



100 Artists' Manifestos.
From the Futurists to the
Stuckists / A. Danchev (ed.).
L.: Penguin, 2011. — 496 p.

Долой искусство! Век манифестов¹

Будучи миром изящной словесности, литература является врагом программ, полемики, сектантской злобы, кислого зловония догматических мировоззрений. Это обитель неповторимого и особенного, предварительное и испытательное изучение всего того, что сопротивляется сведению к схеме или повестке дня. Тем не менее следует отметить, что подобная точка зрения относительно нова. Утверждение, согласно которому литература — не место для догматического мировоззрения, стало бы неожиданностью для Данте или Мильтона. Свифт — великий писатель, пышущий сектантской злобой. Такими эпитетами, как «предварительные» и «испытательные», едва ли можно наградить взгляды Сэмюэля Джонсона на литературу.

Еще в меньшей степени эти слова описывают представления различных авангардистов XX века, которые стремились в целом подорвать понятие искусства. Начиная с футуристов и конструктивистов и вплоть до сюрреалистов и ситуационистов, искусство было воинственным, пристрастным и программным. Оно собиралось вырваться из библиотек и музеев, дабы объединиться с повседневностью.

Со временем различие между искусством и жизнью, игрой и серьезным делом было бы стерто. Не должно

1. Перевод с английского Константина Бандуровского по изданию: © Eagleton T. Down with Art!: The Age of Manifestoes // The Times Literary Supplement. March 23, 2011.

было остаться профессиональных деятелей искусств; их место заняли бы обычные граждане, которые при случае могли бы написать стихотворение или сочинить скульптуру. Звучали призывы оставить мольберт и приступить к проектированию полезных объектов для рабочих, как это сделали русские конструктивисты. Поэты читали стихи через мегафоны на заводах или записывали их на манишках прохожих. Моне Лизе были пририсованы усы. Советский театральный режиссер на несколько дней занял целый морской порт с боевыми кораблями и всем остальным и собрал зоо тыс. человек в качестве исполнителей.

Зрителей в театре можно было попросить проголосовать в конце спектакля или пойти общим маршем в зал городских собраний. От агитпропа до создания плакатов искусство служило орудием политической революции. С точки зрения некоторых авангардистов, следовало перестать делать стабильные художественные объекты, поскольку становление предметами потребления их только осквернит. Вместо этого нужно было создавать жесты, случаи, ситуации, блуждающие интенсивности, события, которые потреблялись бы в процессе их производства. «Электрический стул с Шопеном!» — так восклицал основатель мексиканского эстридентизма. В своем длинном «Манифесте супрематизма» 1916 года Казимир Малевич провозглашает: «Венера Милосская — наглядный образец упадка». Самым непристойным словом стало «академическое».

В рамках этой культурной революции можно различить два обширных течения. Более позитивно настроенное направление авангардизма стремилось преоб-

разовать человеческое восприятие так, чтобы приспособить его к новой технологической эпохе. Авангардистские установки обыкновенно зарождаются в обществах, которые все еще находятся на первом этапе модернизации, когда репрессивные аспекты новых технологий куда менее очевидны, чем стороны воодушевляющие. История теперь летит настолько быстро, что единственный образ настоящего — это будущее.

Для деятелей авангардизма ничто так не характерно, как безоглядное чувство новизны, а также вынесение дерзкого утверждения, что вокруг них вершится абсолютно новая эпоха, что в XX веке человечество находится на грани величайшей, более стремительной перемены, нежели уже имевшие место в какое бы то ни было время в прошлом (и следует признать, что тут они оказались правы), а все случившееся десять минут назад обратилось в древнюю историю. Как именно распознать абсолютную новизну — подобная логическая проблема их не смущала.

Этот фетишизм в отношении будущего проявляется почти на каждой странице «Ста художественных манифестов», тщательно отобранных Алексом Данчевым и сопровождаемых его вводной статьей, написанной великолепным стилем. Манифест Маринетти 1909 года, на котором, как отмечает Данчев, основывается не только футуристическое движение, но и сама идея манифеста, выдвинутого художниками, воспевают «красоту скорости»:

Под багажником гоночного автомобиля змеятся выхлопные трубы и изрыгают огонь. Его рев похож

на пулеметную очередь, и по красоте с ним не сравнится никакая Ника Самофракийская².

Более поздний манифест подстрекает собратьев разрушать всю *passéist*³ одежду («тесную, бесцветную, траурную, декадентскую») и вместо нее изобретать футуристскую, «смелую, с яркими цветами и динамичным силуэтом». Подобно романтизму, революционный авангард пополнял свои ряды за счет молодежи, исполненной презрения к старшему поколению, опыт которого подвергался сомнению. В наиболее пламенные моменты, которых было немало, авангард превращал юность в идеологию.

Революционеры, поющие хвалу технологическому прогрессу, смахивают на архиепископов, рекомендующих адюльтер. Эти экспериментаторы в области культуры, кажется, упустили то обстоятельство, что никакая общественная система в истории не была более инновационной и динамичной, чем капитализм, и что наивная вера в прогресс — банальное убеждение среднего класса, который они стремились эпатировать. Правда, она сильно ослабела в начале XX века и в конце концов пала, истекая кровью, на полях сражений Первой мировой войны. Но даже впоследствии обращение веры среднего класса в технологический прогресс против его собственного культурного консерватизма оставалось весьма рискованной тактикой.

2. *Маринетти Ф.* Первый манифест футуризма // Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западноевропейской литературы XX века. М.: Прогресс, 1986. С. 159.
3. Устаревшую (фр.). — *Прим. пер.*

Эпатирование буржуазии, внуков коей можно обвинить в немислимом поднятии цен на произведения искусства, которые были на это нацелены, означало больше, чем отклонение того или иного обычая. Оно подразумевало нападение на само представление о мужчине или женщине как автономном человеке с богатой духовной жизнью. Такой зрелый внутренний мир а-ля Пруст следовало разрушить посредством экстернализирующего, механистичного и деконструирующего искусства. Впервые в истории эстетики фрагментация и нарушение вытеснили импульс, направленный на объединение. Старый человек (частный, духовный, умозрительный) должен быть сметен, а на его место воздвигнут Новый Человек (деятельный, коллективистский, подвижный, анонимный).

А значит, следовало вести борьбу, полную брутального мачизма, против страсти к морализированию, реализма и романтизма, которые были пропитаны женственными чувствами. Футуристский манифест отбрасывал женственность наряду с библиотеками, музеями и академиями. Авангард был сугубо мужским делом; его гимны страсти и культ желания в духе Делёза не предвещали ничего хорошего любому, у кого есть матка. Манифест женщины-футуристки велит ей «вновь найти свою жестокость и свое насилие, которые побуждали бы нападать на побежденных, потому что они побеждены». Во всем направлении можно обнаружить много такого околонищеско-анского куража. Декадентские ценности жалости и сострадания, которые на деле являются лишь масками для хищной буржуазии, должны уступить место духовному брутализму.

Рядом с более позитивным направлением авангардистского восстания, с его сложными отношениями к большевизму, троцкизму и (в случае Маринетти) фашизму, процветало и негативное, даже нигилистическое течение, полагавшее, что культурный истеблишмент способен поглотить нападение на тот или иной смысл; то, чему он не может противостоять, — так это нападению на смысл как таковой. Следовательно, наиболее смертоносным революционным оружием является абсурд. В эпоху дикого иррационализма, простирающуюся от Соммы до восхождения Гитлера, только сумасшедшего можно считать нормальным. Сам разум стал репрессивной силой, и звание сумасшедшего звучало гордо. Логика стала оправданием для тех, кто не способен к созиданию. Поскольку манифесты заключали в себе своего рода смысл, их также следовало отвергнуть. «Больше никаких манифестов», — провозглашалось в одном манифесте дадаистов. «Дадаизм значит ничто», — объявлялось в другом.

Термин «дадаизм» вскоре окончательно превратился в плавающее означаемое, применимое ко всему, что получало одобрение. «Лицо ДАДА широкое и тонкое, и его голос изогнут, как звук сирены», — информирует нас один из его лидеров. Некоторые манифесты, как отмечает Данчев, напоминают стихи модернистов, преисполненные типографическими шутками и темнотами, усыпанные непристойностями. «Трагический юмор — родимое пятно Севера», — эту лишённую смысла фразу Уиндхем Льюис написал в манифесте, который вышел в его журнале «Взрыв».

Однако высмеять обозначенные ультраевые взгляды столь же легко, как и

опасно. Один из документов дадаистов призывает «к ежедневным обедам за общественный счет для всех творческих и интеллектуальных мужчин и женщин на Потсдамской площади» и далее требует «непосредственного регулирования всех сексуальных отношений в соответствии с представлениями интернационального дадаизма посредством учреждения дадаистского центра сексуальности». Тот, кто отклоняет подобный род текстов в силу его абсурда, оказывается подобен чуть ли не епископу XVIII столетия, который, как рассказывают, бросил «Путешествия Гулливера» в огонь, заявив, будто бы не верит ни единому слову книги.

Конечно, все здесь оказывается самопародией, и нелегко решить, когда артистические мятежники смертельно серьезны, а когда издеваются над собой. Произвол, расточительность и чрезмерная полемика присущи самому жанру манифеста как виду литературы (*fiction*). Когда «Коммунистический манифест», который и послужил прототипом для гневных восклицаний, провозглашает, что рабочим всего мира нечего терять, кроме своих цепей, мы не делаем отсюда вывод наподобие того, что употребление слишком большого количества патоки приводит к заболеванию. Маркс и Энгельс прекрасно понимали, что рабочие, восставшие против хозяев, могут лишиться не только своих цепей, но и жизни. Их утверждение — часть риторики, суть которой заключается в производимом эффекте.

Так и манифесты художников являются действиями, а не суждениями. Они сами оказываются примерами того агрессивного абсурдистского искусства, которое защищают. Что ни в коем случае не было просто ребячеством. Группы, со-

ставившие документы, представленные в книге, включали в себя Родченко, Кандинского, Маяковского, Вертова, Эйзенштейна, Брехта, Мондриана, Ле Корбюзье, Макса Эрнста, Андре Бретона и множество других прославленных имен. Футуристы, сюрреалисты и прочие могут смутить нас декларациями, но их практические достижения весьма высоки. И хотя порой они выглядели незрелыми, склонными к буфонаде и нелепо важным, некоторые из них создали работы, которые заняли важное место среди самого дерзновенного и наполненного смелыми образами из сделанного в ту эпоху. И конечно же, они никогда не были скучны.

Что объединяло представителей фракций, многие из которых исчезали почти тотчас, как появлялись, так это требование «духовной революции» (по обозначению Владимира Маяковского). Они понимали, что общественному преобразованию, которое было не в состоянии проникнуть достаточно глубоко, охватывая исключительно изменения в экономике и никак не решая проблему человеческой субъективности, суждено было потерпеть крах. Их предсказание оказалось трагически точным. Маяковский покончил с собой в 1930 году, разочаровавшись в жизни Советского Союза. Авангардистское искусство может представляться плохой шуткой в глазах иных консервативных академиков, но едва ли оно выглядело так для Сталина. Оно рассматривалось в качестве угрозы государству и по сему подлежало уничтожению. Когда коммунистические первопроходцы передали культурную эстафету современникам в Веймарской республике, в дело всту-

пили нацисты и также выкочервали такое искусство в своей стране.

По крайней мере, большую его часть. В истощенной форме авангард жив и по сей день. «Сто художественных манифестов» начинаются с Мариетты и Кандинского, а кончаются текстами Гильберта и Джорджа⁴. Можно сказать, что классический авангард завершился в 1971 году упадком ситуационизма, которым руководил Ги Дебор — убежденный алкоголик и блестящий стратег. Шарль де Голль был еще одним политическим деятелем, который считал, что революционеры в культуре — не просто шутка, с тех пор как под прикрытием ситуационизма они тайно руководили большей частью студенческого восстания в конце 1960-х. Сюрреалистические лозунги мая 1968 года ведут родство по прямой линии от Маяковского и Андре Бретона.

В книге Данчева воспроизводится и манифест стакистов, направленный против «Брит-арта»⁵, который содержит подрывное утверждение: «Художники, которые не рисуют, не являются художниками». Сегодня отвержение мольберта стало столь же привычным, что и ямбический пентаметр, и всем стало проще

4. Имеются в виду Гилберт Прош и Джордж Пассмор, получившие известность благодаря перформансам, в которых они изображают из себя живые скульптуры. — *Прим. пер.*
5. «Брит-арт» (или «Молодые британские художники») — группа, визитными карточками которой являются чучело акулы в формальдегиде, выполненное Дэмиеном Херстом, и «Дева Мария» Криса Офили, в оформлении которой использовался слоновий навоз. — *Прим. пер.*

принять факт, что довольно много знаменитых художников никогда не ставили умение рисовать на первое место. Помимо всего прочего, культура постмодерна — жестокая шутка в отношении к традиции, задокументирован-

ной в сборнике. Искусство действительно объединилось с повседневностью, но случилось это в форме рекламы, пиара, СМИ, политического зрелища, подиума и потребления — совсем не то имели в виду футуристы и сюрреалисты.

Терри Иглтон



Рынок искусства: практичность или духовность

За последнее десятилетие рынок искусства пережил, быть может, самые радикальные трансформации и серьезные потрясения. Претерпел он и формальные изменения. Интерес, который общество стало уделять продажам произведений искусства, никогда не был столь высок. На волне стремительного экономического роста появились новые покупатели, готовые по разным причинам отдавать за картины, скульптуры и арт-объекты немислимые деньги. Такое потребление, еще в конце XIX века обозначенное американским социологом Торстейном Вебленом как «демонстративное» (то есть служащее демонстрации социальной власти посредством богатства), не могло не вызвать общественный интерес, подогреваемый к тому же массмедиа. Многочисленные репортажи из аукционных залов и отчеты о крупнейших мировых ярмарках превратили арт-рынок в неотъемлемую часть современного информационного поля. Но постепенно шок, вызываемый суммами, которые платят за живопись Пикассо, Уорхола или Ван Гога, сменился удивлением и непониманием того, как функционирует эта система. За сиюминутными ценовыми рекордами открылся разветвленный механизм, состоящий

Пирожка Досси.

Продано! Искусство и деньги.
СПб.: Лимбус Пресс,
2011. — 288 с.

Жюдит Бенаму-Юэ.

Цена искусства.
М.: АРТМЕДИА ГРУП, 2008. — 158 с.

Луиза Бак, Джудит Грир.

Искусство в собственность.
М.: ЗАО «Фейс Фэшн», 2008. — 331 с.

Дональд Томпсон.

Как продать за \$12 миллионов
чучело акулы.
М.: Центрполиграф, 2010. — 382 с.