

«Красота и необходимость насилия». Мифопоэтика раннего футуризма

Екатерина Бобринская

В статье рассматривается мифология о творческом насилии, спасающем и возрождающем стареющую европейскую цивилизацию. Эта мифология, сложившаяся на рубеже веков, оказала существенное влияние на культуру, в том числе на авангардное искусство. В статье исследуются некоторые аспекты мифологизации агрессии и насилия в авангардной культуре накануне Первой мировой войны и то, как эта мифология взаимодействует с новыми формами коллективного опыта, которые складываются в культуре. Мифология толпы и мифологизация насилия обнаруживают в искусстве тех лет много точек соприкосновения, что позволяет описать важные свойства авангардного искусства. Основное внимание уделено эстетике итальянского футуризма и связанным с ним течениям в русском искусстве.

Ключевые слова: мифология толпы, агрессия, насилие, Первая мировая война, авангардное искусство, футуризм, апокалиптические образы.

Насилие и агрессия, свойственные толпе, – один из центральных мотивов в мифологии масс, сложившейся на рубеже XIX–XX веков. «Толпа – это субстрат, – писал итальянский исследователь психологии толп С. Сигеле, – в котором микроб зла развивается очень легко, тогда как микроб добра умирает почти всегда, не найдя подходящих условий жизни»¹. Пожалуй, ни одно сочинение о толпах не обходилось в те годы без устрашающих описаний неконтролируемой агрессивности и чудовищных злодеяний толпы. Насилие, связанное с действиями толпы, и в научных, и в публицистических, и в литературных текстах обрело свойства неведомой стихии, восстающей из недр рационального социума или из темных глубин человеческой психики.

Агрессия и насилие, свойственные толпе, оценивались исследователями массовой психологии негативно. Развитие цивилизации, прогресс и просвещение, как представлялось в то время, должны вести к понижению градуса агрессии в обществе. Агрессия и насилие – это свойства варварства и дикости. Не случайно в самых разных текстах, исследующих «душу толпы», поведение толпы часто сравнивалось с

поведением дикаря. Выход на сцену европейской культуры толп, их все более заметная и активная роль в социуме подрывали веру в современную европейскую цивилизацию. «Преступные толпы», действовавшие в просвещенном и цивилизованном социуме, рассматривались, с одной стороны, как агенты тех сил, которые противятся цивилизации. Подобно дикарям, они также должны быть исправлены и рационализированы. С другой стороны, многие подрывные и революционные течения, как в политической, так и в культурной сфере, в той или иной мере обращали свое внимание на эту новую силу в жизни общества, рассматривая ее как источник обновления и возрождения угасающей энергии европейской культуры.

Уже в XIX веке формируется особая мифология о творческом насилии, спасающем и возрождающем стареющую европейскую цивилизацию. Квинтэссенция (и одновременно одна из первых формулировок) мифологии о творческом насилии, возвращающем энергию и жизненную силу, представлена в известном фрагменте из работы М. Бакунина «Реакция в Германии» (1842): «Дайте же нам довериться вечному духу, который только потому разрушает и уничтожает, что он есть *неисчерпаемый и вечносозидающий источник всякой жизни* (курсив мой. – Е.Б.). Страсть к разрушению есть вместе с тем и творческая страсть!»²

В этой статье в центре моего внимания оказываются некоторые аспекты мифологизации агрессии и насилия в авангардной культуре накануне Первой мировой войны и то, как эта мифология взаимодействует с новыми формами коллективного опыта, которые складываются в культуре эпохи «Современности»³. Мифология толпы и мифологизация насилия обнаруживают в искусстве тех лет много точек соприкосновения, что позволяет описать важные свойства авангардного искусства. Я сосредоточу свое внимание на эстетике итальянского футуризма и связанных с ним течениях в русском искусстве⁴.

В первом манифесте футуризма Ф.Т. Маринетти называет тему насилия и агрессии как одну из важнейших для нового искусства и как его отличительное свойство. Образы насилия, которые использует Маринетти, взяты не из арсенала привычной мифологии (жертвенная гибель героя, гнев природной стихии или жестокость и буйство спутниц Диониса – менад), а из реалий современной жизни: уличные стычки, драки, восстания и энергия городских толп. «Мы желаем прославить агрессивное движение, лихорадочную бессонницу, гимнастический шаг, опасный прыжок, пощечину и затрепщину»; «мы будем воспевать огромные толпы, взволнованные трудом, удовольствием или восстанием»⁵. Агрессия и насилие пронизывают современное общество, они – его нерв, его движущая сила. Пощечина и удар кулака, «разрушитель-

ный жест анархистов» и «огромные толпы» определяют важные характеристики «духа современности».

В 1910 году Маринетти выступил в Неаполе с публичной лекцией, известной под названием «Красота и необходимость насилия» (первоначальное название рукописи – «Любовь к опасности и повседневный героизм»)⁶. Лекция была организована при содействии анархистов и прочитана перед аудиторией рабочих в конце июня, а через месяц была повторена в Милане. В следующем, 1911 году глава футуристов вновь выступает с этой лекцией в Парме перед многочисленной рабочей аудиторией. Текст выступления Маринетти неоднократно перепечатывался в прессе вплоть до 1919 года. Такое многократное обращение к тексту – безусловное свидетельство его значимости для идеологии и эстетики футуризма.

Лейтмотив выступления Маринетти – исчерпание энергии европейской культуры и необходимость спасения, поиск инструментов возрождения угасающей жизненной силы. Вот несколько фрагментов из этого доклада: «Мы воспринимаем себя как разрушительную азотную кислоту, которую было бы хорошо плеснуть во все политические партии, находящиеся в состоянии гниения. <...> Мы верим, что только любовь к опасности и героизм могут очистить и возродить нашу нацию. <...> Разве насилие не синоним молодости народа?»⁷ Темы спасения, очищения, возрождения звучат также во многих других сочинениях Маринетти. Эти темы во многом определяли атмосферу европейской культуры и на рубеже веков, и в начале XX столетия. Самые разные философские, социальные, политические, духовные и художественные течения формировались под гнетом страха упадка, истощения, гибели. Мотивы угасания энергии, вялость современной культуры и необходимость ее спасения можно отметить также в других авангардистских течениях: фовизме, экспрессионизме, вортицизме, у русских художников и поэтов, связанных с футуризмом.

В модернистской мифологии упадка, конечно, узнаются традиционные христианские архетипы – эсхатологическое видение истории, ожидание конца мира и необходимость для человечества спасения и Спасителя. Однако в культуре модерна эти архетипы присутствуют лишь как следы или руины. Необходимость насилия связана, с одной стороны, с размышлениями о спасении. А с другой – культ борьбы и битвы как инструментов прогресса, развития и возрождения отсылает к сугубо материалистической, позитивистской концепции Ч. Дарвина, к идеям социального дарвинизма. Из исчезающих следов христианского мироощущения и новых научно-философских концепций «дух современности» формирует собственную версию материалистического, научного апокалипсиса, который и становится точкой отсчета для разнообразных мифологий спасения в искусстве авангарда.

Я очень бегло напомним некоторые источники этой коллективной мифологии. Важную роль в формировании мифологии упадка сыграли эволюционистские концепции XIX столетия, представленные прежде всего в трудах Ч. Дарвина и Э. Геккеля. Биологизированная интерпретация истории и социальной жизни, признание зависимости социальных, культурных и исторических процессов от логики рождения, развития и неизбежного угасания природных организмов – все это стало общим местом и повторялось как само собой разумеющееся. Этот материализм принимал иногда парадоксальные формы, мерцающие между религией и наукой. Так, «Лига монистов» (или «Союз монистов»)»⁸ на основе эволюционизма стремилась создать своего рода новую религию («научную религию»), в центре которой находился культ биологической жизни, но не сотворенной, а той жизни, которая сама представляет творческую силу, порождает новое, дает энергию. На рубеже веков идеи монизма, часто соприкасавшиеся с различными оккультистскими или теософскими течениями, стали интеллектуальной модой и увлекали многих представителей науки и искусства. «На пороге XX столетия, – отмечал Г. Зиммель, – широкие слои интеллектуальной Европы стали объединяться на новом основном мотиве мировоззрения: понятие жизни выдвинулось на центральное место, являясь исходной точкой всей действительности и всех оценок – метафизических, психологических, нравственных и художественных»⁹. Единое начало, лежащее в основе мироздания, в основе и материального, и духовного мира, получало в концепциях монистов разные наименования – жизнь, жизненная сила, энергия. Состояние «энергии», или «жизненной силы», пронизывающих и соединяющих все, отвечало за процессы упадка и возрождения, а различные методы активизации, пробуждения энергии превращались в инструменты спасения. В деятельности «Лиги монистов» культ жизненной силы и культ экологического отношения к миру, культ гигиены также были связаны с «мистицизмом» биологической жизни, рассматривались как инструменты спасения. Отмечу, что не случайно Маринетти говорит о войне и насилии как о процедурах гигиены.

Взгляд на человеческую историю и культуру сквозь призму естественных наук¹¹ как на череду неизбежных падений, ведущих к деградации и утрате жизненной силы, – такой пессимистичный взгляд отчетливо сформулировал в своем знаменитом сочинении «Опыт о неравенстве человеческих рас» (1853–1855) Артюром Гобино. Стирание внутривидовых отличий в результате смешения рас превращает человечество в однородную массу (своего рода толпу). Этот процесс неизбежен, связан с прогрессом и обретением «цивилизации» и одновременно он ведет к утрате жизненной силы, «молодости, мощи и интеллектуального величия». В отличие от безусловного пессимизма Гобино, многие его современники, исходя из той же логики естествен-

ного упадка, искали инструменты спасения и возрождения, предлагая разного рода гигиенические процедуры очищения и обновления человеческого рода. Оптимистическая концепция противостояния упадку или материалистическому концу света была предложена социальными дарвинистами, проповедовавшими своеобразный селекционный подход к человеку, опиравшийся на зоологию и ботанику. Культ борьбы и концепции «жизненной силы» занимали важное место в этих позитивистских эсхатологиях и версиях спасения.

Теории неизбежного упадка и материалистического апокалипсиса имели также источник в физико-химических науках: необратимое рассеивание, исчерпание энергии и тепловая смерть, сформулированные во втором законе термодинамики. Или же смертность самой материи, превращающейся в энергию, о чем писал, например, один из создателей психологии толп Густав Лебон: «материя не вечна... она обречена на старость и смерть»; «материя, когда-то считавшаяся неразрушимой, медленно рассеивается путем постоянного распада самих атомов, ее составляющих»¹¹. Такой материалистический, научный апокалипсис захватил в те годы воображение многих представителей науки и культуры.

Поиск инструментов спасения также мыслился в рамках той парадигмы, которая была задана естественно-научными концепциями мира. Главное в этих мифологиях спасения – уклониться от давления законов рассеивания, угасания энергии, от законов эволюции, ведущих с неизбежностью к энтропии. Волевым и насильственным путем, путем своего рода рукотворного апокалипсиса, преодолеть законы физики и биологии. В своем тексте начала 1920-х годов Е. Замятин прекрасно сформулировал эту коллективную мифологию: «Две мертвых, темных звезды сталкиваются с несильным, оглушительным грохотом и зажигают новую звезду: это революция. Молекула срывается со своей орбиты и, вторгшись в соседнюю атомическую вселенную, рождает новый химический элемент: это революция. <...> Революция социальная – только одно из бесчисленных чисел: закон революции не социальный, а неизмеримо больше – космический, универсальный закон – такой же, как закон сохранения энергии, вырождения энергии (энтропии)... чтобы снова зажечь молодостью планету – нужно зажечь ее, нужно столкнуть ее с плавного шоссе эволюции: это – закон»¹². Химический или космический взрыв, удар и столкновение разнонаправленных сил – эти физические процессы стали моделями для социума, истории, культуры. Моделями своего рода гигиенических процедур, поддерживающих жизненную силу.

Насилие (аналогами его выступают взрывы, столкновения, удары) становится важнейшим инструментом сохранения жизненной энергии, возобновляющим постепенно угасающее движение прогресса и позволяющим уклониться от деградации. Огромная популярность мо-

тива бомбы и взрыва в культуре рубежа веков и начала XX столетия также может быть связана с этой научно-социальной мифологией¹³. В России, например, А. Богданов, опираясь на концепции энергетизма В. Оствальда, рассматривал социальную революцию по аналогии с химическим взрывом, который создает новые соединения элементов, запускает процесс трансформации и обновления.

Новая наука о «психологии толп» также усвоила многие общепризнанные в те годы представления об упадке, эволюции и спасении. Толпы в культуре начала века представляли как двойственный образ. С одной стороны, они были символом упадка – через них в цивилизованный мир возвращалось варварство, в них неизбежно угасала рациональность. А с другой стороны, толпы – инструмент спасительного взрыва. «Криминальные толпы» (или «преступные толпы») – этот термин получает самое широкое распространение в научной литературе, связанной с изучением психологии масс. Толпа и насилие выступают в неразрывной связи. Толпа вовлекает отдельного человека (в других ситуациях законопослушного) в иррациональную стихию насилия, вырывает его из привычного мира, погружая в людское множество как в «необъятный резервуар электрической энергии» (Ш. Бодлер). В толпе человек обретает особое ощущение энергии и силы. «Индивид в толпе, – утверждает Лебон, – приобретает сознание непреодолимой силы»¹⁴. «Криминальные толпы», или массы, наполняющие новые мегаполисы, склонны к насилию. Толпы задают основной тон в культуре, и культура пропитывается агрессией. Эту атмосферу восхищения перед агрессивной «жизненной силой» активно поддерживают и культивируют на уровне обывательского сознания в прессе и в массовой литературе, наполненных различными образами массового «нищестанства». С другой стороны, «дионисийские» увлечения многих филологов и философов, романтизация хаоса и насилия как источников жизненной силы создают еще один полюс культа агрессивности в культуре тех лет.

Наконец, важный социально-политический аспект мифологии упадка и спасения связан с идеями Жоржа Сореля, изложенными в его знаменитой книге «Размышления о насилии» (1906). Кризис современного общества, согласно Сорелю, связан с отказом от насилия в общественной жизни. Сорель переносит бергсоновское понятие «жизненного порыва» на социально-политическую почву и понимает насилие как энергию, действующую в обществе, пробуждающую общество и не позволяющую ему скатиться в декаданс и варварство. «Пролетарское насилие не только делает возможной грядущую революцию, – утверждает Сорель, – но представляет собой, по всей видимости, единственное средство, которым располагают отупевшие от гуманизма европейские нации, чтобы вновь обрести прежнюю энергию»¹⁵. Ажиотаж вокруг понятия «энергия» – рассуждения о ее недостатке

или исчерпанию, о необходимости ее сохранения, активизации, наконец, представления об энергетической основе всего мироздания – этот ажиотаж в первые десятилетия прошлого века был повсеместным. Насилие, катастрофа или взрыв воспринимаются прежде всего как способы активизации и умножения энергии.

Красота насилия – в его способности провоцировать изменения, нарушать равновесие, пересоздавать, трансформировать. Иными словами, красота насилия связана с рождением Нового. *Красота насилия – это и есть красота Нового*. Доклад Маринетти «Красота и необходимость насилия» опирается на эту рассеянную в обществе, коллективную мифологию и формулирует один из основных мифов раннего футуризма. Он связан не просто с оптимистическим видением будущего, с упованиями на прогресс или могущество техники, но прежде всего с мифом о спасении и возрождении. Насилие и его символы – техника, толпы, скорость, война – это прежде всего инструмент спасения и уклонения от энтропии.

Футуризм в Италии стал первым направлением в искусстве, программно заявившим о насилии как о моральной и эстетической ценности. «Искусство может быть только насилием, жестокостью и несправедливостью»¹⁶, – утверждалось в первом Манифесте футуризма. Рядом с мифологией насилия в итальянском футуризме находится культ толп. Они взаимосвязаны и составляют ядро футуристического мифа (особенно на раннем этапе, в 1909–1915 годах). В отличие от Сореля, в этот период Маринетти видит спасительную (взрывную) силу не в столкновении классов, а в анархической стихии толп.

Футуристическое искусство создает особую систему мифо-образов, легко опознаваемых формул, с помощью которых представляет свой миф спасения, уклонения от энтропии. Прежде всего это образы, так или иначе ассоциирующиеся с насилием, – взрыв, удар и ответное напряжение, сопротивление материи. Уподобление футуристического движения и футуристических произведений взрывающейся бомбе или динамиту встречается многократно в текстах Маринетти и его соратников. Вероятно, точкой отсчета для этих ассоциаций послужило известное выражение Ф. Ницше: «Я не человек, я динамит»¹⁷. Своеобразные взрывные волны этого образа постоянно встречаются в культуре начала века. Маринетти пишет о своем романе «Мафарка-футурист»: «...смотрите... как он прыгает, разрываясь, точно хорошо заряженная граната, над треснувшими головами наших современников». Или: «Футуризм есть динамит, трещащий под развалинами чресчур почитаемого прошлого»¹⁸.

Драка, пощечина, удар, взрыв, бомба и динамит – эти образы формируют в массовом сознании облик футуристического движения.

Насилие и агрессия становятся также важной составляющей стиля поведения футуристов: агрессивная реклама, провокации и публичные скандалы, дуэли и драки с публикой или полицией. Маринетти с гордостью приводит в своей книге описание футуристического вечера в Триесте, где был впервые зачитан Манифест живописцев: «Огромная зала не замедлила превратиться в поле сражения. Тумаки и удары тростью, кавардак и бесчисленные драки в партере и в райке. Вмешательство полиции, аресты, дамы в обмороке среди неопишуемой суматохи и толчеи»¹⁹. Для футуристов высшая форма такой публичной (социальной) агрессивности – война. Позднее Маринетти подчеркивал, что агрессивность первых манифестаций футуризма, метафоры взрывов, пощечин и ударов кулака уже вводили в новое искусство тему войны, точнее – уподобляли само искусство военным сражениям. В 1914 году, уже после начала Первой мировой войны, Маринетти в «Манифесте к студентам» подчеркивал: «Футуризм, динамичный и агрессивный, сегодня сполна реализуется в великой мировой войне, которую он – единственный – предвидел и прославлял, прежде чем она вспыхнула. Нынешняя война – это самая прекрасная футуристическая поэма... То, что футуризм предвещал, – это именно вторжение в искусство войны, воплотившееся в создании феномена футуристических вечеров»²⁰.

В трактовке мифологемы насилия итальянские художники постепенно шли от чисто литературных сюжетов к абстрактным визуальным эквивалентам взрыва, энергетического всплеска, коллективного аффекта²¹. Мне хотелось бы подчеркнуть общность тех визуальных формул, с помощью которых в итальянской живописи говорится о толпах, с одной стороны, и о технике, скорости, взрыве – с другой. Восставшие толпы («Восстание», 1911) и несущийся на бешеной скорости автомобиль («Динамизм автомобиля», 1912–1913) на картинах Луиджи Русоло представляют с помощью практически идентичной схемы: как конус-удар, рассекающий, трансформирующий, сжимающий и преодолевающий сопротивление пространства и материи. Джакомо Балла с помощью абстрактных визуальных эквивалентов, передающих энергетические вихри, а также аналогичного мотива конуса-удара, взрывающего пространство и материю, повествует и о несущемся автомобиле («Мчащийся автомобиль», 1913), и о массовых манифестациях, и о войне. («Патриотическая демонстрация», 1915; «Опасности войны», 1915). Визуальный эквивалент удара (конус), нарушающий равновесие, разрывающий инертную материю, становится своего рода эмблемой итальянского футуризма. К нему обращаются разные художники и в патетических сценах, связанных с восстанием масс или войной, и в своеобразных декоративных формулах футуризма. Этот образ удара в виде конуса использует, например, Карло Карра в своем «Синтезе мировой войны» (1918) или Балла в эскизах для тканей футуристической одежды («Эскиз для ткани», 1913; «Эскиз мужского костюма», 1914).

Маринетти даже включает мотив конуса-удара в свои автографы и обобщающие графические репрезентации футуристического движения. В манифесте «Живопись звуков, шумов и запахов» Карра называет эти конические формы «углами воли».

Для итальянских футуристов толпы и массовые аффекты оказываются в том же ряду мифо-образов, что и взрыв, электричество, техника, скорость. Все они умножают, актуализируют энергию. Машины и толпы порождают или пробуждают энергию, создавая колебания той общей энергетической субстанции, которая лежит в основе мира. Техника и толпы, вызывающие энергетические взрывы, множественные вибрации в окружающем море энергии становятся поэтому визуальными формулами нового мифа спасения.

Еще один круг аналогий для футуристической метафоры спасающего насилия – «разрушительный жест анархистов», то есть реальные взрывы террористов, потрясавшие и Европу, и Россию. Атмосфера культуры и повседневной жизни на рубеже веков была пропитана иррациональными волнами агрессии – стачки и демонстрации, уличный террор, революционные волнения, агрессивная политизация общества. В своей книге о постимпрессионизме Дж. Ревалд отмечает царившую среди парижских деятелей культуры атмосферу насилия: «Между сторонниками враждебных или даже родственных концепций разыгрывались ожесточенные битвы, в окрестностях Парижа происходили многочисленные дуэли... Менее кровавые столкновения разыгрывались на террасах уличных кафе. В мастерских художников царил возбуждение, в редакциях кипели страсти. На этом фоне то и дело взрывались бомбы анархистов»²². В России в начале XX века волны насилия (особенно в период 1905–1907 годов) буквально захлестывали общество. Как пишет историк революционного террора, «каждый день газеты по всей Российской Империи печатали сообщения о десятках покушений на отдельных людей, бомбометаний, о грабежах по политическим мотивам (радикалы называли их “экспроприации”, или просто “эксы”), вооруженных нападениях, похищениях, случаях вымогательства и шантажа в партийных интересах, а также политической вендетты. Эти и другие формы насилия, подпадающие под широкое определение революционного террора, своим неслыханным размахом и разрушительным влиянием на жизнь всего общества представляют не просто значительный, но уникальный в своем роде социальный феномен»²³.

Подобно Сорелю, Маринетти настойчиво подчеркивал разницу между футуристической риторикой и собственно террористическими актами. Свои призывы разрушать музеи и плевать на алтарь искусства он называл «яростными образами нашего желания»²⁴. Такими же мифо-образами²⁵ футуристического желания и воображения были взрывы, удары, толпы и мчащиеся автомобили. Тем не менее метафо-

рика террора активно проникает на территорию искусства. Риторика анархистских листовок и прокламаций зачастую вполне сопоставима с мифо-образами и лозунгами авангардистских манифестов. «*Берите кирки и лопаты! Подрывайте основы древних городов! Все наше, вне нас – только смерть... Все на улицу! Вперед! Разрушайте! Убивайте!*» – провозглашалось в 1909 году в одной из анархистских листовок²⁶. «*Поджигайте же полки библиотек! Отводите каналы, чтобы затопить погреба музеев!.. О! Пусть плывут по воле ветра славные паруса! Вам заступы и молотки! Подрывайте фундаменты почтенных городов!*» – призывал в том же году Маринетти в своем Первом манифесте футуризма²⁷.

Уже неоднократно отмечалось, что террористическая деятельность направлена не столько на достижение конкретных целей или устранение конкретных людей, сколько обращена прежде всего к медийному пространству, стремится потрясти и взорвать массовое сознание. Не только газетная шумиха, распространение тысяч листовок и прокламаций, но и сами судебные процессы над террористами использовались как средства публичной пропаганды, средства трансляции в массы эффектных и «разрушительных жестов»²⁸. Именно в пространстве массмедиа, говоря современным языком, обнаруживается соприкосновение стратегий анархистов или террористов и футуристов.

Итальянский футуризм – первое течение в искусстве, программно обращенное к эфемерной зоне информационных потоков, массового воображения, массовых аффектов. Именно для этого пространства футуристами создаются десятки манифестов, тысячи листовок и прокламаций, это пространство стремятся задействовать художники на своих скандальных вечерах и во время судебных процессов. Помимо прямого общения с толпами на футуристических вечерах художники и литераторы обращались к еще одной толпе – к публике. О толпе-публике писал в конце XIX века один из создателей психологии масс Габриель Тард²⁹. Возрастающая роль массовой информации, масштабы вовлечения людей в поле массмедиа рассматриваются им как одна из важнейших причин усиления активности масс. Влияние традиционных толп, по мнению Тарда, должно уступить место новым «рассеянным толпам» или публике. В этой толпе нет непосредственной физической связи между людьми, однако существуют не менее прочные невидимые связи, формируемые газетами, книгами и прочими видами информации, которая циркулирует в обществе и захватывает сознание масс. Именно массмедиа становятся главным инструментом формирования «рассеянной толпы» и управления ею.

Жажда сенсационности и попадания на первые полосы газет, апелляция к толпе-публике в деятельности и футуристов, и террористов были осознанной стратегией. Пожалуй, террористы опередили авангард в использовании этих методов работы с массмедиа, с вооб-

ражением толп. Они первые стали одной из самых ошеломительных сенсаций. Заигрывание с маской или метафорикой террора в футуристическом искусстве было не просто банальным рекламным трюком, но – приобщением к новым социальным стратегиям, адаптацией искусства в новом пространстве культуры, где аффекты масс и художественные жесты вынуждены вступать в сложное и двусмысленное взаимодействие.

Хотя на одном из диспутов Илья Зданевич в духе итальянских футуристов призывал изображать драки («Мы живем в большом городе. Надо отражать большой город. Надо писать пощечины и уличные драки... Это будет настоящее искусство»³⁰), все же мифологии агрессии в духе итальянского футуризма у русских авангардистов не было. Конечно, русские художники и поэты также использовали в своих манифестах метафорику взрыва и насилия: «Мы расшатали синтаксис... Нами уничтожены знаки препинания... Нами сокрушены ритмы»; «Язык должен... если уж напоминать что-нибудь, то скорее пилу или отравленную стрелу дикаря»; «Мы уподобились воинам, напавшим тусклым утром на праздных неприятелей»³¹. Однако в русском искусстве накануне Первой мировой войны сложилась другая версия мифа о спасении и возрождении, был предложен свой способ «соскочить с шоссе эволюции».

Пожар – один из устойчивых образов катастрофического обновления мира. Этот образ неоднократно возникает в программных текстах Маринетти, говорящего о необходимости очистительного пожарища. Картина Ольги Розановой «Пожар в городе» (1914) также связана с мифологемой обновления через катастрофу. Однако в ее интерпретации есть существенный нюанс. Сквозь пожарище и разрушение, то есть сквозь красочный слой, на картине местами проступает золотой фон. «Разрушительный жест», мчащийся поезд и горящие здания, иными словами, весь антураж современности оказывается наложен на вечный, вневременной, условно говоря – «иконный», пласт, проступающий сквозь пожарище. В какой-то мере эта картина Розановой представляет формулу модернистского насилия и спасения, созданную русскими будущниками.

Если сопоставить мчащиеся автомобили Руссоло или Балла и, например, «Поворот автомобиля» (1913) Михаила Ледантю и «Пробегающий пейзаж» (1914) Ивана Клыона, то при совпадении литературных мотивов будут очевидны принципиальные отличия. Прежде всего у русских художников отсутствует мотив направленного удара, преодолевающего сопротивление пространства и материи. Вместо линейного движения на русских картинах представлен калейдоскоп пятен света и цвета, мерцающих, рассыпающихся, скользящих. На картине

Клюна появляется некое подобие итальянских конусов-ударов («углов воли»), но они разнонаправлены, множатся, пересекаются, создавая не столько эффект линейного движения и концентрированной силы, сколько мерцания, вибрации, лишенных жесткой направленности. Русские образы движения и скорости прежде всего лишены векторности, линейности. Машины в русской живописи чаще представляют не рывок, прорыв, удар, деформирующие пространство и материю, а, скорее, движение возобновляемое, длящееся, повторяющееся: движение часов, метронома, ткацкого станка, вращающееся колесо точильщика или велосипедиста (Гончарова Н. «Ткацкий станок», 1912–1913, «Велосипедист», 1913; Малевич К. «Точильщик», 1913; Розанова О. «Метроном», 1915). Не конусы-удары, а вращение, круг чаще возникают на русских картинах.

У русских художников также появляются мотивы агрессивного поведения – если не толп в прямом смысле, то публичного агрессивного поведения – драки и спортивная борьба (Гончарова Н. «Борцы», 1909). Характерен уже сам выбор иконографических источников для таких образов – кинематограф или лубочные картинки, площадные действия и балаганы, где насилие предстает как повторяющийся «ритуал», лишенный психологизма, индивидуальных черт. Вспоминая о таких балаганных зрелищах, А. Бенуа описывал типичную сцену спектакля: «Пьерро и Арлекин скоро начинают ссориться, мешать друг другу, они вступают в драку, и, о ужас, нелепый, неуклюжий Пьерро убивает Арлекина. Мало того, он тут же разрубает своего покойного товарища на части, играет, как в кегли, с головой, с ногами и руками (я недоумеваю, почему не течет кровь), в конце же концов пугается своего преступления и пробует вернуть к жизни загубленную жертву. Он ставит одни члены на другие, прислонив их к косяку двери, сам же предпочитает удрать»³². Насилие у русских футуристов существует в контексте таких балаганных «ритуалов». Метафорика разрубленных тел-слов в их манифестах («живописцы будетляне любят пользоваться частями тел, разрезами, а будетляне-речетворцы – разрубленными словами»³³) в большей мере согласуется с этой эстетикой балаганных представлений, чем с агрессивной риторикой итальянцев.

В 1911 году Михаил Ларионов написал две картины «Ссора в кабачке» (1911)³⁴. Картины Ларионова, в отличие от работ Боччони того же времени³⁵, представляют не вспышку стихийной агрессии, не направленное движение, а неподвижные иероглифы, сплетенные из фигур дерущихся. Драки Ларионова, скорее, похожи на странные танцы³⁶: повторяющиеся движения ног, подчеркнуто ритмический рисунок движения рук. Это не мгновенный всплеск агрессии, не взрыв энергии, но застывшее, «подвешенное» во времени мгновение. Можно также отметить, что иконографический прототип этих сцен у Ларионова связан не с современной жизнью или с какими-то

актуальными событиями (как это было у итальянских художников), а с вневременной, основанной на повторах традицией лубочных картинок. Аналогию ларионовским «Ссорам в кабачке» представляет расхожая лубочная сценка «В кабаке» (или «Кабак», 1889, изд. И. Сытина). Такие иконографические прототипы можно отметить и для других сцен насилия, возникающих в произведениях будетлян. Например, в книге Алексея Крученых и Велимира Хлебникова «Игра в аду» (1912, первое издание) сцена адских мучений грешников в кипящем котле, которую изображает Наталия Гончарова, также напрямую отсылает к изображениям адских мук в лубочных картинках или в рукописных старообрядческих книгах. Во втором издании книги (1914) Казимир Малевич в сценах адских мучений грешницы тоже следует за распространенными в народных картинках мотивами посмертных мучений грешных душ: пила в руках слугителей ада – один из устойчивых мотивов в подобных сценах.

«Балаганное», «лубочное» насилие становится также частью первого футуристического фильма «Драма в кабаре футуристов № 13» (1913), где исполнение танго (или «танца апашей» по терминологии тех лет) заканчивалось гротескной сценой убийства. Футуристический фильм представлял собой своеобразную пародию в духе лубочных картинок на «жестокие» романы, бульварные сочинения и современный кинематограф. Иными словами, пародию на тот материал, который Наталия Гончарова определяла как «мещанская пошлость» (или, говоря современным языком, массовая культура) и который рассматривала как вполне заслуживающий внимания источник для собственного творчества: «...считаю имеющим глубокий интерес то, что сейчас называется мещанской пошлостью <...> мещанская пошлость является господствующей в наши дни и этим характеризуется современность, бояться ее нечего – она может быть вполне предметом художественных работ. <...> Я иду против опошленной и разлагающейся проповеди индивидуализма. Я не боюсь жизненной пошлости и претворяю ее в художественные формы»³⁷. Именно массовый вкус, неиндивидуализированный характер подобного рода произведений привлекают Гончарову и рассматриваются как воплощение «духа современности».

Все «балаганные», «лубочные» сцены насилия у русских футуристов лишены психологизма, индивидуальных характеристик. Они не столько изображают массы или сцены массовых аффектов, сколько отсылают к эстетике массовых зрелищ, в которые насилие вплетено как «ритуальная» часть. Русские художники не изображают литературные сюжеты, связанные с массами, но пытаются говорить языком масс, языком народного мифотворчества, использовать мифо-образы, созданные коллективным воображением. Присутствие такого второго плана (лубочного, традиционного, архаического, ритуального) оказывается принципиально важным для русского футуризма. По-

добно «иконному» золоту на картине Розановой, скрытый за ультра-современным «архаический» слой вносит существенные коррективы в эстетическую программу будущников. Конечно, культ биологической жизни и культ энергии также играли важную роль в русском футуризме. Для будетлян коллективные аффекты (так же как для итальянских футуристов) – это инструмент пробуждения энергии. Но природа этой энергии иная. Образы агрессии, напряжения жизненных сил, воинственной героики связывались прежде всего с архаикой – скифы, воинственное и легендарное племя, не случайно захватили в те годы воображение многих художников и поэтов и стали символом и эмблемой русского футуризма³⁸.

О сочетании модернизма и архаизма вполне можно говорить как об одном из характерных свойств русской культуры начала века, не связанных исключительно с авангардными движениями. «Несмотря на весь космополитизм нашего искусства, уже белеет первый камень этого чаемого стиля: русский архаизм», – писал в 1910 году Я. Тугендхольд в статье, посвященной балету «Жар-птица»³⁹. Через несколько лет известный музыкальный критик В. Каратыгин, рассуждая о «Весне священной» И. Стравинского, указывал: «Мысль о закономерном сочетании архаизма с модернизмом проглядывает в балетных партитурах Стравинского очень ясно»⁴⁰. Можно отметить также присутствие в «Весне священной» мотивов архаического, ритуального насилия, соединяющихся с мотивами обновления и возрождения. Такое «сочетание архаизма и модернизма», соединение «ритуального» и модернистского насилия – важная характеристика русского авангардного движения в период до Первой мировой войны.

Насильственная архаизация, или, как писал М. Ларионов, «русификация западных форм»⁴¹, – основная стратегия уклонения от энтропии русских будущников, их собственный способ «соскочить с шоссе эволюции», основа их мифа спасения и возрождения. Архаизация русских футуристов отличалась именно насильственным, агрессивным характером. «Архаическое» существовало у них в непосредственной связи с современными мотивами и образами. Об архаике и варварстве будущники проповедовали во время своих скандальных публичных диспутов, нередко заканчивавшихся драками. И подобно итальянским футуристам, они так же настойчиво искали контакта с публикой-толпой. В отличие от стилизаций архаики у таких художников, как Н. Рерих, И. Билибин, В. Васнецов, Д. Стеллецкий, архаизация, или, точнее, «русификация», формы у будущников предполагала насилие над привычкой и нормой, то есть представляла собой чисто модернистский жест. Однако вектор этого насилия другой – не прогресс и новое, а забытое. Вступление искусства в пространство модерна и миф

спасения понимались русскими футуристами как преодоление настоящего, как воспоминание, обращение к истокам.

Для русских футуристов красота насилия также связана с его трансформирующей силой, с его способностью пересоздавать, обновлять, т.е. порождать *Новое*. «Архаическое» будущников – это такое же модернистское (или авангардистское) Новое. Однако источник этого Нового не прогресс и движение в неизвестное и неопределенное будущее. Для будущников мифо-образами уклонения от энтропии и спасения служат не мчащиеся автомобили, взрывы и удары кулака, не экзальтированные толпы современных мегаполисов, а «архаичные» образы насилия. Так, в 1912–1913 годах Наталия Гончарова делает серию «Современные русские лубки», среди которых – «Житие святых великомучеников Флора и Лавра», «Святая Варвара Великомученица». Сцены насилия, мучений святых – важная часть этих изображений. Обретение *Нового* понимается в них не как активизация биологической жизни или жизненной энергии, но в традиционном христианском смысле – как обретение нового нетленного тела, новой (вечной) жизни.

Один из ликов архаического и одновременно модернистского насилия, который присутствует в русском авангарде, – образы Апокалипсиса. Видения Иоанна Богослова полны сцен насилия, разрушений, гибели и мучений, сквозь которые проступают контуры «нового неба и новой земли» («И увидел я новое небо и новую землю, ибо прежнее небо и прежняя земля миновали», Откр. 21:1). В книге «Откровение Иоанна Богослова» присутствуют также образы человеческих масс (людских множеств), вовлеченных в стихию насилия, страдающих, гибнущих⁴². Книга Апокалипсиса – как прообраз слома времен, исчерпания энергии и сил ветхого мира и насильственного, через разрушение и катастрофу, созидания нового («И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое», Откр. 21:5) – оказывается сопряжена некоторым аспектам авангардистского мироощущения. «Апокалиптическая» жажда *Нового* у русских футуристов представляет собой один из самых парадоксальных ликов «Современности». Устремленность к новому, поиск нового, жажда нового раскрываются как жажда и поиск конца.

Нельзя сказать, что только в творчестве будущников (т.е. группы, связанной с деятельностью М. Ларионова и Н. Гончаровой) возникает подобная интерпретация образов конца света. Апокалиптические темы и образы возникают также у других русских авангардистов. Творчество Василия Кандинского – один из наиболее ярких примеров такого видения «Современности» и движения через архаическую образность к Новому. О роли мотивов Апокалипсиса в произведениях Кандинского в процессе открытия им беспредметной живописи уже неоднократно писали исследователи⁴³. Разрушения, гибель и катастрофа в его произведениях предстают как желаемый, искомый путь

спасения и возрождения, обновления мира, человеческого духа и языка искусства. Я хотела бы отметить важность для Кандинского в его интерпретациях Апокалипсиса такого архаического и массового иконографического источника, как лубки. Сочетание архаических, лубочных образов и «новой духовности» современных теософских учений – такова была версия соединения модернизма и архаизма, предложенная Кандинским. Традиционный христианский смысл апокалипсиса (так же как и лубочные иконографические прототипы) в его видениях последней катастрофы всего лишь мерцает, угадывается как ускользающий отголосок исчезающего старого мира.

При всем различии, Кандинский оказывается ближе к европейским и конкретнее – немецким художникам в трактовке апокалиптических образов, чем к поискам русских будущников. В 1913–1916 годах Людвиг Майднер создает свои известные серии картин: «Апокалиптический город», «Апокалиптический пейзаж». Содрогающаяся земля, рушащиеся здания современных городов, взрывы и пожары, перепуганные люди, ищущие спасения, – так видит немецкий художник финальную катастрофу, последнюю страницу в человеческой истории. Можно сказать, что на его картинах предстает как раз тот самый материалистический апокалипсис современности, связанный с пугающими образами новых мегаполисов, наступлением техники и военными разрушениями. В произведениях немецких экспрессионистов образы и видения апокалипсиса лишены своего традиционного религиозного содержания. «Кончина века» для них – прежде всего катастрофа человеческая, или, как в творчестве Франца Марка, природно-космическая («Судьба животных», 1913; «Тироль», 1914).

Иная версия интерпретации апокалипсиса представлена в творчестве Наталии Гончаровой. В цикле «Жатва» (1911) Гончарова отталкивается от традиционных образов конца мира в Евангелии («Жатва есть кончина века, а жнецы суть Ангелы», Мф. 13:39) и в Откровении Иоанна Богослова (Откр. 14: 14–20)⁴⁴. Она следует не только за каноническим текстом, но и за устойчивым сюжетным рядом, представленном в печатных или рисованных лубках, в рукописных иллюстрациях старообрядческих книг. Ее мотивы и образы взяты из традиционного иконографического репертуара: ангелы, собирающие последнюю жатву («Жатва»), разрушение великого города Вавилона («Ангелы, метающие камни в город», «Город, заливаемый водой»⁴⁵), вавилонская блудница («Дева на звере»), лжепророк (?), царь⁴⁶, виноградные гроздья, брошенные в «точило гнева Божия» («Ноги, жмущие вино»), а также символы воскресения и обновления – птицы феникс и павлин. Вместе с тем Гончарова нигде прямо не воспроизводит известные иконографические схемы. В своих интерпретациях видений Иоанна Богослова она действует в духе народных мастеров, далеко не всегда придерживавшихся канонических изображений и часто работавших

не по образцовым прорисам, а создававших в рукописных апокалипсисах собственную иконографию и стилистику. Особенно много таких апокалипсисов было выполнено в старообрядческой среде. На рубеже веков и в начале XX столетия эта традиция сохранялась, и многие будущники были хорошо с ней знакомы⁴⁷.

В цикле «Жатва» Гончарова предлагает новую модернистскую оптику, с помощью которой представляет «кончину века». Динамика, резкие и парадоксальные ракурсы, фрагментированность изображений рядом с иератической неподвижностью, плоскостностью и орнаментальностью создают взрывной эффект соединения архаики и модернизма. Картины Гончаровой представляют мгновения-взрывы, вырванные из потока времени, разбивающие линейное, однонаправленное движение времени. И вместе с тем время в них сжимается, повествование спрессовывается в формулы, в мифо-образы. Гончарова не изображает непосредственно толпы, гибнущие или страдающие людские массы. Она использует изобразительный язык, «слова» которого отсылают к устойчивым, глубинным коллективным аффектам страха и надежды, к коллективной памяти и коллективному знанию. Ее цель – создать уникальные и одновременно «неиндивидуализированные» формулы, в которых воплощается коллективное, сверхиндивидуальное чувство. В 1914 году в одном из писем Гончарова отмечала: «...творческий дух, лежит все же не в отдельном человеке, а в народе, в нации, к которой он принадлежит, в ее земле и природе, это часть общей народной души, это цветок на большом, большом дереве»⁴⁸.

Ориентация на коллективный язык народного искусства (вместо аффектов и энергии современных городских толп) была принципиально важна для Гончаровой. «Мне смешны люди, проповедующие индивидуальность и полагающие какую-то ценность в своем “Я”, – писала Гончарова, – ...те задачи, которые я провожу и намерена проводить, следующие: <...> Бороться противоположениями разлагающей проповеди индивидуализма, находящегося сейчас в периоде агонии. <...> В век расцвета индивидуализма я разрушаю это святая святых и прибежище ограниченных как несоответствие современному строю жизни и будущему ее строю»⁴⁹.

Поиск нового языка искусства, созидającego новую жизнь⁵⁰, у Гончаровой смыкается с одним из самых архаичных пластов культуры – мифом о спасении, очищении и возрождении через насилие, гибель и разрушение. У Гончаровой (в соответствии с традиционным христианским восприятием апокалипсиса) в цикле «Жатва» господствует жизнеутверждающая, радостная и праздничная интонация. Она выбирает для своих работ сочетание «огненных» красок, нередко встречающееся также в рисованных крестьянских апокалипсисах; создает образ предельного напряжения жизни, раскаленной до мгновения-взрыва, и одновременно – атмосферу торжественную и праздничную.

Мифология спасающего насилия и его красоты двойственна. В ней присутствует, с одной стороны, возвратное движение – возрождение варварской энергии первоначала, а с другой – чисто модернистское понимание агрессии и насилия как творящей, создающей силы, направляемой индивидуальной волей и энергией. В версии итальянского футуризма эта мифология обретает свойства насильственного ускорения, гиперболизации эволюционно-прогрессистского движения, разогрева культуры до состояния взрыва. У русских авангардистов – насильственного разворота культуры, ее революционной архаизации (если опираться на этимологию слова «революция»). Толпа, массовые аффекты наравне с техникой и войной оказываются в этой мифологии агентами «жизненной силы» и энергии, агентами «духа современности» и прогресса. Они ускоряют прогресс, активизируют энергию. Их можно считать своеобразными эмблемами эпохи «Современности». У итальянских футуристов вектор движения этих сил направлен в будущее. Массы, так же как техника или война, порождают взрывы и насилие, ускоряющие приближение будущего, нового, современного. У русских футуристов массовые аффекты – это тоже силы и агенты «Современности». Они тоже служат насильственному моделированию будущего, но направлено это движение вспять, в «архаику». И в том и в другом случае мифология творящего и спасающего насилия – один из принципиальных моментов, отделяющих ранний (периода до Первой мировой войны) авангард от его последующих модификаций.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 Сигеле С. Преступная толпа. Опыт коллективной психологии. М.: Академический проект, 2011. С. 46.
- 2 Бакунин М. Реакция в Германии // Бакунин М. Собр. соч. и писем / Под ред. Ю. Стеклова. М., 1935. Т. 3. С. 148.
- 3 Я использую слово «Современность» в кавычках как аналог принятого в западной литературе *modernity*, *modernité* – для обозначения не направления в искусстве, но целостной исторической эпохи. В последние годы в русских исследованиях также стало использоваться слово «модернети». Прописная буква акцентирует значимость этого понятия.
- 4 Я хотела бы отметить условность термина «футуризм» в русском искусстве. Этот термин в большей мере применим для описания социальных стратегий, форм репрезентации нового искусства в социуме. Собственно футуристическая эстетика, футуристическая «стилистика» может быть отмечена лишь в отдельных работах художников в период между 1912–1914 годами. Футуристические стратегии далеко не всегда совпадали с футуристической «стилистикой». Часто они сопутствовали неопримитивистским тенденциям в русском искусстве.

- 5 Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Маринетти Ф.Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 106, 107.
- 6 Подробнее см. в кн.: Gunter Berghaus. *Futurism and Politics*. Oxford, 1996.
- 7 Marinetti F.T. *The Necessity and Beauty of Violence* // Marinetti F.T. *Critical Writings*. Ed. by G. Berghaus. New York, 2006. P. 61, 62, 66.
- 8 «Лига монистов» (или «Союз монистов») была создана в 1906 году Э. Геккелем. Основные идеи своей философии монизма Геккель изложил в книгах «Мировые загадки. Общедоступные этюды по монистической философии» (1899) и «Бог-Природа, исследования монистической религии» (1914). Книга «Мировые загадки...» сопровождалась авторским послесловием с выразительным названием – «Символ веры Чистого Разума». Свою философию монизма Геккель рассматривал как замену традиционной религии. «Искоренение религиозных предрассудков и распространение научных знаний» и вместе с тем создание новой «научной религии» были основными направлениями в деятельности «Союза монистов». В 1911 г. в Гамбурге состоялся первый международный конгресс «Союза монистов».
- 9 Зиммель Г. *Конфликт современной культуры*. Петроград, 1923. С. 17.
- 10 «Речь идет о том, – писал Гобино, – чтобы отнести историю к категории естественных наук». Цит. по: Тагиефф Пьер-Андре. *Цвет и кровь. Французские теории расизма*. М., 2009. С. 41.
- 11 Лебон Г. *Эволюция материи*. СПб., 1914. С. 2, 8.
- 12 Замятин Е. *О литературе, революции, энтропии и прочем* // Замятин Е. *Сочинения*. М., 1988.
- 13 Эти мотивы были распространены не только в кругу авангарда. В 1911 г. А. Белый в статье «Искусство» писал: «Творчество мое – бомба, которую я бросаю; жизнь, вне меня лежащая, – бомба, брошенная в меня: удар бомбы о бомбу – брызги осколков, два ряда пересеченных последовательностей». См.: Белый А. *Символизм как миропонимание*. М., 1994. С. 241.
- 14 Лебон Г. *Психология народов и масс*. М., 2011. С. 124.
- 15 Сорель Ж. *Размышления о насилии*. М., 2013. С. 94.
- 16 Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма // Маринетти Ф.Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 110.
- 17 Ницше Ф. *ЕссеНото. Как становятся сами собою* // Ницше Ф. *Собр. соч.* В 2 т. М., 1990. Т. 2. С. 762.
- 18 Маринетти Ф.Т. *Указ. соч.* С. 24, 39.
- 19 Маринетти Ф.Т. *Указ. соч.* С. 15.
- 20 Цит. по: *Fascism / Ed. by Roger Griffin*. Oxford University Press, 1995. P. 26.
- 21 Литературные версии мотивов насилия представлены в серии ранних работ Умберто Боччони. В 1910–1911 годах У. Боччони пишет несколько работ, где представлены образы уличной агрессии – ссоры, полицейские рейды и массовые драки. На всех картинах действуют толпы: «Полицейский рейд» (1910–1911); «Скандал в галерее» (1910); «Восстание» (1911).
- 22 Ревалд Дж. *Постимпрессионизм*. М. – Л., 1962.
- 23 Гейфман А. *Революционный террор в России 1894–1917*. М., 1997.
- 24 *Futurism: An Interview with Mr. Marinetti in Comœdia* // Marinetti F.T. *Critical Writings* / Ed. by G. Berghaus. New York, 2006. P. 19.

- 25 Мифо-образы футуристов близки концепции мифа Жоржа Сореля. В письме к Даниэлю Галеви Сорель так разъяснял свое понимание мифа: «...всеобщая стачка синдикалистов и катастрофическая революция Маркса суть мифы. <...> Я хотел показать, что такие системы образов не следует пытаться анализировать, разлагать на составные части, что их нужно рассматривать в целом, как исторические силы, и что особенно следует остерегаться сравнивать свершившиеся фатки с представлениями, принятыми на веру до свершения действия. <...> Подлинные революционные мифы... дают ключ к пониманию деятельности, чувств и мыслей народных масс... это не описания явлений, но выражения воли». Сорель Ж. Письмо к Даниэлю Галеви // Сорель Ж. Размышления о насилии. М., 2013. С. 43, 50.
- 26 Цит. по: Гейфман А. Революционный террор в России. 1894–1917.
- 27 Маринетти Ф.Т. Футуризм. СПб., 1914. С. 109.
- 28 О таком понимании террора писали многие участники анархистского и рабочего движений: «Мы все сходимся во взглядах на террор как на лучшее средство пропаганды». (К товарищам анархистам-коммунистам. Современный момент. Летучий листок № 1); «Из всего сказанного ясно наше отношение к различным видам террора. Главным критерием полезности или ненужности акта является, по нашему мнению, впечатление, которое он производит на массы» (Забрежнев В. О терроре. Цит. по: Анархисты. Документы и материалы. 1883–1935. В 2 т. М., 1998. Т. 1.
- 29 Г. Тард изложил свои взгляды в работах: Законы подражания. СПб., 1892; Преступления толпы. Казань, 1893; Публика и толпа. СПб., 1899; Общественное мнение и толпа. М., 1902.
- 30 Цит. по: Крусанов А. Русский авангард. 1907–1932. Исторический обзор. В 3 т. М., 2010. Т. 1. Кн. 1. С. 397.
- 31 Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 52, 56, 65. Вместе с тем: «В искусстве может быть несоглас (диссонанс), но не должно быть грубости, цинизма и нахальства (что проповедают итальянские футуристы) – ибо нельзя войну и драку смешивать с творчеством». Там же. С. 71.
- 32 Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980.
- 33 Крученых А., Хлебников В. Слово как таковое // Манифесты и программы русских футуристов / Под ред. В. Маркова. Мюнхен, 1967. С. 57.
- 34 Ларионов М. «Ссора в кабачке», 1911. Собрание Тиссен-Борнемиса, Мадрид; «Ссора в кабачке (в трактире)», 1911. Нижегородский государственный художественный музей.
- 35 «Полицейский рейд», 1910–1911; «Скандал в галерее», 1910; «Восстание», 1911.
- 36 Эти картины Ларионова можно сравнить с его ранней работой «Танцующие» (1908, ГТГ), где две мужские фигуры на первом плане исполняют похожий танец-драку.
- 37 Гончарова Н. Предисловие к каталогу выставки картин (1913) // Ковалев А. Михаил Ларионов в России, 1881–1915. М., 2005. С. 466–467.
- 38 Подробнее о скифской теме у футуристов см. в статье: Бобринская Е. «Скифство» в русской культуре начала XX века и скифская тема у футуристов // Бобринская Е. Русский авангард: истоки и метаморфозы. М., 2003. С. 44–70.
- 39 Тугендхольд Я. Русский сезон в Париже // Аполлон. 1910. № 10. С. 21; Об архаизме и модернизме см. также: Нильссон Нильс Оке. Архаизм и модернизм // Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н.Харджиева. М., 2000. С. 75–82; Шевеленко И. Модернизм как ар-

- хаизм: национализм, русский стиль и архаизирующая эстетика в русском модернизме // *Wienerslawistischer Almanach* Bd. 56 [2005]. С. 141–183.
- 40 Цит. по: Шевеленко И. Указ. соч. С. 179.
- 41 В письме М. Ледантю М. Ларионов писал: «Устраиваем диспут Ослиного хвоста, поднимаем национальные задачи в искусстве» (март; ОР ГРМ. Ф. 135. Ед. хр. 7). И более подробно в следующем письме: «У нас 23-го марта будет диспут. Тема такая – За Восток и национальность против Западного эпигонства – и в отдельных параграфах – Традиции в искусстве, русификация западных форм, Восток вдохновляет Запад» (10 марта; ОР ГРМ. Ф. 135. Ед. хр. 7).
- 42 «После сего взглянул я, и вот, великое множество людей, которого никто не мог перечесть, из всех племен и колен, и народов и языков, стояло пред престолом и пред Ангцем в белых одеждах и с пальмовыми ветвями в руках своих» (Откр. 7:9).
- 43 См., например: Cork, Richard. *A Bitter Truth: Avant-Garde Art and the Great War*. New Haven: Yale University Press, 1994; Long, Rose-Carol Washton. *Kandinsky: The Development of an Abstract Style*. Oxford: Clarendon Press, 1980; Long, Rose-Carol Washton // *Occultism, Anarchism, and Abstraction: Kandinsky's Art of the Future*. *Art Journal*. 46. 1 (1987): 38–45; Weiss, Peg. *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- 44 «Жатва» Гончаровой отсылает прежде всего к фрагменту Апокалипсиса: «14 И взглянул я, и вот светлое облако, и на облаке сидит подобный Сыну Человеческому; на голове его золотой венец, и в руке его острый серп. 15 И вышел другой Ангел из храма и воскликнул громким голосом к сидящему на облаке: пусти серп твой и пожни, потому что пришло время жатвы, ибо жатва на земле созрела. 16 И поверг сидящий на облаке серп свой на землю, и земля была пожата. 17 И другой Ангел вышел из храма, находящегося на небе, также с острым серпом. 18 И иной Ангел, имеющий власть над огнем, вышел от жертвенника и с великим криком воскликнул к имеющему острый серп, говоря: пусти острый серп твой и обрежь гроздь винограда на земле, потому что созрели на нем ягоды. 19 И поверг Ангел серп свой на землю, и обрезал виноград на земле, и бросил в великое точило гнева Божия. 20 И истоптаны ягоды в точиле за городом, и потекла кровь из точила даже до узд конских, на тысячу шестьсот стадий».
- 45 Эта картина, входившая в цикл «Жатва», считается утраченной. См. подробнее: Михаил Ларионов, Наталья Гончарова. *Шедевры из парижского наследия*. Живопись. Каталог выставки. М., 1999. С. 175–176. А. Луканова связывает это полотно Гончаровой с фрагментом Апокалипсиса: «И один сильный Ангел взял камень, подобный большому жернову, и поверг в море, говоря: с таким стремлением повержен будет Вавилон, великий город, и уже не будет его» (Откр. 18:21).
- 46 Картина не сохранилась. Ее принадлежность к циклу «Жатва» реконструирована А. Лукановой. Известен рисунок «Восточный царь» (1912–1913, Серпуховский историко-художественный музей), который А. Луканова связывает с циклом «Жатва». Эта картина, размещенная рядом с «Вавилонской блудницей», возможно, отсылает к фрагменту Апокалипсиса: «1 И пришел один из семи Ангелов, имеющих семь чаш, и, говоря со мною, сказал мне: подойди, я покажу тебе суд над великою блудницею, сидящею на водах многих; 2 с нею блудодействовали цари земные, и вином ее блудодеяния упивались живущие на земле» (Откр. 17:1-2).

- 47 Коллекции старообрядческих лубков были у М. Ларионова и Н. Роговина. Гончарова собирала медные литые иконы, также в большинстве случаев происходившие из старообрядческой среды.
- 48 Гончарова Н. Письмо к Б. Анрепу (1914) // Experiment. Эксперимент. A Journal of Russian Culture. Los Angeles. Vol. 5. 1999. P. 35.
- 49 Гончарова Н. Предисловие к каталогу выставки картин. М., 1913.
- 50 О взаимосвязи нового искусства и новых форм жизни Гончарова писала: «Задачи, выдвигаемые мной, следующие: Творчество новых форм в искусстве и через него новых форм жизни» // Гончарова Н. Творческое кредо. 1913. Цит. по: Ковалев А. Указ. соч. С. 467.