и работа с массовым сознанием были связаны с важнейшими эстетическими установками футуризма, а жанр манифеста стал наиболее емкой формой их выражения.

Собранные вместе, эти тексты впервые представляют русскоязычному читателю не просто летопись итальянского футуризма длиной в 35 лет, со своей историей, эволюцией и внутренними противоречиями, но своего рода непрерывный художественный нарратив движения. Столь скрупулезно реконструируемая автором-составителем целокупность неизбежно ставит вопросы об общих характеристиках этого направления. Собственно, можно ли говорить о целостности футуризма — художественного долгожителя, пережившего все течения своего века, — или она обеспечивалась диктатом его «бессменного лидера» Маринетти? Был ли второй итальянский футуризм логическим продолжением первого, или мы имеем дело с разрывом преемственности и качественно другим явлением с тем же названием? Какие темы привнесены футуристами «второго призыва», а какие являются константами для двух футуризмов? Какова их эволюция и отношения с другими направлениями 1930–1940-х, далекими от эпохи «бури и натиска» 1910–1920-х?

Е. Лазарева во вступительных статьях к разделам уделяет равное внимание и «переменным», и «константам», анализируя специфику каждого этапа и прочерчивая сквозные линии. Но воля автора-составителя проявляется и в подходах к систематизации материала: футуристский нарратив организован таким образом, чтобы говорить самому за себя. Е. Лазарева отказывается от сквозной хронологии и выбирает тематический принцип: антология состоит из пяти тематических разделов, и уже внутри каждый из них выстроен хронологически. Благодаря такому подходу возникает своего рода стереоскопический эффект — мы смотрим на один сюжет с разных точек



1. Филиппо Томмазо Маринетти и Кристофер Р. В. Невинсон. Манифест *Живое английское искусство* Журнал *Lacerba*. 1914, 15 июля

зрения и в итоге получаем полное и объемное изображение. Так, в двух первых главах с разных ракурсов представлен «героический футуризм». Вначале через призму «риторических жестов» — в этот раздел включены как известные манифесты («Убьем лунный свет», «Предисловие к роману «Футурист Мафарка», «Презрение к женщине» и пр.) или же обращения к «городу и миру»: Триесту, Венеции, Риму, испанцам, так и впервые переведенные и публикуемые тексты «Против Рима и против Бенедетто Кроче. Речь, произнесённая на футуристской встрече в театре Костанци 21 февраля 1913 года» или же написанный Маринетти в соавторстве с Невинсоном в июне 1914-го манифест «Живое английское искусство». (Ил. 1.)

Иными словами, футуризм начинается именно с того, в чем был безусловным новатором: обращения к массовому сознанию и медийному пространству посредством пропагандистских акций и рито-

рических воззваний. Центральной темой раздела становится борьба и размежевание — не только с пассивистами всех мастей и самим феноменом «музеефикации» искусства, но и с идеями, близость которым могла бы исказить суть нового движения — например, анархистами («Война как гигиена мира») или же концепцией сверхчеловека Ницше («Против профессоров»).

Среди интереснейших текстов, впервые публикуемых в переводе Е. Лазаревой в этом разделе — «Против Монмартра. Футуристский манифест Мак-Дельмарля (июль 1913 года)» и «Футуризм и маринеттизм» (февраль 1915). В первом Маринетти облекает в формулы теоретические основы футуризма: «В своей тотальной программе футуризм — это атмосфера авангарда; это — лозунг всех новаторов и интеллектуальных вольных стрелков всего мира». Второй манифест свидетельствует о признаках раскола в рядах первых футуристов уже в 1915 году. В этом тексте группа флорентийских футуристов — Палаццески, Папини и Соффичи — обвиняет Маринетти в искажении сути движения. Их претензии парадоксальным образом во многом совпадают с нападками внешних оппонентов футуризма. Флорентийцы критикуют экспансивность стратегии «маринеттизма» в ущерб глубине осмысления, слепое отрицание прошлого и слепое следование будущему и отказывают Маринетти в обладании главной футуристской добродетелью — «обновленной, очищенной чувствительностью»:

Маринеттизм оказывается изолированным явлением, вне реальной связи с будущим, именно из-за того, что не обладает ею с прошлым. Вместо того чтобы преодолеть и превзойти культуру, впитав и исследовав её, он ненавидит её с той ненавистью, с которой крестьянин принимает машину, которую никогда не видел, и отрицает. Не обладая той тонкостью, которая только и необходима в осмысленном исследовании предшествующих теорий и искусства, он очень часто впадает в программные поверхностные находки, которые не компенсируют кажущейся наружной новизной реальную пустоту (т. 1, с. 188).

Анализ подлинного футуризма и маринеттизма как его поверхностного истолкования представлен в сравнительной таблице. Среди перечисленных здесь грехов «маринеттизма» — культ невежества, пророческая серьезность, мессианский оптимизм, милитаризм,

шовинизм, публикомания, американизм и германизм, заменяющие латинскую культуру. Флорентийский манифест вносит диссонанс в наступательный победный тон знаменитых текстов «героического футуризма», создавая тем самым более сложную картину формирования футуристской эстетики и коммуникации внутри футуристского лагеря.

За «риторическим» разделом, воспринимающимся как грандиозная реклама, своего рода PR акция нового движения, ожидаемо следует собственно художественная программа. Она представлена во второй части, где тот же хронологический этап мы оцениваем с точки зрения не риторики, а концепций: здесь собраны манифесты «героического футуризма», охватывающие разные виды искусства: живопись, скульптуру, архитектуру, театр, музыку, литературу. Этот раздел — обновленная энциклопедия основных художественных открытий первых лет футуризма, уточняющая контуры футуристского ландшафта и открывающая незнакомые ранее дальние планы. Многие программные тексты этого времени знакомы нам по компилятивным и сжатым версиям, включенным Маринетти в издание *Sansot* 1911 года. Именно они послужили основой для русских переводов 1910-х годов. Это и знаменитые «Манифест художников-футуристов» и «Футуристская живопись. Технический манифест» Умберто Боччони, главного идеолога футуристских проектов живописи и скульптуры, и манифесты футуристской музыки Прателлы. В антологии впервые публикуются переведенные Лазаревой исходные, полные версии этих важнейших текстов раннего итальянского футуризма.

Среди других открытий этого раздела — первые переводы манифестов, напечатанных во флорентийском журнале *Lacerba* в 1913–1914 годах: «Пластическое начало футуристской скульптуры и живописи» (У. Боччони), «Пластические планы как сферическое развитие в пространстве» (К. Карра), «Сюжет в футуристской живописи» (А. Соффичи), «Круг замыкается» (Дж. Папини). Еще одна первая публикация, дополняющая наше представление о футуристской эстетике 1910-х годов — отрывок из книги «Футуристская фотодинамика» А. Брагалли (1913). Здесь стоит напомнить, что фотография была вполне маргинальным сюжетом для первого поколения футуристов, и лишь после 1915 года оказалась в фокусе внимания художников уже нового призыва. Как пишет Е. Лазарева в комментарии, Боччони отрицал концепции «фотодинамики», не признавая за фотографией

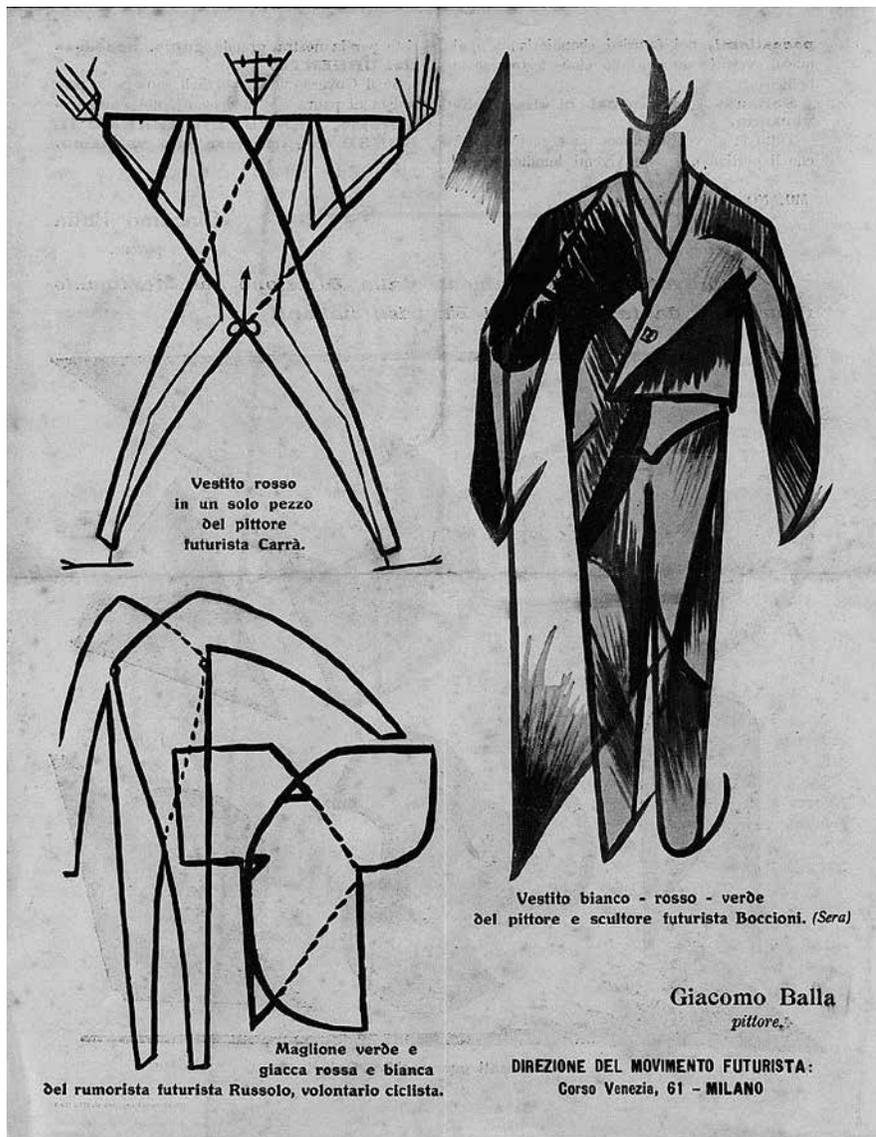
возможностей футуристских пластических экспериментов. «Лидер живописного футуризма У. Боччони резко негативно относился к экспериментам в области фотодинамики. 1 октября 1913 г. в *Lacerba* было опубликовано короткое «Уведомление», подписанное Боччони, К. Карра, Л. Руссоло, Дж. Северини, Дж. Баллой и А. Соффичи, которое гласило: “Учитывая общую неосведомленность в материи искусства и во избежание недоразумений, мы, художники-футуристы, заявляем, что все, что имеет отношение к фотодинамике, связано исключительно с новациями в области фотографии. Эти чисто фотографические поиски не имеют абсолютно ничего общего с **Пластическим динамизмом**, изобретенным нами, и с какими-либо поисками динамизма в области живописи, скульптуры и архитектуры”» (т. 2, с. 304, примеч. 1; п/ж по оригиналу. — Е. В.).

Большой корпус вошедших в этот раздел манифестов перекочевал в антологию из упоминавшегося выше сборника «Второй футуризм», уже ставшего библиографической редкостью. Один из них — интереснейший текст Баллы и Деперо «Футуристская реконструкция Вселенной» (1915), знаменующий выход в беспредметность — любопытно соотнести с впервые публикуемым манифестом «Футуристская наука» Б. Корра, А. Джинанни, Р. Кити, Э. Сеттимелли, М. Карли, О. Мара, Наннетти (1916). Здесь суммированы представления о задачах современной науки и границах научного знания, которые и подвели футуристов к экспериментам с материей искусства.

С сегодняшнего дня и впредь наука не должна иметь иной цели, кроме как все время увеличивать неизвестное, определяя и отрезая наименее известную нам часть реальности. <...>

Мы призываем гениальные умы броситься на исследование новых материалов и новых энергий, возникающих в нашем сознании (т. 1, с. 394, 396; п/ж по оригиналу. — Е. В.).

В этом же манифесте есть любопытный тезис о новых футуристских критериях «ценности любого произведения или открытия (научной, художественной, философской)». Авторы полагают ее «прямо пропорциональной количеству энергии, необходимой для его производства», почти буквально повторяя основные идеи манифеста «Вес, меры и цены художественного гения» (1914). Тогда Корра и Сеттимелли предлагали точно определять количество затраченной автором



2. Джакомо Балла. Проекты футуристской моды
Манифест *Антинейтральная одежда*
1914. Литографская листовка

«мыслительной энергии», соотносить его с «необходимой редкостью» его отдельных открытий и по формуле — что существенно, не зависящей от реакции публики, — вычислять цену того или иного произведения. Творческий труд объективизировался и сближался с производством, предвосхищая, как замечает автор-составитель в комментариях, будущие концепции ЛЕФа.

Третий раздел антологии посвящен футуризму и политике. Политика становится не просто сквозной темой и еще одним ракурсом взгляда на первый этап футуризма, на этот раз забегающего в следующее десятилетие, вплоть до 1923 года, но и главным нервом футуристского нарратива. Политические амбиции Маринетти, близость футуристской эстетики идеологии фашизма, отношения футуризма с фашистским режимом Муссолини, противоречия и провал этого временного альянса составляют один из наиболее острых и неоднозначных внутренних сюжетов футуристского движения. Одновременно это и тема, интересующая Е. Лазареву как исследователя: ей посвящена статья «Эстетизация политики vs политизация эстетики»², в название которой вынесен знаменитый тезис Вальтера Беньямина. Введение к разделу о политике, представляющее краткий экскурс в историю противоречивого сосуществования двух футуризмов — художественного и политического — резонирует с основной мыслью этой статьи: автор разводит футуризм и фашизм, характеризуя «сложившийся миф об альянсе футуризма с фашизмом» скорее как «проекцию устремлений Маринетти, нежели когда-либо существовавший союз» (т. 2, с. 14). Этот миф, согласно автору, во многом является наследием «идеологической полемики советских 1920-х».

В раздел включены первые переводы текстов, представляющих широкую панораму политики в футуризме и футуризма в политике — стоит упомянуть хотя бы знаменитый манифест Маринетти «Красота и необходимость насилия», существующий в нескольких вариантах (в антологии представлен перевод с дополненной версии 1919 года) или же «Манифест футуристской мужской моды» Баллы, переработанный в военное время и изданный под названием «Антинейтральная одежда. Футуристский манифест». (Ил. 2.)

2 Лазарева Е. Эстетизация политики vs. политизация эстетики // Проекция авангарда. Каталог-исследование / Автор-сост. О. Шишко. М.: Артгид, 2015. С. 252–255.

Но и представленные в этом контексте переводы из сборника «Второй футуризм» заставляют по-новому взглянуть на политическую интенцию футуризма, фиксируя пики политической карьеры как футуризма, так и самого Маринетти.

В 1923 году, через четыре года после того, как футуристская партия, вступив в альянс с «Фашистским блоком», не прошла в парламент, Дж. Преццолини подводит первые итоги в манифесте «Фашизм и футуризм». Первая часть его текста посвящена оправданию близости фашизма и футуризма, вторая — их неизбежному историческому расхождению.

Довольно очевидно, что фашизм содержал некоторые элементы футуризма. Я говорю это без какой-либо попытки дискредитации. Футуризм искренне отразил определенные современные запросы и специфический миланский контекст. Культ скорости, влечение к сильным решениям, презрение к массам и одновременно захватывающий призыв к ним, склонность к гипнотической власти толп, экзальтация национальных чувств, антипатия к бюрократии — все эти эмоциональные позиции перешли из футуризма в фашизм почти в готовом виде (т. 2, с. 97).

Немалую роль в этой близости сыграла и личность Муссолини:

Муссолини обладает «изумительным футуристическим характером» (это выражение уже стало историческим), как написала недавно одна футуристская и фашистская газета. В этом нет никакого сомнения (т. 2, с. 98).

Примечательно, что истоки нынешней «враждебности» двух движений Преццолини видит не только в национализме фашизма, противопоставляемом интернационализму футуризма, но прежде всего в эстетических разногласиях: традиционности и «консерватизме» фашизма, стремящегося «вызвать духов Рима и классического прошлого», и т. д.

Путь, по которому движется фашизм, причины того, что он таков как есть, и его текущие программы в целом враждебны программе и реальности футуризма как искусства (т. 2, с. 98).

В этом отношении завидным образцом некоего идеального идеологического и эстетического единства, общего модуса «антиистории» выступает «счастливый союз» большевизма и футуризма. Явно сожалея о неудавшемся союзе с новой властью, Преццолини сочувственно пишет о России как о стране победившего футуризма.

Что касается футуризма, то следовало бы также признать, что он нашел свое логическое место только в одном государстве — в России. Там большевизм и футуризм сформировали счастливый союз. Официальным искусством большевизма стал футуризм. Памятники Революции, ее пропагандистские плакаты, даже ее книги несут след футуристского искусства и его идей. И это совершенно логично и понятно. Две революции, две антиистории всегда были союзниками. Обе хотят разрушить прошлое и все перестроить на новом индустриальном фундаменте. Фабрика была неиссякаемым источником политических идей большевиков, но она также была вдохновением футуристского искусства. Но как футуризм сможет шагнуть в ногу с итальянским фашизмом — не вполне ясно. Это было недоразумение, родившееся только из обстоятельств близости людей, из чисто случайных столкновений, из сущего беспорядка различных сил, которые привели Маринетти на сторону Муссолини. Это отлично работало в дни революции, но будет удивительно при нынешнем правительстве (т. 2, с. 100).

Для Маринетти, очевидно, альянс русского футуризма с властью также представлял недоступный чаемый идеал — подобно Преццолини, он явно заблуждался относительно статуса «государственного искусства», приписываемого ими футуризму в советской России. Однако же некоторые соображения Маринетти о природе новой советской власти отмечены со степенью проницательности, явно превосходящей таковую в его анализе собственно итальянской политики. В манифесте «По ту сторону коммунизма» (1920) он критикует коммунизм и большевизм как «царство посредственности», усматривая в них новые инструменты подавления и неравенства.

Прежде всего, большевизм стал неистовым и мстительным антидотом царизма.

Сейчас это воинственная защита тех общественных лекарей, которые превращаются в господ большого народа.

<...> В Италии коммунистический опыт немедленно приведет к контрреволюции неравенства, либо сам по себе это новое неравенство породит (т. 2, с. 79).

Интересно, что манифест написан во время сближения с левыми после демонстративного ухода со II Фашистского конгресса и является своего рода полемическим откликом на реальность победившей левой идеи. Коммунистической утопии Маринетти противопоставляет арт-утопию, «единственное решение универсальной проблемы: Власть — Искусству и революционным Художникам. Да! Власть — художникам! Пусть правит обширный пролетариат гениев. Самый ущемленный, самый достойный из пролетариатов» (т. 2, с. 87).

Во введении к разделу Лазарева пишет: «Как мне представляется, именно власть футуристского искусства представляла для Маринетти идеал будущего мироустройства. Провозглашая “необходимое вмешательство художников в государственные дела” (“Необходимость и красота насилия”), он выстраивает свою собственную утопию “артократии” как прославление тотальной свободы, индивидуализма и “неравенства”» (т. 26, с. 14).

«Артократии» посвящен пятый раздел антологии, охватывающий период с 1930 по 1941 год и представляющий собой апогей утопического проекта футуризма. Однако первый манифест, провозглашающий будущее наступление Артократии — царства тотальной Свободы, — был написан Маринетти еще в 1922 году и стал одним из программных текстов идеологической и эстетической платформы «второго футуризма». Впервые публикуемый перевод этого текста, равно как и манифеста «Против всех возвратов в живописи» (1920), в не меньшей степени определившего облик второго футуризма, вошел в четвертый раздел сборника. Эта часть, озаглавленная «Второй футуризм», напрямую перекликается с художественными программами «героического футуризма» и выстроена как логическое продолжение его основных смысловых блоков.

Центральный для футуристской эстетики «машинный миф» получает новое развитие и преломление в текстах «Механическое искусство» Э. Прампolini, И. Паннаджи и В. Паладини (ил. 4) и «К Обществу защиты машин» Ф. Адзари. «Новая чувствительность» так-



3. Паоло Буцци. *Воздушная бомбардировка*. Листовка *Слова согласные гласные числа на свободе*. 1915. 11 февраля



4. Иво Паннаджи и Виницио Паладини. Манифест *Механическое искусство* (1-й вариант) Журнал *La Nuova Lacerba*. 1922. 20 июня

же переосмысливается в русле машинного мифа: Адзари описывает «машинную чувствительность», авторы манифеста «Механическое искусство» — новую механическую чувствительность:

МЫ ЧУВСТВУЕМ МЕХАНИЧЕСКИ. МЫ ОЩУЩАЕМ СЕБЯ СДЕЛАННЫМИ ИЗ СТАЛИ. МЫ — ТОЖЕ МАШИНЫ. МЫ МЕХАНИЗИРОВАНЫ! (т. 2, с. 178).

Заявленная в текстах первого футуризма тема синтетического театра теперь не только увязывается с машинным мифом («практика футуристской декламации, танца и театра с 1916 года разворачивалась вокруг имитации исполнителем экономной и точной пластики

машины, последовательно изгоняя все выразительные приметы «слишком человеческого», — пишет Е. Лазарева; т. 2, с. 106), но и объединяется с темой полета в манифесте «Футуристский воздушный театр» Адзари и впервые публикуемом тексте «Пиротехника — художественное средство» Дж. Кантарелли.

Взгляд футуристов нового призыва тяготеет в равной мере к масштабности и экспансии, выходу в новые пространства (проекты монументальной живописи и сакрального искусства, аэроживопись и воздушная архитектура, тотальный театр) и к мельчайшей детализации — футуристская интервенция в обыденность оборачивается россыпью манифестов, посвященных мебели, женской моде, шляпе, галстуку, «футуристской флоре и пластическим эквивалентам запахов». Большая часть этих текстов публикуется впервые, как и поражающий воображение манифест «К царству фантазии» (1935), ставший апофеозом экстравагантных проектов позднего футуризма. Пропаганда новых «латинских удовольствий» вроде «метафорической, тактильной и сонорной одежды, отрегулированной по часу дня, времени суток, сезону и темпераменту», «удовольствия зуда и чиханья», «миражей у себя дома» или «гонок самолетов или автомобилей с игрой в шахматы между пилотами и механиками» становится формой иронического эскапизма в эпоху расцвета муссолиниевского режима. (Ил. 5.)

Ирония отличает интонацию многих манифестов «второго футуризма», подразумевавших и саморефлексию движения, и ревизию его арсенала. Основные открытия этого времени связаны с признанием возможностей кинематографа, фотографии и радио, отрицаемыми Боччони в эпоху «бури и натиска». Новые технологии в искусстве представляются теперь идеальной территорией для экспериментов. «Кинематографические интуиции футуризма в области ассоциативного монтажа, абстрактного кинематографа и полиэкрана предвосхитили видео-арт и современную экранную культуру, а идеи конструирования пространства при помощи интерференций и резонансов звука в манифесте, посвященном «большим проявлениям радио» («Радиа») — саунд-арт», — пишет Е. Лазарева, предвывая последние разделы книги (т. 2, с. 105).

Странной константой движения, демонстрирующей разрыв между ключевыми мифологемами футуризма и историей, стала тема войны, ключевая для футуристской эстетики 1910-х. Первая мировая, обозначившая слом европейской культуры, чуть было



5. Филиппо Томмазо Маринетти
Манифест *К царству фантазии*
Газета *Le Journal*. 1935. 28 апреля

не подвела черту и под футуризмом: в 1916-м году погибли главный реформатор футуристской живописи Умберто Боччони и архитектор Антонио Сант'Элиа, а художник Карло Карра оказался в госпитале для нервных больных. Однако мотив войны, очевидно, не подлежал ревизии — он вновь возникает в текстах Маринетти перед Второй мировой, а в манифестах других футуристов становится фигурой умолчания. Итальянский футуризм стал, похоже, единственным художественным направлением, никак не откликнувшимся на драматический опыт Первой мировой.

Академическая значимость антологии безусловна, однако столь обстоятельно реконструируемый и блестяще прокомментированный футуристский проект неизбежно провоцирует размышления о том, насколько футуристское будущее отзывается в нашем настоящем. Дело не только во впервые сформулированных в футуризме принципиальных для искусства XX века позициях: новом понимании границ искусства, преодолении его автономности или превращении самой жизни в объект и материал творчества. В предисловии к сборнику автор замечает, что футуризм во многом резонирует с современным мироощущением. Это соображение тем интереснее, чем противоречивее ощущения, возникающие по мере погружения в тексты: многие принципиальные положения этого движения созвучны нашей «современной чувствительности», при том, что основное свойство футуристского проекта — тотальность его утопии — едва ли отвечает современному дискурсу. Дело не только в том, что многие из тем футуристской мифологии оказались главными составляющими антиутопий XX века, а такие формулы Маринетти, как «жизнь без любви в атмосфере цвета стали», — идеальными образами антиутопий. Похоже, навсегда исчерпаны идеи, напрямую связанные с футуристской поэтикой прогресса: концепция линейного времени и принцип проективного мышления. Модель линейного будущего, точной метафорой которого можно считать фразу Маринетти «передо мной грядущие дни, определенные, прямые и параллельные, как военные дороги», больше не работает.

Итальянский футуризм (в отличие от русского) был, возможно, единственным художественным направлением со времени появления самой концепции прогресса, возведшим в абсолют представление о рациональном, универсальном и неизбежном движении к будущему торжеству идеи коллективного блага и программно отказавшимся признавать его изнанку, темную оборотную сторону. Футуристская утопия стала апофеозом и финалом этой секуляризованной эсхатологии прогресса, ее воплощением в форме модернистского арт-проекта.

В 1940 году, в последний год существования футуризма, Вальтер Беньямин написал свои знаменитые «Тезисы о философии истории». Он критиковал идеи однородного исторического времени, представления о линейности, последовательности, непрерывности прогресса

и связи научно-технического прогресса с духовной эволюцией. Его главными мишенями были фашизм и коммунизм, а центральной темой — катастрофа прогресса, описанная посредством интерпретации картины *Angelus Novus* Пауля Клее. Ветер прогресса уносит «Ангела истории» в будущее, откуда тот с ужасом наблюдает возникающие перед ним руины истории. «Ветер неудержимо несет его в будущее, к которому он обращен спиной, в то время как гора обломков перед ним поднимается к небу. То, что мы называем прогрессом, и есть этот шквал»³. В каком-то смысле тот образ будущего, который возникает в футуризме, ретроспективно видится нам именно так: не как ненаступившее или утраченное время, а именно как руинированный рай. Это, своего рода, «археология будущего», руины утопического сознания. Но то, что мы читаем на этих руинах, и вправду оказывается созвучно современному мироощущению.

Этот парадокс отчасти вызван меняющимся пониманием утопии. Теперь она связана не столько с моделированием будущего, сколько со стремлением разглядеть в повседневности знаки уже не принадлежащей ей, незнакомой реальности — «утопический модус». Скомпрометированной оказывается тотальность утопии, а на первый план выходит ее «инструментальная функция». Елена Петровская пишет об этом: «Хорошо известно, что утопия обращена к некоему целому, будь то преобразование общества посредством социальной революции или изменение его отдельного сегмента <...> Однако именно целое, целокупность находятся сейчас под подозрением. <...> в чисто формальном отношении тотальность столь же подозрительна, как и ее социально-политический аналог. Не случайно гуманитарная мысль второй половины XX века борется с самой логикой замыкания, отставляя такие способы анализа, которые позволяют выявлять условия формирования закрытых систем, в том числе и идеологических. В этом горизонте утопия становится *инструментом*, а не синонимом социальных преобразований или образом будущего, принявшим ту или иную повествовательную форму (утопия как жанр)»⁴.

3 Беньямин В. О понятии истории / Пер. С. Ромашко // Новое литературное обозрение. 2000. № 46. С. 84. URL: <http://abuss.narod.ru/Biblio/benjamin.htm> (дата обращения: 10.08.2021).

4 Петровская Е. «Будущее уже наступило»: мыслительные практики утопии // Интелпрос. URL: <https://intelros.ru/subject/figures/elena-petrovskaya/12334-buduschee-uzhenastupilo-myslitelnye-praktiki-utopii.html> (дата обращения: 10.08.2021).

«Утопический метод», или «утопический импульс», принципиально отличается от «утопической программы»: «Исследователь имеет дело не с целостным образованием, а только с отдельным фрагментом <...> Вот почему исследователь подобен детективу: ему предстоит расшифровать и проинтерпретировать “утопические следы и улики в ландшафте реального...”. Альтернативное будущее — это способность распознавать в элементах настоящего их принадлежность к иной (незнакомой) системе и это, конечно же, другое представление о времени⁵. Иными словами, это способность использовать утопию как инструмент в условиях нелинейного времени и отсутствия тотальности — не претендовать на моделирование будущего на основе логического развития признаков настоящего, но, напротив, уловить те симптомы, увидеть те «трещины» в современности, из которых может произрасти нечто новое, принципиально отличающееся от настоящего, не наследующее ему линейно. При этом речь идет именно о тенденциях, а не глобальном образе будущего.

С точки зрения «инструментальной» утопии, возникшей на фоне исчерпанности проективного мышления, на обломках тотальности и века антиутопий, ни пафос грандиозной утопической программы футуризма, ни столь важная для него тема альянса искусства с властью не отзываются в нашем сознании. Нам близко центральное для футуристов восприятие стремительно меняющихся контуров настоящего, когда сама повседневность оказывается ненадежной, рвущейся фактурой. Это прежде всего то общее ощущение усложняющегося мира, исчерпанности прежних концепций и формул, в том числе социальных и политических, которое мы находим, например, в манифесте Маринетти «Уничтожение синтаксиса. Беспроволочное воображение. Освобожденные слова» (1913). «Психическая сложность мира особенно увеличилась», «лихорадка и нестабильность рас сегодня таковы, что переворачивают любой расчет исторической вероятности», «какой износ претерпели все старые синтетические формулы, которые определяли движение народов», «теперь у нас есть глубокое убеждение, что все усложняется, любое идеологическое или административное упрощение обманчиво». Описанное Маринетти противоречивое сосуществование

5 Петровская Е. «Будущее уже наступило»...

свобод индивидуумов, в предельном развитии тяготеющих к анархии, и левиафановской природы государственной власти, которая, защищая индивидуальные свободы, имеет тенденцию их разрушить, также относится к острым ощущениям современности.

Одной из форм усложнения мира является его научная и технологическая трансформация. «Масштабная трансформация мира на рубеже XIX–XX вв., его технологическое ускорение во многом аналогично тому, что мы переживаем сегодня — не случайно “чувствительность” на наших глазах становится востребованной эстетической категорией», — отмечает Е. Лазарева (т. 2, с. 109, примеч. 6). Действительно, то «ускорение жизни», о котором писал Маринетти, «физический, интеллектуальный и эмоциональный эквилибризм человека на натянутой струне скорости среди противоречивых магнетизмов» совпадает и с нашей «новой чувствительностью». Технологическая утопия становится интервенцией в пространство обыденного, и выражение «многочисленные и одновременные сознания у одного индивидуума» вполне отвечает эпохе интернета, соцсетей и реалити-шоу. Диагноз, поставленный Маринетти его современности — «любовь к скорости, к сокращению, к резюме и к синтезу», — и призыв: «Скажите мне все, живо, живо, в двух словах!» — могли бы стать слоганом соцсетей. Даже концепция «человека, умноженного машиной» и представление об эволюции физиологии как «прирастании» разного рода механических приспособлений находит продолжение в современных и даже уже не слишком утопических проектах о вживлении датчиков и чипов в человеческое тело, меняющих границы телесности.

Утопия не как проекция и модель будущего, но как некая разведывательная стратегия на территории современности — возможно, как раз тот скрытый сюжет, «утопический импульс» футуристского проекта, который резонирует с нашим мироощущением, не восприимчивым к его тотальности и риторике. Для такого понимания утопии важна функция критики и предупреждения, срабатывающая до того, как знаки иного развернутся в полномасштабную картину новой реальности. Остается надеяться, что мы окажемся восприимчивы к ним прежде, чем технологический прогресс в своем утопическом пределе, со всеми возможностями современного «Паноптикона» составит симбиоз с нарастающими «антиутопическими импульсами», политическими прежде всего, а мы растворимся «в атмосфере цвета стали».